

Université Paris IV Sorbonne
Ecole Doctorale IV (Civilisations, Cultures, Littératures et Sociétés)

DOCTORAT D'ÉTUDES ROMANES
en vue de l'obtention du grade de docteur en espagnol

Aude ANTONI TESSIER

**LA RÉÉCRITURE DES CONTES DE FÉES DANS LA
LITTÉRATURE ESPAGNOLE DE L'APRÈS GUERRE.
L'EXEMPLE D'ANA MARÍA MATUTE**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Sadi LAKHDARI

Présentée et soutenue publiquement le 5 décembre 2008

Jury

Madame le Professeur Denise BOYER (Université Paris IV Sorbonne)

Madame le Professeur Monique de LOPE (Université de Provence)

Monsieur le Professeur Sadi LAKHDARI (Université Paris IV Sorbonne)

Monsieur le Professeur Philippe MERLO (Université Lumière-Lyon II)

REMERCIEMENTS

Merci tout d'abord à Monsieur le Professeur Sadi LAKHDARI, qui depuis près de dix ans, suit mes travaux de recherche avec rigueur, patience et intérêt.

Merci à Madame le Professeur Marie-Claire ZIMMERMANN, qui a su, le moment opportun, m'encourager à poursuivre sur ma lancée.

Merci ensuite à Anne-Cécile, Dominique, Rémi, François, et à leur regard attentif de relecteurs avisés.

Merci à tous ceux qui (ils sont nombreux, mais se reconnaîtront), par leurs questions, leurs relectures partielles, leur curiosité, ont permis que ce travail de recherche aboutisse.

Merci enfin à Fighidina et son trésor magique, qui m'a fait entrer, il y a bien longtemps de cela, dans l'univers des contes, sans imaginer une seule seconde où tout cela pourrait nous mener.

(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma). Eran horribles los cuentos.

Ana María Matute, *Primera memoria*, p. 211.

Yo sé perfectamente por qué he venido aquí. Yo sé muy bien por qué razón no puedo desprenderme, ni me sabré ya desprenderme de la tiranía. He nacido en la tiranía, y en ella moriré. Tal vez, incluso, con cierta confortabilidad, suponiéndome exenta de toda culpa.

Ana María Matute, *La trampa*, p. 20.



Ana María Matute, « Polvo de carbón », *Los niños tontos*, p.17.

INTRODUCTION

La publication, en 1942, du roman de Camilo José Cela *La familia de Pascual Duarte*, suivie, dix ans après, de *La colmena*, marque un tournant dans le panorama littéraire espagnol de l'après-guerre, décimé par des années de conflit et de marasme intellectuel. Le premier roman annonce en effet la naissance, confirmée par la publication du second, d'une nouvelle génération d'écrivains aux orientations et aux préoccupations littéraires, esthétiques et sociales relativement semblables, malgré une assez grande diversité de profils et d'individualités propres. Très peu influencée, du fait de l'état d'isolement du pays comme de la censure, par les courants de pensée étrangers (si ce n'est, de façon assez lointaine et, si l'on peut dire, superficielle, par le roman nord-américain, le néoréalisme italien, le nouveau roman français et les appels à la littérature engagée lancés par Jean-Paul Sartre), cette nouvelle génération se caractérise tout d'abord par la volonté de trouver des formes littéraires et stylistiques en adéquation avec la situation historique, politique et sociale du moment.

Dans ce contexte, c'est une orientation réaliste qui domine, à vocation critique, afin de témoigner par l'écriture de la réalité. Le roman et, dans bien des cas aussi, le conte, possèdent alors une forte vocation utilitaire pour cette génération qualifiée tantôt de « generación de los cincuenta », de « generación de medio siglo », de « generación del 55 », tantôt de « generación de los niños de la guerra » ou de « generación de la posguerra » ou tout simplement de « nueva oleada ». L'artiste doit se mettre au service de l'homme et de l'amélioration de ses conditions de vie, tant matérielles que morales. La proximité des préoccupations, politiques ou esthétiques, de ses membres, qui alliaient la volonté de critique sociale à la recherche stylistique, les liens idéologiques ou amicaux qui unissaient l'essentiel des écrivains de cette génération, lui confèrent une certaine unité, malgré des parcours et des options artistiques par la suite un peu divergents, allant du réalisme critique au lyrisme subjectif.

Outre des préoccupations thématiques semblables quant au rôle de l'écrivain dans la société, la critique de la solitude de l'homme, du manque de communication, de l'affrontement souvent cruel entre l'individu et la société, ainsi que l'utilisation de techniques romanesques nouvelles dans la littérature espagnole et dans la construction du récit (jeux de points de vue, jeux temporels ou spatiaux notamment), ce sont aussi certains critères chronologiques qui semblent dominer quant à la définition de cette génération : nés dans les années 1920¹, adolescents pendant la guerre civile, et jeunes adultes au début du franquisme, la plupart de ses membres ont publié leur premier roman à la fin des années quarante, ou dans le courant des années cinquante².

Dans ce panorama littéraire espagnol de l'après-guerre, Ana María Matute, romancière précoce et prolifique, auteur de très nombreux recueils de contes, tant pour adultes que pour enfants, occupe une place singulière. Fortement préoccupée par la portée du roman et son importance dans la critique de la société, la romancière d'origine catalane semble également, par bien des aspects, se situer assez loin de certaines des préoccupations sociales d'une génération à laquelle elle appartient pourtant, chronologiquement, de plain-pied. En effet, toute son œuvre se caractérise par la création d'un univers romanesque aux accents personnels très marqués, d'un monde plein de mystère et de mélancolie dans lequel la réalité apparaît toujours enveloppée de lyrisme. Traduite dans de nombreuses langues étrangères, Ana María Matute se distingue également par ses talents de conférencière, tant en Espagne qu'à l'étranger, en France comme aux États-Unis, où elle a été aussi professeur durant de longues années : romancière très lue, elle est donc bien connue du grand public, qui a pu apprécier, outre ses talents littéraires récompensés par tous les prix les plus prestigieux (Premio Nadal, Premio Café Gijón, Premio de la Crítica, Premio Nacional de Literatura, Premio Planeta, Premio Fastenrath, pour ne citer que les plus importants), son sens de l'humour et de l'autodérision.

¹ Entre autres Miguel Delibes (1920), Carmen Laforet (1921), Luis Martín-Santos (1924), Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité (1925), Jesús Fernández Santos et Ana María Matute (1926), Rafael Sánchez Ferlosio (1927), Juan Goytisolo (1931). On peut inclure également dans cette génération des écrivains nés quelques années après, comme par exemple Juan Marsé (1933) ou Luis Goytisolo (1935).

² Miguel Delibes publie *La sombra del ciprés es alargada* en 1948, *Aún es de día* en 1949 et *El camino* en 1950; Carmen Laforet publie *Nada* en 1948 et Ana María Matute, la même année, publie *Los Abel*, puis *Fiesta al Noroeste* en 1953 et *Pequeño teatro* en 1954. Il s'agit là d'une date charnière pour cette génération, puisque apparaissent également les romans de Ignacio Aldecoa (*El fulgor y la sangre*), *Los bravos* de Jesús Fernández Santos et *Juegos de manos* de Juan Goytisolo. En 1955, Carmen Martín Gaité publie *El balneario*, et Ana María Matute *En esta tierra*. En 1956, est publié l'un des titres les plus importants de l'époque, à savoir *El jarama*, de Ignacio Sánchez Ferlosio, qui avait déjà publié en 1951 *Industrias y andanzas de Alfanhui*. En 1958, paraissent *Cabeza rapada* de Fernández Santos, *La resaca* de Juan Goytisolo, *Las afueras* de Luis Goytisolo et *Entre visillos* de Carmen Martín Gaité.

Dans les deux registres où elle excelle, le roman et le conte, Ana María Matute a assez peu suscité l'intérêt de la critique littéraire en comparaison avec celui éveillé par d'autres écrivains de sa génération, que ce soient des hommes (Camilo José Cela, Miguel Delibes, Rafael Sánchez Ferlosio ou Juan Goytisolo) ou même des femmes, comme Carmen Laforet, Elena Quiroga, ou, plus encore, Carmen Martín Gaité, dont le registre est pourtant assez proche du sien. Est-ce parce que le conte est considéré comme un genre secondaire, d'autant plus qu'une bonne partie de la production de notre romancière est destinée aux enfants ?

Une appartenance générationnelle bien marquée

Ana María Matute est une romancière assez difficile à classer au sein même d'une génération d'écrivains, « la nueva oleada », à laquelle elle appartient pourtant : née en 1926, encore enfant lorsque la guerre civile éclate, elle publie son premier roman, *Los Abel*, en 1947. Jusqu'au début des années 1970, sa production connaît un rythme assez soutenu, alternant entre les romans et les recueils de contes, pour adultes comme pour enfants. Par certains traits stylistiques, certains choix de personnages romanesques et certaines orientations thématiques que l'on retrouve dans des ouvrages tels que : *Los Abel*¹, *Fiesta al noroeste*², *Los soldados lloran de noche*³, *La trampa*⁴, *El tiempo*⁵, et *Historias de la Artámila*⁶, elle semble parfaitement s'insérer dans cette « nueva oleada » à prédominance réaliste, aux côtés de Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Ignacio Aldecoa, Carmen Martín Gaité ou Carmen Laforet. En effet, au moment d'évoquer les motifs récurrents de son œuvre, de nombreux critiques soulignent chez Ana María Matute une proximité thématique avec la majorité des écrivains de sa génération.

¹ MATUTE, Ana María, *Los Abel*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°141, 1998 (1947 pour la première édition), 234 p.

² MATUTE, Ana María, *Fiesta al noroeste*. Barcelone, Plaza y Janés, 1999 (1953 pour la première édition), 129 p.

³ MATUTE, Ana María, *Los soldados lloran de noche*. Barcelone, Plaza y Janés, 1999 (1964 pour la première édition), 215 p.

⁴ MATUTE, Ana María, *La trampa*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°101 (1969 pour la première édition), 1996, 253 p.

⁵ MATUTE, Ana María, *El tiempo*. Barcelone, Plaza y Janés, 1999 (1963 pour la première édition), 257 p.

⁶ MATUTE, Ana María, *Historias de la Artámila*. Barcelone, Plaza y Janés, 1999 (1961 pour la première édition), 185 p.

Ces thèmes, abordés souvent conjointement, constituent en fait trois versants d'une même réalité. Il s'agit, d'abord, de la solitude et du manque de communication entre les êtres humains ; ensuite, du mélange d'amour et de haine dans les relations entre frères, amis ou amants ; enfin, de la nécessité de fuir la réalité quotidienne comme le temps linéaire. C'est à travers ces différents éléments que prend corps la critique sociale dans les romans d'Ana María Matute. Plus ou moins présente tout au long de son œuvre, celle-ci est particulièrement nette dans *Los Abel*, son premier roman, dont le titre lui-même suggère l'intrigue principale. Il s'agit de la réinterprétation du thème d'Abel et Caïn, à travers l'histoire d'un clan familial qui se réfugie dans un passé qui lui tend le visage de l'inexorable passage du temps, de la solitude de l'homme et de la déshumanisation, rendant inutile toute espérance. On retrouve ces mêmes problématiques dans *Los hijos muertos*¹ et *Luciérnagas (En esta tierra)*², ainsi que dans les deux derniers volumes de la trilogie *Los mercaderes*, intitulés *La trampa* et *Los soldados lloran de noche*.

Ces ouvrages ont tous pour arrière-fond la guerre civile espagnole, conçue comme un combat fratricide n'ayant fait que briser des hommes et leur précieuse enfance, et, pour motifs récurrents, le thème d'Abel et Caïn, la solitude et la mort, le manque de communication et le passage du temps, la désillusion humaine et l'inutilité de toute espérance. Proche par bien des aspects des ouvrages précédents, un autre roman, *Fiesta al noroeste*, permet cependant d'introduire dans le monde romanesque d'Ana María Matute un nouveau thème, important dans toute l'œuvre de la romancière : celui de la vie perçue comme une farce, parfois tragique. Ce motif du « all the world's a stage » est symbolisé par la figure récurrente, dans *Fiesta al noroeste* comme dans d'autres romans, des marionnettistes, des troupes d'acteurs et des gens du voyage, dont le rôle dépasse largement celui de la simple évasion, physique et mentale, ou du pur divertissement.

On retrouve ce thème dans *Pequeño teatro*³, récit où la comparaison permanente entre les personnages et les marionnettes a fait dire à José María Castellet que la scène de l'action n'était qu'« uno de tantos pequeños teatros cuya agrupación forma el Gran Teatro del Mundo »⁴. Dans ce roman où se mêlent réalité et fantaisie, les personnages sont de véritables

¹ MATUTE, Ana María, *Los hijos muertos*. Barcelone, Plaza y Janés, 1999 (1958 pour la première édition), 659 p.

² MATUTE, Ana María, *Luciérnagas*. Barcelone, Destino, 1993 (1955 pour la première édition), 312 p.

³ MATUTE, Ana María, *Pequeño teatro*. Barcelone, Planeta, 2001 (1954 pour la première édition), 261 p.

⁴ CASTELLET, José María, « Entrevista con Ana María Matute ». *Ínsula*, n°160, 15^{ème} année, mars 1960, p. 4.

pions, mi-humains mi-objets, énigmatiques et imaginaires, complètement déformés entre les mains et l'imagination d'un montreur de marionnettes, Anderea. L'idée selon laquelle l'action du roman ne serait, en somme, qu'une représentation, est renforcée par l'analogie explicite de caractère entre les personnages principaux et ceux de la commedia dell'arte, tels que Colombine, Arlequin, Pierrot ou Polichinelle, dont les représentations sont évoquées à de nombreuses reprises tout au long du roman.

Parallèlement, la romancière s'accorde toujours avec les écrivains de la « nueva oleada » au moment d'insister sur l'importance et la portée de l'écriture, sur le rôle et la fonction du roman, ainsi que sur la responsabilité de l'intellectuel dans la société espagnole de son temps. De fait, pour Ana María Matute, le romancier doit remplir une véritable fonction sociale en rendant compte de la réalité et en dénonçant de façon implicite les tares de la société, comme elle l'a indiqué dans un entretien donné à la revue *Ínsula* :

La novela ya no puede ser meramente de pasatiempo y de evasión. A la par que un documento de nuestro tiempo y que un planteamiento de los problemas del hombre actual, debe herir, por decirlo de alguna forma, la conciencia de la sociedad, en un deseo de mejorarla.¹

Quelques recueils de contes, tels que *Historias de la Artámila*, *El tiempo*, ou, dans une moindre mesure, *Tres y un sueño*², sont également révélateurs de ce premier aspect de l'œuvre d'Ana María Matute, car ils témoignent de la préoccupation de la romancière pour la portée sociale de l'écriture. De fait, ces récits, d'une extension narrative variable, développent des motifs thématiques récurrents, tels que la solitude de l'homme, l'inexorable passage du temps ou la confrontation entre individu et société, tout en se distinguant toutefois de ses romans, car leurs développements comme leurs dénouements mêlent aux descriptions réalistes un certain nombre d'éléments relevant de l'irréel, du merveilleux ou du magique.

¹ CASTELLET, José María, « Entrevista con Ana María Matute ». *Ínsula*, n°160, 15^{ème} année, mars 1960, p. 4.

² MATUTE, Ana María, *Tres y un sueño*. Barcelone, Destino, Destino libro n°333, 1993 (1961 pour la première édition), 137 p.

Une originalité stylistique et thématique fondée sur une vision spécifique de l'enfance

C'est donc la création d'un monde romanesque tout à fait spécifique, oscillant entre fantaisie et réalité, entre témoignage et fiction, l'éloignant tout autant du réalisme critique de sa génération que de la littérature fantastique à proprement parler, qui caractérise plus fondamentalement la romancière. En effet, le développement de ce monde romanesque personnel et intérieur se fait à travers une écriture originale où les accents lyriques alternent avec de violents traits expressionnistes, grâce notamment à la valorisation à l'extrême des éléments naturels ou des jeux des couleurs. Pour cette raison, la tentative de classer Ana María Matute au sein de la génération de l'après-guerre s'avère délicate, du fait de l'appréciation qui a été souvent faite à son sujet : il s'agit d'une romancière aux talents singuliers.

C'est, semble-t-il, Juan Luis Alborg qui, le premier, a souligné, de façon positive pourtant, cette originalité, dans sa célèbre *Hora actual de la novela española*. Dans le chapitre consacré à Ana María Matute, le principal reproche (d'importance, tout de même !) qu'il lui fait est le suivant : à son avis, aucun de ses romans ne peut être considéré comme une œuvre parfaitement aboutie. Cependant, il ajoute par la suite que malgré certaines « deficiencias » parfois considérables ...

... muchas de ellas deben ser excusadas a cambio de una excelente calidad que precisamente es la que menos abunda en los libros de nuestros actuales novelistas : la posesión de un acento personal, de un estilo narrativo que, para nosotros, adquiere justamente su importancia por una peculiar deformación, por cierta convencional elaboración de la realidad, que la autora no trata de apresar objetivamente sino de amoldarla y constreñirla a su estilo. Tiene una verdadera personalidad creadora en el sentido de que es creadora de un mundo autónomo, con su propio peso específico, su peculiar sabor, alma y medida. Todo lo cual no puede conseguirse sino haciendo pasar la realidad de afuera a través del filtro personal, del cristal de los propios ojos, es decir, de una premeditada y subjetiva deformación. En Matute se apuntan esos rasgos : ella describe un mundo, unos personajes, unas pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas ; hay en sus páginas una dislocación arbitraria, una « literaria » ficción, y ahí reside lo destacable.¹

¹ ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española*. Tomo I, Madrid, Taurus, 1958, p. 182.

Cette sensibilité toute particulière a bien été soulignée par d'autres critiques, comme José García López, dans son *Historia de la literatura española*, ou par José Corrales Egea dans son ouvrage intitulé *La novela española actual*. Le premier décrit avec pertinence l'originalité du monde romanesque d'Ana María Matute, qui oscille entre réalité et fantaisie :

Entre los novelistas españoles contemporáneos, Ana María Matute sobresale por el tono personal e inconfundible de sus obras, en las que la realidad y la fantasía se unen íntimamente, originando un fascinante mundo de ficción iluminado por sus extraños fulgores poéticos. Lejos del relato documental, caro a los escritores de la promoción siguiente, su producción tiene todo el valor de una pura creación artística.¹

C'est dans la même perspective que José Corrales Egea souligne l'ambiance féerique et magique qui enveloppe toute l'œuvre de la romancière, lui conférant de la sorte un statut tout à fait particulier dans le panorama du roman espagnol de l'après-guerre :

Dentro de esta promoción de novelistas (« la nueva oleada ») ocupa lugar verdaderamente aparte Ana María Matute, aunque por su fecha de nacimiento sea rigurosamente contemporánea de esos autores. En medio del fervor realista, la obra de Ana María Matute da la nota original, distinta : constituye un caso especial, y no sólo desde el punto de vista generacional, o sea, frente a sus compañeros de promoción, sino incluso considerándola desde la perspectiva, más vasta, de la propia literatura española moderna. El mundo lírico, fantástico a menudo, soñador casi siempre, vago y misterioso en que se mueven y al que pertenecen los personajes de Ana María Matute, ese pequeño universo feérico que ha logrado crear, recuerda, si hubiera que buscar un antecedente parecido [...], al *Grand Meaulnes*. [Ana María Matute] es creadora, a través del conjunto de su novelística, de un mundo particular, exclusivo, que constituye en medio de la sobria severidad del realismo objetivo, un mirador abierto hacia la fantasía, el lirismo y la encantación.²

Dans bien d'autres cas au contraire, c'est avec la plus grande prudence que son œuvre est abordée, afin de mettre en lumière les limites de l'originalité d'Ana María Matute, originalité qui la situe à l'écart de nombreux écrivains de sa génération. C'est dans cette perspective que José Domingo, par exemple, se place, lorsqu'il affirme, dans son ouvrage intitulé *La novela española del siglo XX* :

¹ GARCIA LOPEZ, José, *Historia de la literatura española*. Barcelone, Vicens-Vives, 1977, p. 747.

² CORRALES EGEEA, José, *La novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1971, pp. 105-106.

Su obra es de una apasionada vehemencia, lo que en muchas ocasiones le hace desbordar los límites de la contención crítica y constructiva, poniendo en peligro la solidez y la verosimilitud de algunas de sus creaciones. Su sensibilidad extremada le hace volcar en sus obras toda la fuerza de sus sentimientos, y en ellas la realidad y la fantasía se alían a menudo en un conjunto que, aun rehuendo lo puramente testimonial, se distancia también de lo meramente evasivo, sin dejar de participar de ambas tendencias. Ello la separa de los escritores del realismo crítico testimonial.¹

De même, Eugenio García de Nora, qui, au sein de la « nueva oleada », classe Ana María Matute dans une catégorie qu'il intitule « lirismo subjetivo », semble ne considérer la romancière que comme une débutante qui ne maîtrise encore pleinement ni son art, ni ses moyens :

La situación de Ana María Matute dentro de este grupo, al que pertenece enteramente por la cronología, y en parte al menos, por la orientación y el significado de su arte, es en verdad singular : siendo la más precoz [...], la más fecunda [...] y poseedora de una personalidad acusada, discernible desde sus primeros pasos, nos parece aún, con todo ello, una escritora incipiente, más promesa que realidad. [Su estilo es], ante todo, coloreado, vibrante, plástico y sensorial, rico en adjetivación, abundante en imágenes briosas ; en una palabra, más brillante que eficaz, impresionista y expresionista antes que sencillamente expresivo [...]. Esta especie de « tratamiento estético » del tema a través del estilo contribuye a crear la sensación de envaramiento psicológico de los personajes, y de difusión y contingencia en los sucesos referidos [...]. Su capacidad de comprensión o de creación se revela, a nuestro juicio, insuficiente.²

Cependant, cette écriture singulière est aussi et surtout le support d'une grande originalité thématique fondée sur une interprétation particulière de la vie, marquée par une nette division entre les âges : enfance, adolescence et âge adulte. Dans ce contexte, c'est l'enfance qui est présentée comme l'étape la plus importante, résumant et condensant les deux autres, qui n'en sont qu'un pâle et hypocrite reflet. Toutefois, les qualités propres à l'enfance, l'innocence et l'imagination, ainsi que le désir d'évasion de la réalité, dérivent aussi en partie (et c'est ce qui fait le lien entre les deux principaux aspects thématiques de son œuvre) d'une insatisfaction fondamentale vis-à-vis du monde contemporain. Ceci amène donc Ana María Matute à dénoncer avec véhémence tous les aspects les plus dramatiques de l'existence, opposés aux miracles de la pureté et de l'innocence, de la fantaisie et de la magie.

¹ DOMINGO, José, *La novela española del siglo veinte, Vol. II : de la posguerra a nuestros días*. Barcelone, Labor, 1973, p. 62.

² GARCIA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid, Gredos, 1973, pp. 264-267.

En effet, la plupart des protagonistes d'Ana María Matute sont des enfants ou de jeunes adolescents, dont la capacité à rêver et à s'échapper de la réalité est sans cesse opposée à la cruauté et à la haine d'adultes incapables de les comprendre. Cette nette opposition entre le monde des enfants et celui des adultes ne fait que refléter d'ailleurs un des motifs qui structure toute l'œuvre de la romancière : la perte tragique de l'enfance et le passage d'un univers à l'autre. C'est ce thème fondamental qui permet de faire le lien entre tous les romans d'Ana María Matute et ses contes, tant pour enfants que pour adultes. Dans un cas comme dans l'autre (romans et contes pour adultes, contes pour enfants), on assiste à une opposition marquée entre des enfants qui se sont fabriqué un univers mental bien défini et apparemment indestructible, et des adultes, violents, divisés et cruels, indéfectiblement attachés à leur propre univers. La réciproque est vraie aussi : les enfants ne comprennent pas mieux le monde des adultes, et sont même parfois cruels à leur égard, voire entre eux.

Dans cette optique romanesque, la plus grande originalité d'Ana María Matute réside alors dans le fait suivant : ce sont les enfants qui assument, dans la majorité de ses romans et de ses contes, le rôle de personnages principaux et de narrateurs. La description la plus aisée d'un monde à dominante merveilleuse ou magique se fait donc en grande partie grâce à un habile jeu de points de vue : de fait, comme ce sont les enfants eux-mêmes qui assument la voix narrative, ceci permet d'aboutir à une déformation sensible de la réalité, qui est vue et décrite à travers le filtre de l'imagination enfantine. Mêlant donc originalité thématique et originalité stylistique, la primauté donnée au point de vue enfantin, au rêve et à l'imagination, conduit à une poétisation de la réalité, au mélange subtil entre le réel et la fantaisie, la confusion entre les deux mondes, ou même l'absorption fréquente du réel par le merveilleux.

Une originalité romanesque : l'utilisation subvertie du modèle des contes de fées

Cette conception de l'enfance vue comme un monde à part et fondé sur des qualités spécifiques, de même que l'opposition entre monde des adultes et monde des enfants, tout comme le passage douloureux d'un univers à l'autre, à la fois dans certains romans d'Ana María Matute (*Primera memoria*¹, *Pequeño teatro* et les trois romans médiévaux que sont *La torre vigía*², *Olvidado Rey Gudú*³ et *Aranmanoth*⁴), et dans une grande majorité de ses contes (*Los niños tontos*⁵, *Historias de la Artámila*, *Tres y un sueño*, *El tiempo*, *Algunos muchachos*⁶, *Todos mis cuentos*⁷ et *Cuentos de infancia*⁸), entraînent des parallélismes frappants entre ces derniers et les contes de fées, et ce sur de nombreux plans - structurel, thématique ou symbolique. On peut mettre en évidence une grande affinité de structure entre les contes de fées ou les contes merveilleux, telle que l'a définie Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*⁹, et celle des ouvrages d'Ana María Matute précédemment cités, et que l'on pourrait résumer ainsi, de façon assez schématique :

situation initiale fondée sur le manque → tentative de résolution → résolution

D'autre part, de nombreux protagonistes d'Ana María Matute, enfants ou jeunes adolescents, s'identifient de façon continue aux héros des contes de fées les plus célèbres, ceux d'Andersen notamment, qui, comme eux, se trouvent dans un moment de crise, de transition, au seuil d'un nouvel âge, et rejettent de même toutes les valeurs qui sont, à leurs yeux, celles du monde des adultes, c'est-à-dire, en général, la division (sociale, politique ou sexuelle), le matérialisme et, surtout, la hiérarchie, fondée sur des relations de pouvoir. Cette

¹ MATUTE, Ana María, *Primera memoria*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°7, 1997 (1960 pour la première édition), 212 p.

² MATUTE, Ana María, *La torre vigía*. Madrid, Editorial Lumen, 2000 (1971 pour la première édition), 237 p.

³ MATUTE, Ana María, *Olvidado Rey Gudú*. Madrid, Espasa Calpe, 1996, 865 p.

⁴ MATUTE, Ana María, *Aranmanoth*. Madrid, Espasa Calpe, 2000, 191 p.

⁵ MATUTE, Ana María, *Los niños tontos*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°51, 2001 (1956 pour la première édition), 82 p.

⁶ MATUTE, Ana María, *Algunos muchachos*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°165, 1998 (1968 pour la première édition), 165 p.

⁷ MATUTE, Ana María, *Todos mis cuentos*. Madrid, Editorial Lumen, 2000, 369 p.

⁸ MATUTE, Ana María, *Cuentos de infancia*. Barcelone, Ediciones Martínez Roca, 2002, 207 p.

⁹ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*. Paris, Points Seuil, 1965 (pour la traduction française), 254 p.

identification permet d'aider ces jeunes protagonistes à affronter le passage d'un univers à l'autre, mais constitue aussi, en partie, un aveuglement : bon nombre de ces enfants refusent d'accepter, de façon souvent volontaire et consciente, les leçons des dénouements toujours instructifs des contes de fées. De fait, la plupart des héros d'Ana María Matute, ne consentant pas à grandir, s'enferment dans le monde de l'enfance : ce rejet de la réalité engendre, dans la plupart des cas, la mort, narrative (le récit s'achevant au moment où l'enfant a grandi), symbolique (avec la perte irrémédiable d'un monde fondé sur le rêve et la fantaisie, puis l'accès à la maturité), ou réelle.

En effet, le rôle symbolique des contes de fées défini par Bruno Bettelheim dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*¹ est en général bien connu : on peut considérer, à la suite du psychanalyste, que les contes de fées permettent aux enfants de surmonter les problèmes psychologiques liés à leur croissance et de faire face à leur passage d'un univers à l'autre en favorisant leur développement. Ils leur permettent aussi, en guidant leur croissance, de donner un sens et une valeur à leur vie adulte : dans cette perspective, les contes seraient comme l'expression symbolique des rites d'initiation ou de passage. Ce rôle est toutefois subverti chez la romancière dans la mesure où bon nombre de ses héros refusent les alternatives proposées par les contes.

Cependant, il convient en ce sens de noter une différence de traitement entre les romans et les contes qui s'adressent aux adultes et ceux destinés aux enfants : en effet, c'est essentiellement dans le premier cas (contes et romans pour adultes) que la structure que nous avons décrite précédemment est subvertie, car l'état de manque initial est accentué par une tentative de résolution vouée à l'échec. Dans les contes pour enfants, par contre, la situation de manque est résolue par des péripéties souvent touchantes et d'ordre magique, et les dénouements sont toujours heureux - en apparence du moins. Si dans les ouvrages destinés aux adultes le pessimisme de la romancière apparaît assez nettement (tout espoir est inutile, toute lutte est vaine car il est impossible d'empêcher les ravages du passage inexorable du temps), c'est un message d'optimisme qui transparaît au contraire dans les contes pour enfants : il existe des alternatives possibles à leur monde, et grandir n'est pas si terrible. C'est dans cette ambivalence que réside la grande originalité de l'œuvre d'Ana María Matute,

¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Editons Robert Laffont, 1976 (pour la traduction française), 512 p.

ambivalence dont nous tenterons de comprendre les fondements et la signification, en nous interrogeant sur les raisons et la nécessité d'une telle réécriture.

Dans cette perspective, nous analyserons, dans une première partie, la place singulière, tant narrative que thématique, qu'occupe Ana María Matute au sein de sa génération, puisqu'elle est à la fois auteur, pour adultes comme pour enfants, de romans et de contes, utilisant de façon originale ce genre aux multiples facettes.

Nous saisirons ensuite, dans une seconde partie, la spécificité de la réécriture des contes de fées chez Ana María Matute, à la fois dans la transposition et la subversion de schémas stylistiques, thématiques et structuraux bien connus.

Nous montrerons enfin, dans une troisième partie, dans quelle mesure l'analogie symbolique entre les contes et les rêves permet à ce genre traditionnel bien connu et d'apparence inoffensive, véhiculant souvent un modèle patriarcal et traditionnel de la société, de constituer un outil de critique sociale efficace dans un contexte de dictature. En replaçant la réécriture des contes de fées dans le cadre plus vaste de la littérature espagnole contemporaine, nous verrons que cette réécriture s'avère, chez Ana María Matute comme chez d'autres écrivains, un motif récurrent.

PREMIÈRE PARTIE :
**UNE ROMANCIÈRE À LA POSITION
SINGULIÈRE**

Chapitre I

Le recours au conte, un genre aux multiples facettes

Romancière précoce et prolifique, publiant de façon régulière depuis le début de l'après-guerre, jusqu'aux années 1970, Ana María Matute a cependant suscité peu d'intérêt de la part des critiques littéraires, masculins du moins. Si son nom est souvent cité dans les anthologies ou les histoires de la littérature et du roman espagnol de l'après-guerre, son œuvre n'est dans la plupart des cas que vaguement évoquée. L'analyse qui en est faite reste d'ordre général, et découle d'une tentative de la replacer dans le courant objectiviste ou réaliste du milieu des années cinquante, c'est-à-dire d'une volonté de la faire rentrer, de façon souvent assez chronologique, dans la génération dite de 1955. Les vingt-cinq années de silence qui ont suivi ensuite, entre la publication de *La torre vigía*, en 1971, et celle de son avant dernier roman, *Olvidado Rey Gudú*, en 1996, expliquent en grande partie ce manque d'intérêt et le peu d'approfondissement dans l'étude critique de son œuvre. Mais il semblerait surtout que la vraie originalité de la romancière, auteur tant de romans que de contes, s'adressant à un public varié, soit à l'origine de l'incompréhension de nombreux critiques.

Un contexte historique particulier

- de l'importance du conte en Espagne dans les années cinquante

La situation dans laquelle commence à écrire et à publier Ana María Matute est celle de l'immédiate après-guerre et du début du franquisme en Espagne. Dans un contexte de vide littéraire, pour une génération coupée du reste du monde et des influences artistiques de son époque, en perte de contact avec les générations précédentes, l'isolement intellectuel se trouve renforcé par le rôle de la censure, l'absence de cursus universitaires dignes de ce nom et l'impossibilité de lire les ouvrages de référence de la littérature universelle. Dans les années

1950, et dans ce contexte d'anémie intellectuelle, le conte, sous de multiples formes, se développe alors beaucoup, comme préalable au roman, notamment chez des romancières de langue espagnole ayant accédé à la notoriété, comme Carmen Martín Gaité et Ana María Matute, mais aussi chez des auteurs moins étudiés comme Carmen Conde (*Doña Centenita, gata salvaje*, et *Los enredos de Chismecita*, écrits en 1943, ou *El caballito y la luna*, en 1974), Rosa Chacel (*Sobre el piélago*, en 1952, *Ofrenda a una virgen loca*, en 1961), ou plus contemporaines, comme Ana María Moix, qui commence à publier au début des années 1970, et Esther Tusquets (*Juego o el hombre que pintaba mariposas* ou *La conejita Marcela*, notamment, publiés en 1979). On peut citer également une romancière d'expression catalane comme Mercé Rodoreda¹. Le développement du conte s'explique dans tous ces cas par l'absence de modèles et d'encouragements littéraires suffisants.

Le conte, considéré comme un genre mineur, littérairement parlant plus facile d'accès, s'adapte bien à la transcription de la réalité et des conversations. Il avait effectivement cet avantage d'être à la fois le genre le plus approprié pour refléter le monde alentour, mais aussi pour décrire un univers patriarcal et traditionnel : de fait, le conte est un genre en apparence peu dangereux, car véhiculant un modèle immuable de société. C'est pourquoi, sur la foi de leurs témoignages, on sait que la bibliothèque de bon nombre d'écrivains de l'après-guerre, et notamment des femmes, se composait de quelques œuvres tenues pour majeures, mais aussi et surtout d'œuvres dites mineures comme les contes de fées, généralement dépréciées par la critique mais appréciées par la censure et le public. C'est ainsi qu'Ana María Matute confiait au journal *El País* que les contes de fées ont été son premier contact avec la littérature, et l'ont initiée très jeune aux joies de la lecture et de l'écriture :

Si no hubiera podido participar del mundo de los cuentos y si no hubiese podido inventar mis propios mundos, me hubiera muerto. Entré en la literatura a través de los cuentos de hadas. Fue mi primer contacto con ella. Yo era una niña muy solitaria, muy introvertida, tartamuda, tenía muchos problemas. Era muy pequeña cuando mi tata me leyó el primer cuento. Fue como si me entrase aire en los pulmones. Me dije que de mayor sería escritora. A los cinco años empecé a escribir mis propios cuentos. No lo sabía entonces, pero lo aprendí pronto : los cuentos de hadas son la expresión del pueblo, de un pueblo que aún no tenía voz, excepto para transmitir de padres a hijos todas las historias que conforman nuestra existencia. De padres a hijos, de boca en boca, llegaron hasta nosotros las viejísimas leyendas.²

¹ Auteur notamment de *Vint-i-dos contes* en 1958, *Semblava de seda i altres contes* en 1976 et de *La meva Cristina i altres contes* en 1976, œuvres très vite traduites et publiées en castillan.

² MATUTE, Ana María, « Los cuentos son en prosa lo más parecido a la poesía ». *El país*, 18 août 2001.

L'utilisation de cet intertexte que sont les contes de fées, auquel notre romancière a rendu également un vibrant hommage dans son discours de réception à l'Académie¹, est révélatrice, dans la mesure où ces derniers sont chargés de significations aussi bien apparentes que cachées. Ils véhiculent en effet des messages susceptibles de jouer un rôle essentiel dans la formation de la personnalité de l'enfant et dans sa socialisation, parce qu'ils visent à modeler son comportement, à le couler dans un certain nombre de moules préétablis. C'est pour cette raison que bon nombre de critiques ou d'écrivains, femmes notamment, ont insisté sur l'endoctrinement social que représentaient les contes traditionnels pour les lectrices féminines, puisqu'ils leur fournissent des modèles de passivité, d'attente et de soumission, le seul rôle actif étant réservé à l'homme. Simone de Beauvoir, par exemple, dans *Le deuxième sexe*, analyse de la sorte le rôle joué par les contes dans l'éducation des jeunes filles :

L'enfant peut aussi découvrir [le renoncement] par beaucoup d'autres chemins : tout l'invite à s'abandonner en rêve aux bras des hommes pour être transportée dans un ciel de gloire. Elle apprend que pour être heureuse il faut être aimée ; pour être aimée, il faut attendre l'amour. La femme c'est la Belle au Bois Dormant, Peau d'Ane, Cendrillon, Blanche Neige, celle qui reçoit et subit. Dans les chansons, dans les contes, on voit le jeune homme partir aventureusement à la recherche de la femme ; il pourfend les dragons, il combat les géants ; elle est enfermée dans une tour, un palais, un jardin, une caverne, enchaînée à un rocher, captive, endormie : elle attend. *Un jour mon prince viendra ...* Les refrains populaires lui insufflent des rêves de patience et d'espoir.²

Si dans un contexte de dictature, la lecture des contes de fées aux enfants revêtait une double fonction (d'éducation et d'endoctrinement), il convient cependant de s'interroger sur la fonction assignée à la réécriture de contes, qu'ils soient de fées ou non, dans la littérature espagnole contemporaine. Le parcours féminin qu'ils offrent à leurs lecteurs est-il le même que celui des contes de fées traditionnels, ou bien les écrivains qui les utilisent s'en servent-ils comme un vecteur privilégié pour véhiculer d'autres messages et pour exprimer, derrière un sens apparent et bien connu de tous, un autre discours que le discours patriarcal dominant dans les contes ? Pensons par exemple, outre Ana María Matute chez qui nous étudierons ci-après tous les aspects que revêtent dans son œuvre la réécriture et la subversion de ce type de modèle, à Carmen Martín Gaité. Pour elle, et à l'inverse des présupposés habituels, le conte

¹ « En el bosque. Defensa de la fantasía ». Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la lengua, 18 janvier 1998.

² BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue* (Tome 2). Paris, Gallimard, Folio Essais n°38, 1986, 663 p., pp. 43-44.

suppose à la fois chez son auteur et chez les lecteurs à qui ils sont destinés une capacité à s'émerveiller, ouvrant de la sorte de nouveaux espaces, comme celui du rêve. La romancière souligne par exemple l'importance de héros comme le Chat Botté ou le Petit Poucet, qui choisissent d'affronter directement leur destin pour le changer, refusant leur condition, contrairement à d'autres, comme Blanche Neige ou la Belle au Bois Dormant, qui l'acceptent passivement. C'est pourquoi, sous couvert de l'utilisation d'un modèle littéraire qui n'éveille les soupçons de personne, Carmen Martín Gaité a su créer des personnages, féminins notamment, qui choisissent de défier la réalité, se rebellent contre la fatalité, décident de se raconter leur vie de façon différente, et sont récompensés à la fin du récit car ils se révèlent maîtres de leur destin. C'est le cas par exemple de Caperucita dans *Caperucita en Manhattan*¹, de Sorpresa dans « El pastel del diablo », de Serena dans « El castillo de las tres murallas »² - ou aussi de Leonardo dans le roman *La Reina de las nieves*³. Le conte merveilleux pour enfant, derrière ses aspects traditionnels dont personne ne se méfie, peut être le lieu où tout est possible, parce que ce genre sait également créer un univers sans frontière, où celui qui sait agir avec courage connaît un changement radical de condition - véhiculant dans ce cas un message d'espoir.

¹ MARTÍN GAITE, Carmen, *Caperucita en Manhattan*. Madrid, Lumen, Siruela Bolsillo, 1990, 205 p.

² MARTÍN GAITE, Carmen, *Dos relatos maravillosos*. Madrid, Lumen, Siruela Bolsillo, 1997 (1983 pour la première édition), 163 p.

³ MARTÍN GAITE, Carmen, *La reina de las nieves*. Barcelone, Anagrama, 1997 (1994 pour la première édition), 331 p.

- le rôle de la censure

Il faut souligner en effet que le principal obstacle qui s'imposait aux jeunes écrivains de l'immédiate après-guerre était la censure, phénomène qui entraînait par conséquent chez eux une autocensure plus ou moins consciente, d'autant plus que la censure des autorités s'exerçait de façon souvent très aléatoire, autorisant certains récits, supprimant parfois quelques phrases d'un ouvrage, mais interdisant complètement un autre. La jeune Ana María en a fait l'expérience dans certains de ses romans. Dix-neuf pages de *Los hijos muertos* ont connu des coupes. Quelques phrases y ont été retirées, malgré les efforts de l'auteur pour dire les choses « de forma rebuscada, casi absurda, para que fueran 'sobrentendidas' y pudieran 'pasar' la censura, lejana y desconcertante »¹. Au contraire, *Primera memoria* reçut l'aval des censeurs dès la première lecture, car ils n'ont, semble-t-il, pas compris le message du roman, comme le précise la romancière elle-même dans le *Prologue* au deuxième volume de son œuvre complète :

Ello dio como resultado el que, por ejemplo, *Primera memoria* fuera considerada por una buena parte de la crítica española como un libro que describe el despertar de la adolescencia, lo cual es, en verdad, desalentador para quien no ha querido, ni remotamente, escribir un libro destinado a describir el despertar de la adolescencia.²

L'ouvrage qui cependant a le plus souffert de la censure fut le roman initialement intitulé *Luciérnagas*, publié en 1953, et actuellement édité sous sa forme première, non censurée. La publication de ce roman, autorisée en 1955 sous le titre *En esta tierra*, s'explique par des raisons purement économiques : la romancière avait besoin d'argent pour vivre, et son éditeur voulait retrouver les fonds investis dans l'ouvrage. Ce dernier respectait alors les corrections imposées par la censure, qui avait fait au manuscrit initial les critiques suivantes, que résume parfaitement l'*Informe sobre la novela Luciérnagas de Ana María Matute* :

¹ MATUTE, Ana María, *Obra Completa*, Volúmen II (*Los hijos muertos. Tres y un sueño*). Barcelone, Destino, 1975, 841 p., p. 7.

² MATUTE, Ana María, *Obra Completa*, Volúmen II (*Los hijos muertos. Tres y un sueño*). Barcelone, Destino, 1975, 841 p., pp. 7-8. Cependant, l'avantage de cette mauvaise interprétation réside dans le fait qu'un aval immédiat fut donné à la publication de l'ouvrage.

[Es] una novela de gran valor literario [pero] demoleadora de la fe y la esperanza humanas. El tema palpitante de la juventud, casi adolescencia, en los duros años de nuestro Movimiento, con la acción localizada en Barcelona, es tratado aquí con tal amargura y decepción, con tal carencia de espíritu religioso y humano, que el lector se siente horrorizado al ver cómo se destruyen los valores morales esenciales [...]. Los hijos rechazan a los padres, a las tradiciones nobles y honradas de la familia y se convierten en pobres seres maltrechos, amargados, sin ilusiones, que sólo tratan de ignorar el pasado, renegando de todo para comenzar su propia vida. Domina un total sentimiento antirreligioso que llega a la irreverencia en muchos pasajes [...]. Políticamente, la novela deja mucho que desear [...]. Culmina este aspecto político al negar fundamentos al Movimiento Nacional. ¿De qué ha servido la guerra? Todo sigue igual que antes, tales son las conclusiones [...]. Considerando lo expuesto, no debe autorizarse la obra, pues, intrínsecamente, resulta destructora de los valores humanos y religiosos esenciales.¹

On constate ici que ce qui dérange le plus la censure est l'absence de valeurs morales et religieuses dans le roman, dont le fond anti-catholique, ou plutôt a-religieux, est bien plus critiquable pour les censeurs que le fait de récuser l'efficacité de la guerre civile et de mettre en cause le Mouvement National, responsable selon la romancière de la situation du pays et de la misère de ses habitants. On comprend bien que dans un tel contexte, le recours au conte se soit révélé comme une nécessité pour Ana María Matute. Chez elle, écrire était un besoin vital, tout comme étaient évidentes les préoccupations sociales sur le rôle du roman et la fonction de l'écrivain dans la société. Le conte, genre peu dangereux et aux dimensions toutefois extensibles, pouvait donc être une alternative aisée, car exempte de tout soupçon, pour déjouer les pièges de la censure.

¹ Informe sobre la novela *Luciérnagas* de Ana María Matute. In ABELLAN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelone, Península, 1980, 313 p., pp. 79-80.

Les spécificités du conte de fées

Avec une remarquable économie de moyens, les contes de fées offrent un schéma pour ainsi dire invariable, que ce soit dans la caractérisation des personnages d'abord, marquée par l'absence de portrait et d'état civil ; dans l'organisation spatio-temporelle, ensuite, fondée sur une grande indétermination ; dans la structure narrative, enfin, définie par un nombre restreint d'invariants structuraux : une situation initiale fondée sur le manque, un développement qui vise à la réparation du méfait initial et l'assurance d'un dénouement heureux.

- l'absence de portrait et d'état civil

A la base du conte, les personnages constituent tout d'abord des figures typiques qui forment un noyau familial (parents, enfants), souvent anonyme, point de départ et moteur du récit. Quelle que soit la classe sociale choisie, l'identité précise des protagonistes est presque toujours inconnue, qu'il s'agisse de princes et de princesses, de rois et reines, d'humbles paysans ou artisans. Les noms et les prénoms sont extrêmement rares, et l'on parle en général du héros ou de l'héroïne, sans donner plus de précisions. C'est pour cette raison, aussi, que des héros qui portent des prénoms, comme Kay et Gerda, dans « La Reine des neiges », ou Hansel et Gretel, dans le conte du même nom, des surnoms, comme Cendrillon ou Blanche Neige, ou qui ont encore des caractéristiques bien particulières (le Petit Chaperon Rouge, le Chat Botté, la Barbe Bleue), sont particulièrement célèbres et ont été repris, après Perrault, par les frères Grimm notamment.

En effet, les caractéristiques principales des héros sont, dans leur grande majorité, celles de figures typiques : le père faible, la belle-mère jalouse et tyrannique, la jeune princesse d'une grande beauté, le jeune homme au grand cœur. Les personnages secondaires, adjuvants ou opposants, ne sont pas non plus identifiés par leur nom, mais par des caractéristiques distinctives typiques, qu'elles soient physiques ou morales (qualités ou défauts). C'est ainsi que l'on trouve des personnages tels que le jeune frère sot ou fainéant, la belle-sœur laide et jalouse, les géants lourds et frustes, la vieille sorcière, le fanfaron menteur, le maître voleur, etc... Puisque les personnages sont en général dépourvus d'état civil précis, c'est leur fonction (roi ou manant ; enfant ou parent ; père aimant ou marâtre ; opposant ou adjutant) ou

leur profession, qui les différencie, même si le but du récit est souvent de les élever au-dessus de leur condition pour récompenser leur courage ou leur honnêteté - alors qu'au contraire les méchants sont punis de leurs fautes.

On trouve de bons exemples de ce noyau initial à la base du conte dans la plupart des récits des frères Grimm, comme dans le conte intitulé « De celui qui partit en quête de la peur », dont voici l'incipit :

Un père avait deux fils, l'aîné était avisé et intelligent, mais le cadet était sot, incapable de comprendre ou d'apprendre quoi que ce soit.¹

De la même façon, le conte « Les deux frères » commence de la sorte :

Il était une fois deux frères, un riche et un pauvre. Le riche était orfèvre et méchant de cœur, le pauvre gagnait son pain en faisant des balais, et il était bon et honnête. Le pauvre avait deux enfants, deux frères jumeaux qui se ressemblaient comme une goutte d'eau ressemble à l'autre.²

Le début d'un autre conte, « Le fidèle Jean », est également intéressant dans la mesure où il associe un noyau familial royal mais indéterminé à la figure bien plus caractérisée du fidèle serviteur Jean, dont l'état civil est plus précis justement parce que c'est à lui que le roi confie les tâches les plus importantes. Dans le passage suivant, il l'appelle juste avant sa mort pour le charger de mener à bien l'éducation de son fils :

Il était une fois un roi qui était malade et pensait : 'Ce lit où je suis couché sera sans doute mon lit de mort'. Alors il dit : 'Faites-moi venir le fidèle Jean'. Le fidèle Jean était son serviteur préféré et il l'appelait ainsi parce qu'il lui avait été fidèle toute sa vie.³

Outre ces traits distinctifs, ce qui caractérise le noyau familial anonyme à la base du conte est soit le manque ou l'absence de l'un de ses membres (mort de la mère, pas d'enfant mâle), soit un défaut ou un malheur qui survient et entache le bonheur familial (impossibilité d'avoir un enfant, par exemple).

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°840, 1976, 404 p., p. 29.

² GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., p. 170.

³ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., p. 143.

Le début du conte « Les sept corbeaux », issu du même recueil, en est une bonne illustration :

Un homme avait sept fils, et toujours pas de filles, si fort qu'il le désirât ; enfin, sa femme lui donna de nouveau des espérances, et quand l'enfant vint au monde, voici que c'était une fille. La joie fut grande, mais l'enfant était chétive et petite, et à cause de sa faiblesse, il fallut l'ondoyer.¹

L'enfance du héros de conte de fées ne se passe donc pas sans accident : s'il est aimé de ses parents, il est haï d'un demi-frère ou d'une belle-mère (Cendrillon, Blanche Neige) ; s'il est entouré d'affection, il est poursuivi pour une faute antérieure à sa naissance, généralement commise par l'un des siens : oubli, vœu imprudent, interdiction transgressée, promesse naïve au diable ou à une vieille sorcière. A peine adolescent (parfois même plus jeune), il doit donc quitter sa famille et tenter sa chance « dans le vaste monde », en général symbolisé par la forêt qui entoure la maison ou le palais, c'est-à-dire quitter l'univers connu jusqu'alors pour l'inconnu. Ainsi, « Raiponce » commence de la sorte :

Il était une fois un homme et une femme qui depuis longtemps désiraient en vain un enfant ; enfin la femme fut en espérance que le bon Dieu exaucerait leur vœu. Ces gens avaient à l'arrière de leur maison une petite fenêtre par où l'on pouvait voir dans un superbe jardin plein des plus belles fleurs et herbes. Mais il était entouré d'un mur et personne n'osait y entrer car il appartenait à une magicienne qui avait un grand pouvoir et était redoutée de tout le monde.²

La curiosité de la mère, qui ardemment désire, pendant sa grossesse, manger des raiponces³ qui se trouvent dans ce jardin, est punie par la sorcière, qui demande à obtenir l'enfant dès sa naissance. C'est alors à la jeune fille, nommée Raiponce en souvenir du méfait de sa mère, de réparer ce dernier.

En réalité, c'est le conte qui, derrière l'absence de portrait réel et le caractère en apparence simpliste et superficiel du héros, se charge de dévoiler sa véritable nature. Au fil du récit, le personnage acquiert plus de consistance si l'on considère non ce qu'il est mais ce qu'il

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., p. 107. L'ondoiement désigne un baptême administré sans les cérémonies extérieures, qui a lieu lorsqu'un enfant est en danger de mort.

² GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Nouveaux contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2901, 1996, 315 p., p. 7.

³ Campanule dont la racine et les feuilles se mangent en salade.

devient. Le Petit Chaperon Rouge par exemple n'est pas une sotte ingénue, mais une jeune fille attirée par le danger, par plaisir et mépris de l'autorité, ce pour quoi elle est punie. Cendrillon, au contraire, en endurant patiemment les vexations auxquelles la condamne au départ sa condition de « souillon », devient finalement une princesse, sa patience étant couronnée de succès. L'épreuve permet donc au héros de révéler ce qu'il est, de faire ses preuves, et le dénouement consacre en général l'accession des protagonistes à un stade supérieur. Les autres figures, celles des personnages secondaires, sont condamnées à plus de fixité. En incarnant un état extrême de l'humain, elles symbolisent aussi toutes les ambiguïtés et les complexités de nos désirs. La sorcière par exemple résume une conception horrifiée de la femme, comme mère œdipienne ; la princesse au contraire exalte l'image d'une certaine perfection féminine ; l'ogre nous renvoie à notre propre intempérance et à nos appétits, tout en apparaissant comme le pendant d'Oedipe, géniteur terrible et castrateur qui dévore ses propres enfants.

Quoiqu'il en soit, il apparaît donc que malgré un nombre réduit de personnages et des fonctions narratives en apparence peu nombreuses (héros / adjuvant / opposant / traître, etc...), ainsi qu'un manque d'individualisation, les héros de contes de fées sont plus riches qu'il n'y paraît, permettant la projection des désirs et la libération de l'imagination, ainsi que l'acceptation des contradictions du monde.

- la ruse de l'atemporalité et de l'aspatialité

Par ailleurs, si les contes se situent hors du temps et hors de l'espace, et que la loi qui les régit est bien la fixité, ces deux éléments sont cependant des composantes essentielles du récit. En effet, la transgression des contraintes imposées par l'espace et le temps fournit l'argument de bien des récits. En ce qui concerne l'espace, il convient de noter, parallèlement au relatif anonymat des personnages, un anonymat constant des localisations : les lieux du conte ne sont jamais vraiment spécifiés, si ce n'est dans un palais, un château ou un village. Le seul point commun à tous ces espaces est qu'ils sont en général entourés d'une vaste forêt, symbole de l'inconnu et lieu nécessaire à la réalisation de toutes les épreuves. Voici par exemple l'incipit du conte « Hansel et Gretel » :

A l'orée d'un grand bois habitait un pauvre bûcheron avec sa femme et ses deux enfants, le petit garçon se nommait Hansel, la petite Gretel. Il avait peu de choses à se mettre sous la dent, et une fois qu'une grande disette s'était abattue sur le pays, il ne put pas même se procurer le pain quotidien.¹

Un autre exemple significatif est celui du début du conte d'Andersen « Le costume neuf de l'empereur » :

Il y a longtemps, vivait un empereur qui raffolait tellement de beaux costumes neufs qu'il donnait tout son argent pour être bien habillé. Il ne se souciait pas de ses soldats, ne se souciait pas de théâtre, ni d'aller en voiture dans la forêt, sinon uniquement pour montrer ses vêtements neufs [...]. Dans la ville où il habitait, on s'amusait beaucoup.²

Toutefois, chaque endroit possède une fonction narrative et une signification symbolique. Les châteaux et les masures par exemple représentent à merveille l'opposition entre la toute puissance et l'extrême dénuement. Le passage de l'un à l'autre, qui est souvent possible dans le conte, consacre la métamorphose des conditions. La fontaine, *locus amoenus* par excellence, joue en général le rôle d'adjuvant au héros qui sait accepter son aide - et d'opposant pour le méchant qui la refuse. La chambre est le lieu du secret, du stratagème ou de la tromperie, ou au contraire de la révélation finale. Comme nous l'avons déjà mentionné,

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., p. 71.

² ANDERSEN, Hans Christian, *Contes choisis*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°3509, 1987, 348 p., p. 87.

la forêt représente un lieu d'impunité, animal et sauvage, et la part obscure du moi où les angoisses et les désirs se combattent : si pénétrer dans la forêt constitue souvent pour le héros une descente aux enfers ou une plongée dans les abîmes de l'inconscient, cette étape est nécessaire à la résolution des méfaits. Ce n'est qu'en vainquant les pièges de la forêt que le héros peut grandir, résolvant de la sorte ses propres conflits intérieurs.

La perspective est la même quant à la localisation temporelle, qui elle aussi est très vague : tous les événements décrits appartiennent au passé, puisqu'ils se déroulent « il y a de nombreuses années », « il y a bien longtemps de cela ». Il faut également souligner que cette situation imprécise dans le temps (« il était une fois », « par un matin d'été », « un beau jour »...) a une valeur universelle - ce qui est évidemment aussi le cas de la localisation dans l'espace. Le conte, qui est sans date et sans réalité temporelle ou spatiale, renvoie au temps des origines, au monde perdu de l'enfance auquel nous n'avons plus accès. Le conte nous inscrit en effet dans une chronologie nostalgique, écho d'un temps révolu qui est celui de la pureté, de l'innocence et de l'harmonie. Dans la structure temporelle interne, narrative, des contes, les jours, les mois et les années passent de même, avec pour seule valeur une valeur symbolique, qui est celle de la mise à l'épreuve du héros (pendant un an, pendant sept ans, etc...), dans le but de prouver sa constance, son courage et sa fidélité. Les repères chronologiques du conte ne sont donc pas des indications de date, mais de durée, dont le respect est essentiel car il détermine la réussite ou l'échec du héros. Se laisser gagner par la langueur, c'est prendre un risque qui peut coûter la vie, comme pour le Petit Chaperon Rouge. Cependant, vouloir aller trop vite, c'est aussi aller à l'inverse du conte, car le héros doit savoir tirer profit du temps, comme c'est le cas des jeunes protagonistes des contes « Les douze frères » ou « Les sept corbeaux ». S'abstenir de rire et de parler pendant sept ans doit permettre en effet aux sœurs de sauver leurs frères pour qu'ils reprennent leur forme humaine. Se plier aux nécessités de la durée permet de grandir au lieu de s'attarder dans le temps de l'enfance.

- une structure éternelle au message ambivalent

La mise à l'épreuve, justifiée dans l'optique de la nécessité de réparer les « méfaits » ou les « manques » initiaux, est donc toujours positive pour le héros, dont la figure est là pour démontrer avec éclat, au cours d'une action dramatique fortement concentrée et au terme de nombreuses péripéties, que la métamorphose de l'enfant, ou du jeune protagoniste, en adulte, est pleine de périls, mais possible. Elle seule peut mener l'homme à ce haut degré de bonheur dans l'amour et le mariage dont le conte fait son idéal humain. Le conte se réduit en effet à un schéma stéréotypé où tous les éléments se combinent en vue du développement heureux et de la réussite du héros qui, souvent issu d'une basse condition sociale, prend une revanche sur la vie par la vertu de l'amour et de l'alliance avec une personne de haut rang.

La situation initiale, inscrite dans la durée et la fixité, est bouleversée par un événement traumatique ou un méfait, qui instaure un état de manque qu'il convient de réparer. Souvent, le traumatisme est parallèle à la mort de la mère et au remariage du père : le thème de l'orphelin(e) maltraité par une marâtre est primordial dans des contes tels que Blanche Neige ou Cendrillon. Comme l'analyse avec précision Marthe Robert dans son ouvrage intitulé *Roman des origines et origine du roman*¹, le traumatisme peut être dû à bien d'autres éléments, comme la fatalité d'une naissance inférieure (« Le Petit Poucet », « Hansel et Gretel ») ; un signe d'élection dangereux ou un tabou mystérieux (le fuseau de « La Belle au Bois Dormant ») ; un vœu imprudent ou la transgression d'un interdit (« Raiponce ») ; une promesse faite au diable par des parents étourdis (« L'ondine de l'étang », « La jeune fille sans mains ») ; le désir incestueux d'un père malheureux (« Peau d'Ane ») ; un acte manqué (l'oubli d'un geste, d'une formule consacrée ou d'une simple coutume, comme celle de la présence de la treizième fée dans « La Belle au Bois Dormant ») ou une prophétie sinistre (enfant mâle désigné comme meurtrier de son père et usurpateur du trône). Même si l'enfant n'est pas coupable du déséquilibre ou du bouleversement survenus en général avant sa naissance, c'est à lui qu'incombe la tâche de rétablir l'état initial des choses. Le long cheminement du héros à travers ces péripéties équivaut alors au parcours que constitue l'ensemble de la vie humaine. Cependant, l'optimisme du genre nie en même temps

¹ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*. Paris, Gallimard, 1972, 364 p.

l'irréversibilité du passage du temps, puisque le chemin peut être parcouru en sens inverse et que le héros, au terme de ses aventures, devient riche et puissant¹.

Le dénouement propose en effet un nouvel équilibre, plus heureux et plus durable que l'état initial. Mais, comme l'analyse Christophe Carlier dans *La clé des contes*², la conclusion des contes de fées est relativement étrange, puisqu'elle ne clôt pas à proprement parler le récit, mais restaure plutôt une unité perdue, renvoyant à un état antérieur à l'action. L'ordre du monde a été compromis, bouleversé, mais l'issue du conte nous renvoie en général en arrière, comme si rien n'était arrivé. Dans « Peau d'Ane » par exemple, la princesse poursuivie par les désirs de son père incestueux s'enfuit et devient une « souillon », mais elle est finalement reconnue et fait un mariage royal, tandis que son père se remarie. Le principe est le même dans bien d'autres contes, où la chute dans le temps est un accident de parcours et le mariage final a le même goût d'éternité que l'enfance dans laquelle les héros étaient plongés au début du récit. Lorsque les personnages sont plus modestes, ces derniers, par leur courage et leur détermination, accèdent à une condition sociale supérieure, à laquelle leur naissance ne les prédisposait pas au départ, comme dans « Hansel et Gretel », « Le vaillant petit tailleur » ou « Cendrillon ». Dans ces deux derniers cas cependant, le développement du récit ne semble que révéler un état des choses qui demeurait caché du fait de la méchanceté des certains des personnages du récit : Cendrillon était en effet réellement une princesse, et le vaillant petit tailleur un homme de valeur.

Après ce premier chapitre de nature introductive, il convient à présent d'analyser avec précision l'originalité de l'œuvre comme du positionnement d'Ana María Matute au sein de sa génération, pour mieux comprendre ensuite les fondements et les réalités des affinités, tant structurelles que narratives, d'un certain nombre de romans et de la plupart des contes de notre romancière, avec des contes de fées dont nous venons de rappeler les spécificités. La confrontation systématique de ces récits, tous originaux, avec un genre bien connu et utilisé à dessein pour ses vertus contradictoires, s'avère en effet particulièrement révélatrice.

¹ Du point de vue de la structure narrative, il faut souligner que la répétition, de formulettes introductives comme de situations, est une des composantes principales du conte de fées. On peut analyser dans le même sens le rôle introductif ou de conclusion d'un certain nombre de formules rituelles (« il était une fois » ; « ils se marièrent et eurent beaucoup d'enfants », etc....) qui prévient les auditeurs qu'ils vont pénétrer dans un univers imaginaire et clos, qui tourne en rond sur lui-même. Ces formules, souvent enfantines et aisément mémorisables, permettent d'authentifier le conte en tant que pure fiction, de banaliser son développement et de délimiter son territoire de façon nette pour l'auditoire.

² CARLIER, Christophe, *La clé des contes*. Paris, Ellipses, 1998, 120 p.

Chapitre II

Un corpus riche et varié, difficile à classer

L'ensemble de l'œuvre d'Ana María Matute a déconcerté une partie de la critique, en raison de son ampleur et de sa diversité, mais aussi, nous l'avons dit, parce que certains de ses récits se sont vus classés, souvent arbitrairement, dans la catégorie dite de « littérature pour enfants ». Cependant, s'il convient de souligner que quelques rares contes sont effectivement destinés à ce public, l'immense majorité de l'œuvre de la romancière, de par sa richesse tant thématique que narrative, se prête à différents niveaux de lecture.

Une vision pessimiste de la condition humaine, marquée par la solitude et la division

Les romans d'Ana María Matute destinés aux adultes, comme c'est le cas de la majorité des auteurs de sa génération, se caractérisent d'abord par une certaine noirceur et une vision pessimiste de la condition humaine. Ces leitmotifs se traduisent par l'utilisation de traits récurrents, comme dans le choix des personnages, souvent pauvres : les mineurs présents dans *Los Abel*, les ouvriers ou les pêcheurs dans « El tiempo », tous les sans-abri de la guerre civile dans *Luciérnagas*, les misérables paysans et les journaliers qui travaillent la terre au prix de leur vie dans *Fiesta al noroeste*, les instituteurs et les médecins de campagne, souvent méprisés et jamais rétribués au juste prix de leurs sacrifices. Tous ces personnages éprouvent dans la plupart des cas les plus grandes difficultés à vivre. Cet univers romanesque est ainsi marqué par la misère, souvent acceptée avec fatalisme, comme si aucune évolution positive n'était possible, aucun bouleversement ni aucune rébellion n'étant même souhaitables. Le noir et le rouge sombre y dominent, comme symboles du sang et de la mort. Ceci est renforcé par deux grands motifs structurants toute l'œuvre d'Ana María Matute, qui ne font qu'augmenter les difficultés existentielles de ses personnages, à savoir leur immense solitude et les divisions

inhérentes à toute relation entre les êtres humains, divisions qui engendrent des rivalités entre frères et sœurs, entre amis, allant parfois jusqu'à des relations de jalousie, de haine et d'envie.

Il est frappant de constater en effet que bon nombre des personnages d'Ana María Matute sont seuls, et souffrent d'une solitude que soit ils s'imposent eux-mêmes, souvent volontairement (c'est le cas de Valba dans *Los Abel*, de Pedro dans « El tiempo », qui refusent toute aide extérieure), soit que les circonstances leur imposent. C'est le cas de Sol, dans *Luciérnagas*, qui porte un prénom particulièrement significatif, puisqu'il s'agit en réalité de l'abréviation de Soledad, prénom qu'elle se refuse cependant à utiliser, car par trop explicite. Cependant, la jeune fille semble être à toutes les périodes de sa vie complètement seule, éloignée de tous les êtres qui lui sont chers, parce qu'il existe apparemment entre elle et eux un infranchissable fossé. C'est donc l'incompréhension qui régit l'essentiel de ses relations, avec ses parents ou son frère par exemple, incompréhension dont tous les êtres ont conscience et dont ils souffrent, mais toujours et seulement lorsqu'il est trop tard pour y remédier :

'La verdad es que somos un par de hermanitos poco simpáticos', se dijo Sol. Se daba cuenta de que vivían retraídos, hoscos, aunque fuese de distinta manera. Y, por primera vez, se dio cuenta de que no se conocían, de que vivían aislados. Siempre hubo algo, también, que les separaba de sus padres, desde niños : la niñera, el colegio. El caso es que casi, casi, vivir con los padres era un poco como 'estar de visita' [...]. Sintió entonces, más que nunca, aquella extraña y sutil lejanía que la separaba de sus padres.¹

Il est intéressant de souligner que la propre mère de Sol, Elena, se fait à elle-même des réflexions exactement similaires à celles de sa fille au début du récit :

[Elena], abatida, también descubrió el vacío que la separaba de Sol, la gran ignorancia que la una tenía de la otra. Era tarde, sin embargo, para empezar de nuevo. A veces, mirando a su hija, pensaba que dio a luz a un ángel puro, transparente, y se veía incapaz de hablarle de su dolor oscuro, terreno. Se daba cuenta de que creció lejos de ella, de que otros seres le forjaron una hija desconocida.²

C'est la même incompréhension qui semble régner sur les rapports entre les autres personnages du récit que sont les membres de la famille Corvo : les frères Daniel, Cristián et Pablo connaissent des relations tendues à la fois entre eux et avec leur père, car il s'agit là de la confrontation de solitudes et d'idéaux apparemment incapables de se rejoindre. Le seul

¹ *Luciérnagas*, op. cit., pp. 25-27.

² *Luciérnagas*, op. cit., p. 50.

réconfort, fugace et comme irréel, que connaissent Sol et Cristián, se trouve dans les quelques jours d'amour qu'ils vivent et qui s'écoulent à la fois en dehors du temps (ils ne savent pas combien de jours ils passent enfermés dans la maison de Pablo, lieu où ils perdent complètement la notion du temps) et en dehors de l'espace, puisqu'ils se trouvent loin de la ville et du danger, dans une maison qui n'est pas la leur, à l'insu de tous. Ce qui est étonnant, c'est que cet amour rassemble deux êtres seuls qui s'attirent et se comprennent, comme hypnotisés justement vers la solitude de l'autre :

Su silencio era superior a cualquier palabra. Algo había cambiado, de pronto. Sol sentía que algo iba envolviéndola, como un soplo tenue, intenso. La proximidad de aquel muchacho, la soledad que emanaba de su cuerpo, le atraían de un modo desconocido. Apenas hacía unas horas se ignoraban y, ahora, estaban desesperadamente cerca, sacudidos por la misma angustia de no poder vivir.¹

De la même façon, Cristián s'interroge ainsi : « ¿Quién era ella ? ¿Por qué llegó hasta su soledad, con su soledad, con sus labios cálidos ? »². La relation entre ces deux êtres est finalement vouée à l'échec. Elle se termine tragiquement par la mort de Cristián, abattu par des miliciens à la fin du récit, sous les yeux de Sol, symbolisant par là même l'apparente impossibilité de tout amour heureux, et présentant de surcroît les ravages de la guerre civile, combat fratricide n'ayant fait que briser les hommes, comme les premiers responsables de l'échec de leur amour. Il est intéressant de constater que la solitude inhérente à chaque être humain peut parfois les rassembler, comme c'est également le cas entre Valba et Jacqueline, dans *Los Abel*, où Valba affirme ceci : « Así empezó nuestra amistad. Porque estábamos solas »³. C'est au contraire l'incompréhension et la solitude de chaque être, trop différent l'un de l'autre dans leur évolution d'adulte, qui séparent les deux amis d'enfance, Dingo et Juan dans *Fiesta al noroeste*. En effet, Dingo cache sa profonde solitude derrière une vie apparemment joyeuse de comédien et de montreur de marionnettes, mais ses quelques illusions s'écroulent lorsque son attelage renverse, un soir qu'il traverse la région de son enfance, la Baja Artámila, un enfant qui meurt dans l'accident. On peut souligner comment, dans le passage qui suit, l'adjectif 'solo' rythme l'ensemble du paragraphe. Le sentiment de solitude et d'incompréhension, ou la difficulté à communiquer, sont accentués par la présence du frère muet et des chiens qui accompagnent Dingo :

¹ *Luciérnagas*, op. cit., p. 163.

² *Luciérnagas*, op. cit., p. 160.

³ *Los Abel*, op. cit., p. 97.

Podría nuevamente arrastrar su fiesta. Sus pantomimas con diez personajes representados por un solo farsante. El, un hombre solo, con diez caretas diferentes, diez voces y diez razones diferentes. El tambor del hermano mudo sonaría otra vez, como un rezo en una cueva. El mudo y los tres perros [...]. Dingo sabía muy bien que se les irían muriendo sus míseros compañeros, tal vez uno a uno, por el camino. Ese día, él y sus diez fantasmas irían solos por el mundo, ganándose el pan y el inapreciable vino. Qué día ese en que solo, con su baúl repleto de cintas doradas que robó en las sacristías pueblerinas, iría camino adelante con sus diez voces y sus seis razones para vivir [...]. Pero ahora estaba otra vez hundido en su verdad, sin careta. Allí otra vez como si no hubiera años. Tragado por aquella tierra, desnudo, absolutamente solo. Se le había muerto la fiesta de golpe.¹

Il est tellement seul face à lui-même, qu'en ces instants là, lui vient à l'esprit l'évocation de sa propre mort :

El niño que llevaba ahora en brazos, tal vez era él mismo. ¿Cómo podría eludir su propio entierro ? Nadie. Nadie puede.²

Au contraire de Dingo qui oublie sa solitude en fuyant mentalement dans le monde de l'illusion et de la comédie, Juan, son ancien ami d'enfance, s'enferme après la trahison de Dingo - ce dernier s'est enfui seul avec le trésor qu'ils avaient constitué ensemble - dans une religion toute personnelle et dans la prière, qui ne sont en réalité que de la fausse piété :

Juan Medinao bajó la cabeza de golpe y empezó a rezar. Su oración no tenía nada que ver con su voz. Su oración era una vuelta a la adolescencia, a la infancia. A su soledad.³

En effet, il convient de souligner que depuis son plus jeune âge, Juan se sent différent des autres, du fait d'un caractère renfermé et timide, et d'un physique peu amène qui lui fait presque peur. Cette différence, qui créa chez lui un fort sentiment de solitude et l'éloigna complètement des gens de son âge comme des autres habitants du village, lui apparaît très nettement le jour de la naissance de son demi-frère, Pablo :

Nacía un hombre, allí, tras la puerta del dormitorio. ¿Acaso se le parecería ? No. No. Nadie sería como él. El estaba solo entre todos. ¿Por qué había nacido ? Las lágrimas, largas y lentas, le cayeron calientes sobre una mano. Sus cinco años aparecían sacudidos por la conciencia de su soledad. Iba marcado, tal vez. Pero su Dios le salvaría de los hombres.⁴

¹ *Fiesta al noroeste*, op. cit., pp.12 et 17.

² *Fiesta al noroeste*, op. cit., p. 17.

³ *Fiesta al noroeste*, op. cit., p. 33.

⁴ *Fiesta al noroeste*, op. cit., p. 44.

Par ailleurs, dans ce roman, la solitude de chaque personnage est renforcée par la structure même du récit et l'organisation des chapitres : alors que Dingo vient demander de l'aide à Juan, et que ce dernier se remémore leur adolescence, le lecteur a l'illusion que les deux personnages ne se croisent presque pas. En effet, chaque chapitre est consacré à un personnage en particulier, soit Juan (chapitres II, III, V et VII), soit Dingo (chapitre I). Seuls deux chapitres voient la destinée des deux personnages se croiser : une partie du chapitre IV où Juan décide de venir en aide à son ancien ami (trois pages seulement sont consacrées aux retrouvailles entre les deux personnages), et le chapitre VI, qui décrit dans sa totalité l'amitié ancienne qui liait Juan et Dingo. Une technique similaire est à l'œuvre dans *La trampa*, roman qui s'articule autour des monologues intérieurs de quatre personnages (Matia, Isa, Mario et Bear), indépendants les uns des autres, comme si ces personnages n'avaient ni liens ni relations entre eux. Ce qui transparaît des relations humaines au travers de l'utilisation de cette technique est précisément l'incompréhension, la solitude, l'égoïsme, le manque de communication entre des êtres humains éternellement à la recherche de quelque chose qui les sauverait de l'ennui, comme de la jalousie et du commerce des sentiments. Cette technique marque l'isolement de chaque personnage, montrant que ces derniers semblent accepter passivement leur solitude, comme si changer le cours des choses était impossible, voire peu souhaitable. C'est le cas de Matia par exemple, ou d'Isa, qui acceptent leur condition, en tenant des propos étonnamment similaires, montrant qu'en réalité, elles semblent presque désirer leur propre solitude :

Porque bien he aprendido que los seres humanos no suelen hacerse compañía. Casi nadie sabe lo que es saberse acompañado, aunque muchas veces nos fabriquemos esa efímera sombra, la dudosa felicidad de creernos unidos a alguien [...]. Una mujer como yo, en este país, tiene poco que hacer. La soledad y la ignorancia son su patrimonio natural.¹

No soy un ser feliz, no puedo serlo, nunca lo fui. El mundo está lleno de mujeres como yo: ésa es la única historia de mi vida. Sin piedad para conmigo, ni para los demás: egoísmo, incomprensión y soledad, es aún, al fin y al cabo, el común y vulgar transcurrir de tantas y tantas mujeres como yo.²

¹ Isa, « En esta ciudad », *La trampa*, op. cit., p. 50.

² Matia, « Diario en desorden », *La trampa*, op. cit., p.139.

Cette solitude est de surcroît accentuée par une incompréhension généralisée, à la fois entre les êtres et entre les générations : si Isa n'arrive pas à comprendre les véritables motivations de son amant, Mario, dont elle s'éloigne chaque jour davantage, Matia ne comprend pas non plus son fils Bear, et elle ne le veut pas vraiment, semble-t-il :

Es buena esta grande y respetuosa distancia entre nuestras vidas que, laboriosamente, hemos labrado Bear y yo. Bear sabe que no puedo comportarme como una madre al uso [...]. Existe algo muy claro, y es el curso del tiempo. Jamás podremos ir a la par del tiempo de nuestros hijos. Nunca cabalgaremos al mismo ritmo [...]. Mi tiempo no es el tiempo de mi hijo, aunque mi hijo sea, acaso, más viejo que yo.¹

L'incompréhension entre les êtres se double dans tous ces romans d'un sentiment de rivalité qui les divise et rend impossible l'amitié, l'amour ou l'estime entre les frères, les amis, les amants, comme si ce n'était jamais l'amour, l'intelligence ou le désintéressement qui permettait aux êtres humains de justifier leurs actes, mais la haine et l'égoïsme. Le titre de la trilogie *Los mercaderes* est d'ailleurs particulièrement significatif à cet égard, comme le montre aussi le déroulement détaillé de *Primera memoria* et de *La trampa*. Le premier et le troisième volet de la trilogie sont marqués par la trahison et l'égoïsme, à l'inverse du second roman, *Los soldados lloran de noche*, qui insiste sur l'héroïsme gratuit du personnage principal en faveur de la cause républicaine, Manuel, d'ailleurs trahi dans *Primera memoria*, car jugé trop bon. Les hommes y sont présentés comme des êtres fondamentalement mercantiles, destinés à se vendre et à vendre n'importe quoi, même ce qu'ils ont de plus cher, dans le but d'en tirer un profit personnel. On le voit aussi très clairement dans le revirement final de Mario dans *La trampa*, lorsqu'il affirme :

No puedo comerciar más conmigo mismo. He de admitirlo, decirlo [...]. Ahora desearía abrir los ojos y decir : te he engañado. He engañado a todo el mundo. Me engaño a mí mismo, todos los días [...]. Yo no puedo. No puedo engañarme de nuevo [...]. No lo haré. No mataré a ese hombre, no se puede asesinar a un fantasma. Ya no volveré a confundir mi deshonesto y lujurioso venganza personal con un ampuloso concepto de justicia común. No me venderé más parcelas de justicia, de verdad y derechos humanos que no poseo.²

¹ Matia, « Diario en desorden », *La trampa*, op. cit., p. 71.

² *La trampa*, op. cit., pp. 216 et 224.

Les sentiments dominants chez de nombreux personnages sont la haine, l'envie et la vengeance, des sentiments qui semblent justifier bon nombre de leurs actes. Le roman *Los Abel* est le premier à illustrer ce motif puisque les relations entre les sept frères et sœurs du clan sont faites d'un mélange d'amour et de haine, de jalousies et de rivalités. Alors que l'on sent tout au long du roman un très fort attachement entre tous les membres de la famille, unis par un indestructible lien du sang, tous s'affrontent à la mort de leur père sur le mode de gestion à appliquer au domaine. Dans la réalité, ce domaine les divise et les sépare, alimentant chez eux un fort sentiment de haine. L'exacerbation de cette haine intestine aboutit à la fin du récit au meurtre du plus jeune, Tito, par le plus âgé, Aldo, sous le regard horrifié mais compréhensif de la narratrice, Valba :

Pero ¿qué venganza era aquella ? ¿qué venganza ? ¡Dios mío, Tito era la juventud ! Y caí de rodillas, y con aquella sangre suya que iba ya deslizándose entre las junturas de los mosaicos fui mojándome el rostro, como si fuera una caricia.¹

On retrouve une thématique similaire dans le récit « La ronda », issu du recueil *El tiempo*, et qui décrit la lutte fratricide entre deux ennemis d'enfance qui ont évolué à l'opposé l'un de l'autre : Miguel Bruno, paysan fruste à l'intelligence limitée, et Victor Silbano, jeune homme maigre, au corps blanc, mais intelligent et ayant réussi ses études. Miguel Bruno n'a qu'un seul but, alors que la faiblesse corporelle de Victor, dont les talents d'orateur rendent toutefois jaloux Miguel, l'empêche de se défendre face à la force bestiale de son rival : torturer, abaisser, humilier son compagnon de jeux pour lequel il ressent un terrible sentiment de haine

... violento y sincero, limpio y hondo, con raíces físicas y naturales. El odio de Miguel iba unido amorosamente al acto de matar, de suprimir lo odiado.²

Cependant, à la fin du récit, le soir de la « ronda » (cette tournée des tavernes que doivent effectuer les jeunes recrues la veille de leur départ pour la guerre), c'est le soi-disant faible qui se venge du fort et passe pour son Caïn, puisqu'il l'assassine, jette son corps sans vie au fond d'un ravin, puis le fait passer le lendemain matin pour un vil déserteur.

¹ *Los Abel*, op. cit., p. 234.

² « La ronda », op. cit., *El tiempo*, p. 76.

Le motif de la division, allié à celui de la trahison, constitue en réalité un véritable leitmotiv dans l'ensemble de l'œuvre d'Ana María Matute. On le retrouve par exemple dans la relation complexe qui unit Dingo et Juan dans *Fiesta al noroeste*, puisque la confiance que Juan, adolescent, place dans son seul ami, est brusquement mise à bas du fait de sa trahison, qui rappelle celle de Judas envers le Christ. Dingo s'est enfui seul avec les pièces d'or accumulées ensemble par les deux adolescents, et Juan s'en souvient en ces termes :

Monedas de plata. Juan Medinao no recordaba si eran treinta como el precio de Cristo, o más de cuarenta, como sus años. Monedas de plata.¹

On retrouve un motif semblable dans la relation entre Manuel et Borja, dans *Primera memoria*, où le second accuse à tort le premier de lui avoir dérobé une forte somme d'argent, ou encore dans *La trampa* entre Matia (pour qui la trahison et la haine font partie intégrante de sa personnalité, de son être même, en plus de sa haine tenace envers sa grand-mère) et Borja, comme cette dernière l'affirme clairement :

Reconstruyo el día en que volví a odiarla, recuerdo exactamente el día en que volvió el odio, maduro y en sazón (no el agrio y tierno odio de los catorce años) : fue el día en que llegó la primera carta de mi padre.²

Mi tiempo es, por ejemplo, el tiempo de Borja. Aunque Borja y yo nos tengamos por simples antagonistas ; amantes hermanos, enemigos cordiales. Pero, sin duda alguna, compinches del tiempo que nos tocó vivir [...]. Ah, Borja, mi hermano : como Caín y su fantasma de Abel, caminaremos juntos, vayamos donde vayamos. Solitarios, errantes ; como Caín y el espectro de Abel, no nos separaremos nunca (cada uno en su camino, nómadas los dos, rondando la parcela de infierno doméstico o deshojado paraíso que nos correspondió).³

La rivalité entre frères apparaît également dans les romans médiévaux, comme *Olvidado Rey Gudú*, où les fils de Gudú s'entretuent en vue de l'accession au trône, comme leur père l'avait fait avant eux, ou dans *La torre vigía*, roman où les sentiments dominants chez les frères du protagoniste, dès la naissance de ce dernier, sont la jalousie et la volonté de vengeance, sentiments qui ne font que croître lorsque le héros est désigné pour occuper une place de choix auprès du baron, chef de leur monde, et qui s'achève par le meurtre du jeune garçon - trop beau, trop habile guerrier, trop haut placé. Le personnage principal est un des

¹ *Fiesta al noroeste*, op. cit., p. 26.

² *Primera memoria*, op. cit., p.25.

³ *Primera memoria*, op. cit., pp. 71 et 136.

rare des romans pour adultes écrits par Ana María Matute à lutter entre deux forces contradictoires, celle de la lumière et celle des ténèbres, entre le Bien et le Mal, dans une recherche vaine de l'unité perdue. Il souhaite en réalité l'avènement d'un monde meilleur, désir rendu cependant impossible par la cruauté et la violence de son univers quotidien. A la fin du récit, en choisissant de se faire tuer par ses frères plutôt que d'accéder à la place promise par le baron, le jeune protagoniste montre l'impossibilité d'une synthèse entre forces du bien et forces du mal, car dépasser ce conflit supposerait pour lui l'accession à la maturité, ce à quoi beaucoup de jeunes héros d'Ana María Matute n'arrivent pas. On peut penser aussi qu'ils refusent purement et simplement d'atteindre cette maturité.

On comprend facilement que dans ce contexte, compte tenu du pessimisme qui régit la vision du monde de nombre de romans d'Ana María Matute, la fuite dans le rêve et dans le retour à l'enfance puisse constituer un rempart contre une réalité bien sombre. Il est vrai que le monde des enfants s'avère parfois ambivalent, à l'image de la condition humaine, car ces derniers font preuve dans certains récits d'une incroyable cruauté, à la fois entre eux (certains enfants sont capables d'en martyriser d'autres, en les battant à mort parce qu'ils sont pauvres, ou par pure jalousie, comme dans « Los chicos » ou « Bernardino »¹), envers les adultes, notamment envers les maîtres d'école (quelques récits décrivent de véritables assassinats prémédités par des enfants, mus par la rancœur, voire la haine), mais aussi envers les animaux (que ce soient des insectes comme dans « El niño que no sabía jugar »² ou des animaux domestiques dans « Bernardino »). Il est vrai également que certains enfants sont tricheurs, voleurs, menteurs, ou boivent et fument à l'insu des adultes, profitant justement de la faiblesse de ces derniers. C'est le cas de El Galgo dans « Algunos muchachos »³, de la jeune fille du conte « Los niños buenos »⁴ qui ment impunément, en toutes circonstances, et se fait passer ensuite pour une éternelle victime alors qu'elle est coupable, mais aussi de Matia et de Borja dans *Primera memoria*, qui, outre tous les défauts précédemment cités, sont d'une incroyable lâcheté. Pourtant, le monde de l'enfance est, chez notre romancière, un monde à part, unique, dans lequel bon nombre de héros se réfugient, ou qu'ils refusent simplement de quitter.

¹ Ces deux contes appartiennent au recueil *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 61-66 et 93-102.

² *Los niños tontos*, op. cit., pp.57-58.

³ « Algunos muchachos », *Algunos muchachos*, op. cit., pp. 9-63.

⁴ « Los niños buenos », *El tiempo*, op. cit., pp. 111-144.

Une conception toute particulière de l'enfance

Le monde de l'enfance est, chez Ana María Matute, un monde totalement à part, et c'est dans le traitement de cette étape de la vie que réside l'originalité de la romancière. Si son monde romanesque se fonde sur une nette division entre les différents âges de l'existence (enfance, adolescence et âge adulte), le premier, l'enfance, est, de loin, le plus important. Il se caractérise par une séparation totale avec les autres étapes de la vie, une vie qui, d'ailleurs, se trouve résumée et condensée dans l'enfance, comme si cette dernière représentait une existence complète, totale, que les étapes suivantes ne faisaient que prolonger et répéter inutilement. Le début du roman *Primera memoria* en offre une bonne illustration. Matia, adulte, jette en effet un regard rétrospectif sur son enfance perdue. Elle y affirme ceci, entre parenthèses dans le roman, comme pour souligner encore davantage la distance qui la sépare de la première étape de sa vie :

(Aquí estoy ahora, delante de este vaso tan verde, y el corazón pesándome. ¿Será verdad que la vida arranca escenas como aquella ? ¿Será verdad que de niños vivimos la vida entera, de un sorbo, para repetirnos después estúpidamente, ciegamente, sin sentido alguno ?).¹

Cette opposition entre les différents âges de la vie permet aussi de comprendre un autre thème présent dans toute l'œuvre d'Ana María Matute, parallèle à celui de la guerre civile vue comme un combat fratricide : il s'agit du conflit entre les générations, où les enfants et les jeunes adolescents se montrent en franche rébellion contre le monde des adultes qui ne les comprennent pas et qui appartiennent donc pour eux à un univers étranger et opaque. La réciproque est vraie aussi, puisque les enfants ne saisissent pas non plus les motivations des adultes.

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 22.

Enfant lorsque la guerre civile éclata, la romancière considère cette lutte comme un combat fratricide inutile qui ne fit que créer un climat de haine et de vengeance ; un climat empoisonné où les enfants et les adolescents, à ses yeux véritables victimes du conflit, ont été obligés de grandir et d'ouvrir prématurément les yeux sur un monde jusqu'alors ignoré ; un monde sordide, injuste et cruel, régi par des relations de domination et de pouvoir que le motif d'Abel et Caïn illustre à merveille, Caïn étant pour elle le meilleur symbole de la condition humaine et de la solitude de l'homme - thèmes abondamment développés, comme nous l'avons souligné, dans des romans comme *Los Abel*, *Los Hijos muertos*, *Fiesta al noroeste*, ou *Luciérnagas*, et qui apparaissent également dans quelques recueils comme *Historias de la Artámila* ou *El tiempo*. Dans un monde où règnent l'iniquité, la fausse charité et l'indifférence de l'homme face à la douleur de son prochain, un monde dominé par la violence, c'est sur l'univers des enfants et des jeunes adolescents que le regard d'Ana María Matute s'arrête. Si sa sensibilité l'amène à dénoncer avec véhémence tous les aspects les plus injustes de l'existence, c'est pour elle le monde de l'enfance qui symbolise le mieux la souffrance humaine : ce sont les enfants qui sont les plus durement frappés par l'hypocrisie et la cruauté.

Les témoignages de la romancière au sujet de sa propre expérience de la guerre civile sont à ce propos particulièrement révélateurs. Dans une interview accordée à Claude Couffon dans la revue *Cuadernos* en novembre 1961, Ana María Matute décrit son enfance heureuse avant la guerre civile :

Hasta la guerra civil, he vivido encerrada en una especie de felicidad, refugiada en algo que podría llamar mi 'país', al que difícilmente entraban los demás. Tenía mi teatro de fantoches, mi muñeco negro y, durante los meses de verano, la casa de las montañas y el campo. Los árboles, el río, los bosques, los campesinos, eran mi paisaje y mis amigos.¹

La romancière oppose à cette période bénie de l'enfance la rupture que supposa l'éclatement de la guerre civile espagnole, qui exerça une influence décisive sur sa vocation d'écrivain :

¹ COUFFON, Claude, « Una joven novelista española : Ana María Matute ». *Cuadernos*, n°54, novembre 1961, p. 52.

Cuando estalló la guerra tenía yo aún no cumplidos los diez años de edad. Si bien es verdad que yo había sentido muchas cosas de esa otra vida que se me había velado cuidadosamente (mi mundo se encerraba en el colegio, las vacaciones en el campo, los libros de cuentos, el teatro) la vida se reveló bruscamente ante mis ojos, casi sin transición. De la noche a la mañana el mundo cambió a nuestro alrededor, y aquella paz en que vivía se había agrietado de arriba abajo. La muerte y la crueldad tomaron cuerpo, ya no eran una vaga idea [...]. Se me reveló de pronto la perversidad del mundo, el reverso de aquel mundo que se me había ocultado, el odio. Todo lo que se le había dado por cierto e inamovible se bamboleaba como los decorados de cartulina de mi teatrillo de cartón [...]. Supe que aquel 'país' mío no volvería nunca, y aunque lo amara lo sabía imposible. Creo que escribí más entonces, porque a nadie me atrevía a decir lo que pensaba. Pero también seguía metiéndome detrás de mi teatrillo, con mis muñecos y mis falsos bosques de papel pintado, e inventaba historias para mis hermanos. Era una sensación maravillosa la de esconderse detrás de aquellas tablillas, arrodillada, en penumbra y con los brazos en alto, un muñeco en cada mano, y hablar. He contado de esta forma muchas historias a través de mis muñecos : esta fuente parecía inagotable. Pero la muerte había entrado también en mis historias, y a veces hacía llorar a mis hermanos [...]. En contraste con este vago deseo mío de aferarme a un mundo mágico y deseado, se abrió paso la realidad : la vida y la muerte, en toda su crudeza.¹

Particulièrement sensible à tous les aspects les plus dramatiques de l'existence, mais aussi aux miracles de la pureté et de l'innocence, Ana María Matute concentre donc toutes les qualités humaines les plus importantes à ses yeux dans les figures enfantines. Dans cette perspective, ce sont alors les enfants qui assument dans la majorité de ses contes et de ses romans le rôle de protagonistes. La présence quasi généralisée d'enfants comme personnages tant principaux que secondaires, et leur nette prédominance sur les adultes, dans une grande partie de l'œuvre de la romancière, a été soulignée par de nombreux critiques. Ce déséquilibre s'explique par l'existence de qualités spécifiques à cet âge : l'innocence et l'imagination. Les thèmes de la fantaisie et de l'évasion, qui accompagnent sa vision de l'enfance, en dérivent en partie, ainsi que son insatisfaction vis-à-vis des valeurs du monde contemporain.

Dans les contes et tous les romans ayant pour protagonistes des enfants (*Pequeño teatro*, *Primera memoria* ainsi que les trois romans médiévaux, *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* et *Aranmanoth*), l'enfance se définit comme une période suspendue dans le temps, une période où règnent l'éternité et l'innocence, synonyme d'absence de contamination par une réalité cruelle ou sans éclat, terne et ennuyeuse. Elle permet à l'enfant de donner libre cours à son imagination : ce dernier vit dans un monde à part qui lui est propre, un monde de rêves et

¹ COUFFON, Claude, « Una joven novelista española : Ana María Matute ». *Cuadernos*, n°54, novembre 1961, pp. 53-54.

d'illusions, où existe l'harmonie parfaite et où toutes les divisions sont gommées. Cependant, dès que la réalité s'impose, cette dernière lui montre le caractère irréel de ses rêves et laisse apparaître un monde fondé sur la cruauté, l'hypocrisie, les divisions et le matérialisme. L'enfance cesse dès cet instant : dès que l'enfant prend conscience du monde autour de lui (c'est-à-dire de la réalité), il perd ses qualités propres. Mais l'expérience de l'affrontement avec la réalité a pour l'enfant des conséquences irréparables et, si l'enfance constitue le meilleur moment de la vie, sa perte est quelque chose de si terrible que peu d'enfants sont capables d'y survivre. Pourtant, cette perte est irrévocable, et une nouvelle vie doit alors commencer : comme l'enfant est difficilement capable de survivre à cette expérience, cette dernière se termine soit par la mort physique, soit par la mort symbolique, c'est-à-dire la maturité.

La confrontation fantaisie/réalité aboutit en général à la mort symbolique ou réelle de l'enfant, car il semble ne pas y avoir de possibilité de cohabitation entre les deux univers. Les enfants « meurent » donc lorsqu'ils sont obligés de revenir à la réalité du monde des adultes, ou viennent à bout de leur pouvoir d'imagination. Ce thème de la mort lié à celui de l'enfance renforce l'idée selon laquelle le premier âge de la vie représente un univers fragile, qui se brise facilement au contact avec la réalité et, plus symboliquement, que de l'enfant ne naît pas un homme. Cette mort vient du fait que l'enfant ne semble pas capable d'affronter le monde des adultes. La perte de l'innocence, la violente confrontation avec la réalité et la connaissance de la mort marquent une séparation profonde entre les deux âges de la vie, et entraînent donc la fin de nombreuses histoires, qui se terminent précisément au moment où l'enfant entre dans l'âge adulte, et n'est plus désormais le même.

Le recueil *Tres y un sueño* symbolise à merveille l'interprétation toute particulière de l'enfance propre à Ana María Matute. Les protagonistes des trois contes qui composent le recueil sont des enfants qui, tous, participent à un « rêve », c'est-à-dire une vision idéalisée de l'enfance, fondée sur la coexistence d'éléments fantastiques, du rejet du monde des adultes et d'une grande ignorance de la réalité. Dans « La razón », Ivo fait un voyage imaginaire au royaume des gnomes : en leur promettant de ne jamais les oublier, il assure aussi la diffusion de leur mémoire dans l'imagination de tous les autres enfants. Au terme de sa mission, Ivo grandit et peut donc devenir un homme, oubliant l'enfant qu'il était en grandissant. Dans « La oveja negra », la jeune protagoniste part à la recherche, de par le monde, de sa poupée perdue nommée Tombuctú, en refusant toutes les alternatives qui lui sont proposées, et reste donc

une enfant perpétuelle : à la fin du récit, elle meurt, incapable de grandir. Dans « La isla » enfin, Perico, jeune garçon délaissé par ses parents, gagne dans une fête foraine une île imaginaire, dans laquelle il se réfugie, demeurant alors un éternel enfant. On constate dans ces trois récits que l'enfance se caractérise comme un moment suspendu dans l'espace et dans le temps : ce n'est que lorsque l'enfant devient adulte, ou meurt, que le temps linéaire commence (pour Ivo, par exemple, après son voyage chez les gnomes, dans « La razón » ; après la mort de la jeune fille dans « La oveja negra »). Par ailleurs, pour conserver toutes ses qualités, il convient soit de rester enfant (tel Perico dans « La isla »), soit de rejeter toutes les valeurs de la société, ce qui équivaut par conséquent à être aussi rejeté par elle, comme c'est le cas de la jeune protagoniste dans « La oveja negra ». On retrouve un cas un peu identique dans l'exemple du tout jeune protagoniste du conte « El rey de los zennos », issu du recueil *Algunos muchachos*. Ferbe est en effet un personnage d'inspiration christique qui prêche la paix dans le monde et parmi les hommes, mais dont le sacrifice semble inéluctable à la fin du récit face à l'indifférence générale. Il meurt donc, sacrifiant son enfance et sa jeunesse, confronté à l'incompréhension que lui renvoie un univers d'adultes décontenancés, interloqués, puis irrités par ses propos, puisque ce qu'il prône, l'amour et la paix, remet en cause l'ordre tout établi de la société des adultes, fondée sur des relations de pouvoir, de jalousie voire de haine.

Les trois romans dits médiévaux, en raison de leur localisation temporelle et spatiale, ainsi que de la caractérisation des personnages, sont particulièrement signifiants dans l'optique qui est la nôtre. Appartenant de plain-pied à l'univers du conte, ces trois romans répondent à la tentative de résoudre les oppositions qui existent entre le monde des enfants et celui des adultes. Dans le premier roman, *La torre vigía* - dont on peut considérer que *Olvidado Rey Gudú* constitue une version plus longue et bien plus achevée - le héros symbolise parfaitement le refus du monde des adultes de la part des enfants, avec toutes les contradictions que cela entraîne. En effet, ce dernier, dont le parcours initiatique est celui de l'apprentissage de la vie chevaleresque, renonce au monde des adultes la nuit même où il doit être adoubé. Au moment où il est en passe de devenir adulte, et alors même qu'il est estimé des plus puissants et que sa force physique est déjà prouvée, il choisit d'être tué plutôt que de passer d'un monde à l'autre. C'est dans cette optique que Ruth El Saffar, dans son article intitulé « En busca de Edén : consideraciones sobre la obra de Ana María Matute », analyse le roman :

El héroe de *La torre vigía* renuncia al mundo de los adultos precisamente en el día en que había sido investido como caballero en él. Tras una noche de vigilia y de duda, decide por fin dejarse matar por sus hermanos envidiosos en vez de ocupar el lugar privilegiado que el barón - jefe de su mundo - le había predestinado [...]. Antes de llegar a esta decisión, el héroe sigue preparándose para la ceremonia en que se hará caballero. La noche de su vigilia - parte íntegra de la transición de niño a caballero - lo visten de rojo, negro y blanco. Pero durante la vigilia, solo en la capilla, se desnuda de lo rojo y de lo negro. Vestido ya de blanco, el héroe se vuelve a la vez puro y sin defensa. Y en tal estado, a la mañana siguiente, sus hermanos lo agarran y lo matan.¹

Quant à *Aramanoth*, il s'agit là d'un roman assez proche, par bien des aspects, de nombreux contes de fées, car le héros est un être mi-humain, mi-magique, né d'un chevalier et d'une fée. Le roman se termine lui aussi au moment de la mort du jeune héros, mort qui marque l'impossibilité du passage de l'enfance à l'âge adulte, puisque Aranmanoth se révèle incapable d'accepter les normes qui régissent cette nouvelle étape de la vie.

Primera memoria, le premier volet de la trilogie *Los mercaderes*, le roman le plus intéressant dans notre perspective à côté des recueils de contes, est quant à lui l'histoire de la perte de l'enfance. C'est dans ce roman que les comparaisons, explicites ou implicites, avec les contes de fées, sont les plus évidentes. De fait, tout le roman est centré sur la narration à la première personne du passage de l'enfance à l'âge adulte de la jeune héroïne, Matia, ainsi que de sa découverte progressive de l'hypocrisie et de la cruauté du monde des adultes. L'extension chronologique du roman est assez courte, puisque ce dernier ne couvre que les premiers mois de la guerre civile. Le conflit est perçu comme une lutte entre deux groupes à la fois frères et ennemis qui symbolise parfaitement l'entrée dans la puberté et les tensions intérieures de Matia, qui balance entre deux mondes opposés, celui des enfants et celui des adultes. *Primera memoria* a d'autre part pour cadre, évidemment symbolique, l'île de Majorque : il s'agit là à la fois d'un refuge lointain à ce conflit qui commence, un monde clos et paradisiaque qui ne fait que prolonger le monde de l'enfance, mais aussi d'une prison, symbole d'isolement et de coercition, qui constitue la matérialisation du pouvoir des adultes. Ce pouvoir est incarné dans le roman par la figure de la grand-mère maternelle, doña Práxedes. La victoire finale du monde des adultes, à savoir l'univers des conventions sociales, de l'hypocrisie et de la trahison, se fait d'ailleurs au détriment du seul personnage « pur » du

¹ EL SAFFAR, Ruth, « En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute ». *Revista Hispanoamericana*, n°116-117, vol. XLVII, juillet-décembre 1981, pp. 228-229.

récit, Manuel, rejeté par Matia au profit de son cousin, Borja. Elle se fait aussi aux dépens de Matia, qui comprend, trop tard, à la fin du roman, qu'elle a sacrifié, du fait de sa trop grande passivité et de sa trop grande lâcheté, son enfance et sa liberté au profit du respect de la norme et du paraître.

Cette vision de l'enfance qui domine dans *Primera memoria* est tout à fait représentative de celle qui apparaît dans les contes d'Ana María Matute, et que nous avons définie plus haut. Le monde de l'enfance se caractérise par deux qualités essentielles, l'innocence et l'imagination, qui le séparent totalement du monde des adultes, pâle et hypocrite reflet du premier. L'enfant est par essence un être seul, qui se réfugie dans le rêve et l'illusion pour échapper à une réalité violente et régie par des relations de pouvoir et de domination. Cependant, le choc entre la fantaisie enfantine et la réalité est en général douloureux, provoquant la mort symbolique ou réelle des protagonistes. Cela entraîne la fin de la plupart des récits, car un enfant qui grandit et atteint la maturité n'est plus le même individu. Ceci va souvent de pair avec le développement d'un motif bien particulier, qui est celui de la vie représentée comme une farce parfois tragique. Ce motif du « all the world's a stage » est symbolisé, comme nous l'avons déjà précisé, par la figure récurrente, dans *Fiesta al noroeste* ainsi que dans bien d'autres romans, des marionnettistes, des troupes d'acteurs et des gens du voyage, dont le rôle dépasse largement celui de la simple évasion ou du pur divertissement. On retrouve ce même thème dans *Pequeño teatro*, roman où les personnages sont de véritables pions, mi-humains mi-objets, énigmatiques et imaginaires, complètement déformés entre les mains et l'imagination du montreur de marionnettes, Anderea. Ce dernier semble en effet faire se jouer une fable grandeur nature sur la scène de sa petite ville, Oiquixa, à savoir la fable de l'orgueil puni (celle de l'imposteur Marco) et de la dénonciation du mensonge, de l'envie et de la fausse vanité (celle de l'ensemble du village) au profit de l'innocence (celle du personnage principal, Ilé). L'idée selon laquelle l'action du roman ne serait, en somme, qu'une représentation, repose sur l'analogie de caractère entre les personnages principaux (Zazu, Marco, Ilé et Anderea) et ceux de la commedia dell'arte (respectivement Colombine, Arlequin, Pierrot et Polichinelle), dont les représentations sont évoquées à de nombreuses reprises tout au long du roman.

Les thèmes du masque et du grand théâtre du monde sont ici liés, comme dans de nombreux autres romans, au traitement particulier qui est fait de l'enfance¹, à travers le personnage de Ilé Eroriak, jeune homme dont l'âge n'est jamais clairement mentionné mais dont le caractère fantaisiste et rêveur coïncide parfaitement avec les éléments qui définissent l'enfance dans l'ensemble des romans et des contes d'Ana María Matute. Ce personnage simple d'esprit condense en effet toutes les clés de ce monde si particulier :

Ilé Eroriak era de cortos alcances, tardo en hablar, y había quien hallaba estúpida su sonrisa. Sus escasas palabras a menudo resultaban incoherentes y poca gente se molestaba en comprender lo que decía. Sin embargo, había un rayo de luz, fuerte y hermosa luz, que atravesaba el enramado de sus confusos pensamientos y le hería dulcemente el corazón. Su grande, su extraordinaria imaginación le salvaba milagrosamente de la vida. También su ignorancia y, sobre todo, aquella fe envidiable y maravillosa.²

Ces caractéristiques uniques, mentales (primauté de l'innocence et de l'imagination) et physiques (apparence physique en général peu flatteuse, mais où une partie du corps, les yeux notamment, possède un rayonnement qui minimise ce manque d'attractivité et souligne de façon symbolique le statut spécial de l'enfant), séparent ce dernier des autres êtres humains dans une solitude accentuée par l'hostilité ou l'indifférence des adultes. L'enfant est par essence un être seul. La conséquence de la solitude et de l'indifférence d'autrui aboutit à la nécessité de l'évasion, signe distinctif de l'enfance chez Ana María Matute. Monde à part perdu au milieu de celui des adultes, l'enfance est à la fois le symbole de l'innocence et de l'imagination - ou la capacité de créer et de croire en un univers fondé sur le rêve et l'illusion. Ces deux qualités essentielles aident à s'échapper de la réalité vers un monde en partie ou totalement fantastique : c'est cela que décrivent la plupart des ouvrages de notre romancière.

¹ N'oublions pas que le jouet préféré de la jeune Ana María, comme c'est aussi le cas de Matia et de Manuel dans *Primera memoria*, était un petit théâtre en carton.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 11.

Cependant, dans les contes destinés aux enfants, et contrairement à ceux pour adultes, il convient de noter que la confrontation entre les premiers et les seconds se fait de façon moins absolue : dans les contes pour enfants, de nombreuses alternatives sont possibles, et le fait de grandir n'est pas présenté, en apparence du moins, de façon pessimiste ou irréparable. Le monde de l'enfance peut être dépassé et l'âge adulte présente lui aussi des aspects positifs. C'est pourquoi nous allons montrer à présent, après ce bref rappel de la spécificité du contexte historique et littéraire dans lequel s'inscrit l'œuvre d'Ana María Matute et l'analyse de la spécificité du genre que constituent les contes de fées, alliée chez notre romancière à une conception toute particulière de l'enfance, dans quelle mesure ses contes prolongent et enrichissent la perspective initiée par les romans, notamment dans sa tentative de réécriture et de réinvention de l'univers du conte de fées et de sa subversion. Dans les contes d'Ana María Matute, on trouve en effet de grandes similitudes tant de structure que de thèmes ou de techniques de caractérisation des personnages, du temps ou de l'espace, qui rappellent fortement celles des contes d'origine populaire. C'est ce que nous allons analyser à présent.

DEUXIÈME PARTIE :
ENTRE RÉÉCRITURE ET SUBVERSION

Chapitre III

Une situation initiale marquée par l'indétermination et le manque

Une indétermination temporelle et spatiale

L'utilisation, tout comme la subversion, du modèle narratif des contes de fées tel que nous venons de le décrire, est parallèle et sous-tend, chez Ana María Matute, une vision toute particulière de l'enfance. En effet, chez la romancière, ce qui différencie l'enfance des autres âges de la vie, c'est son côté statique et éternel. Les autres personnages des romans, adultes pour l'essentiel, se définissent par une conscience aiguë de la temporalité et une angoisse profonde face à l'incapacité à affronter les ravages du temps. Au contraire, une aura de totale éternité entoure les personnages enfantins. C'est pourquoi, dans la majorité des récits ayant pour personnages principaux des enfants, on note un manque complet de références au passé, comme au défilement des jours, des mois ou des années. Ce traitement du temps permet de soutenir la thèse suivante, qui coïncide ainsi parfaitement avec la caractérisation bien particulière de cet âge de la vie opérée tout au long de l'œuvre d'Ana María Matute. Un enfant ne change pas et l'enfance, qui se fonde sur des qualités spécifiques - l'innocence et l'imagination notamment - est une période éternelle, à la fois hors du temps et hors de l'espace, éléments qui ne sont jamais, ni l'un ni l'autre, réellement décrits.

Dans tous les récits qui ont pour protagonistes des enfants, l'auteur ne déploie donc aucun effort pour offrir une trame ou un support géographique comme historique à l'action, contrairement à la majorité des romans. Le meilleur exemple de ces derniers, en totale opposition avec l'optique choisie dans les contes, en est sans doute *Los hijos muertos*, récit parfaitement localisé géographiquement, bien que dans des lieux assez divers, entre Paris d'une part, Barcelone et la région imaginaire d'Hegroz d'autre part. De plus, on trouve tout au long du roman des références temporelles extrêmement précises, puisque ce dernier commence « a últimos de enero de 1948 », et se trouve ponctué par de nombreuses dates et précisions chronologiques. D'autre part, la structure du roman se fonde tout entière sur la

technique du flash-back, qui permet à tous les protagonistes d'évoquer leurs souvenirs avant et durant la guerre civile. Ceci souligne la caractéristique majeure de l'âge adulte commune à tous les romans d'Ana María Matute : la solitude irrémédiable de l'homme écrasé par le poids du passé et des souvenirs, qui séparent les êtres, entre eux et entre les générations.

La technique est la même dans le second roman de la trilogie *Los mercaderes*, intitulé *Los soldados lloran de noche*, puisqu'on y trouve des références chronologiques très précises. Situé pour l'essentiel à la fin de la guerre civile espagnole, entre la mi-octobre 1938 et le 12 août 1939, ce roman se définit par une construction très déconcertante pour le lecteur, car l'essentiel de sa trame est formé de très longs flash-back, utilisés par les personnages principaux comme Marta ou Manuel, afin de raconter leur propre histoire et leur vie passée. Cependant, ces retours en arrière, mêlés sans cesse aux autres éléments du récit grâce à des parenthèses, brouillent très souvent les pistes, introduisant de grandes incertitudes quant à la réalité même de la trame chronologique, contrairement à ce qui se passe dans *Los hijos muertos*.

Au contraire, dans les contes et dans quelques romans, notamment les romans médiévaux, l'absence de références aux événements contemporains, temporels ou spatiaux, soutient l'illusion d'un état a-temporel de l'enfance. Cette notion d'éternité est aussi complémentaire d'un manque de dynamisme tant dans l'action que dans la psychologie (ou dans l'évolution psychologique) du monde de l'enfance typique de l'univers romanesque d'Ana María Matute. Ce monde est en effet marqué par des attributs mentaux qui lui correspondent, mais une fois que l'on a perdu ces traits, déterminés par l'écrivain lui-même, on n'est plus un enfant. L'évolution du caractère a donc lieu durant le passage de l'enfance à l'âge adulte : dans les récits qui couvrent une longue période, comme dans *El tiempo*, par exemple, on s'aperçoit que l'enfant perd ses qualités infantiles lorsqu'il prend conscience de l'univers qui l'entoure, du fait d'une perception plus aigüe du temps comme de l'espace. L'enfance, marquée également par l'aspatialité, semble donc être une période suspendue dans le temps, brisée seulement par le passage dans le monde des adultes. Elle prend alors fin définitivement à ce moment là, puisqu'une transformation radicale s'opère : soit l'enfant grandit et oublie complètement tout ce qui a fait son existence passée, en changeant brutalement de nature et d'identité, soit (et cela revient pratiquement au même pour Ana María Matute) il meurt avant de devenir adulte.

- au royaume de l'imprécis temporel¹

La situation initiale de la plupart des contes d'Ana María Matute, à l'instar des situations initiales typiques des contes de fées analysées par Vladimir Propp, se signale donc par une grande indétermination, tant spatiale que temporelle, même si les récits sont souvent situés dans un passé plus ou moins lointain et inaccessible, dans un « non-lieu » à la fois spatial et temporel, celui de l'enfance en réalité. C'est le cas des contes du recueil *Todos mis cuentos*, qui possèdent quasiment tous des débuts typiques des contes de fées. C'est ainsi que « El saltamontes verde » commence de la sorte : « Una vez, existió un muchacho llamado Yungo »², tout comme « El aprendiz », qui débute par cette indication « Existió una vez un pueblo de gente sencilla »³. Le procédé est le même dans « Carnavalito » par exemple, où l'on trouve comme première indication : « Érase una vez un muchacho llamado Bungo »⁴, ou dans « Sólo un pie descalzo »⁵, qui commence ainsi : « Hace muchos años, tantos que no vale la pena de contarlos ». Toutes ces expressions situent à la fois l'action, la temporalité, le lieu et l'existence des personnages dans un passé si reculé qu'il en devient inaccessible, mais aussi complètement illusoire, perdu dans la nuit de l'imagination.

On retrouve un phénomène identique dans les récits les plus développés du recueil *Cuentos de infancia*, comme « Volflorindo », dont l'action est très nettement située dans un passé lointain :

Existe una historia muy original y curiosa : es la historia de Volflorindo. Esto ocurrió hace muchísimos años, cuando los hombres llevaban peluca de apretada coleta, las mujeres miñaque, y se viajaba en diligencia.⁶

¹ Nous ferons tout au long de notre étude la différence entre deux conceptions du temps : le temps cyclique, d'une part, qui correspond à un retour permanent et circulaire des mêmes éléments, comme les jours, les saisons, les rituels religieux, les travaux des champs, par exemple. Cette perception, qui a longtemps été dominante dans les cultures traditionnelles, est toujours présente dans les mentalités enfantines. Le temps linéaire, d'autre part, domine dans notre conception actuelle de la durée : c'est le temps de l'Histoire, qui va en ligne droite des origines de l'humanité jusqu'à l'infini.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 9.

³ « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 33.

⁴ « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 61.

⁵ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 253.

⁶ « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 45.

Il en va de même pour « Las lucecitas de plata », dont l'incipit rappelle étrangement le début de bon nombre de contes de fées traditionnels : « Hace bastante tiempo, vivía en el Gran Valle de Halania un muchachito de cabellos largos y ojos brillantes »¹. Le début d'un conte comme « La frontera del pan », issu de *El tiempo*, est également assez similaire :

Hacía muchos años, aquel lugar comprendido entre la iglesia grande y el mercado de libros había sido una dulce y pacífica plazuela.²

Parallèlement, les récits qui composent le recueil intitulé *Tres y un sueño* se caractérisent par une grande indétermination temporelle, puisqu'ils ne sont jamais réellement situés dans la durée. Le premier conte, « La razón », qui décrit le voyage fantastique de Ivo au royaume des gnomes, en compagnie des trois derniers représentants de ce monde fantastique et imaginaire, Tano, Yungo et Lebo, commence de façon très imprécise :

Hace algún tiempo vivió un muchacho llamado Ivo [...]. Dentro del baúl negro junto al vestido dominguero de la madre de Ivo [...] habitaba desde hacía poco tiempo Tano, el gnomo desgraciado.³

Les gnomes, qui ne veulent pas mourir et qui ont besoin du regard des hommes pour continuer à vivre, font appel à Ivo qui, lui seul, croit encore en eux et reste capable de les voir. Les gnomes lui demandent donc de venir vivre avec eux. En raison d'une nette ellipse temporelle, ce voyage du jeune garçon au royaume des gnomes semble n'avoir duré que quelques heures. Or, à la fin de ce voyage, lorsque Ivo retourne dans le monde des mortels, de nombreuses années se sont écoulées. Mais Ivo est resté un enfant, alors que tous les autres ont grandi :

Todos le dieron por muerto en la alquería [...]. Luego, le olvidaron. Algún invierno pasó, con sus veranos y sus épocas templadas. Un día, Ivo regresó por el camino alto. Todos los muchachos habían crecido, y él seguía sin sobrepasar la empalizada del campo amarillo.⁴

¹ « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 155.

² « La frontera del pan », *El tiempo*, op. cit., p. 179.

³ « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 9-13.

⁴ « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 41.

Après son retour, toutefois, Ivo perd toutes ses qualités proprement enfantines, que les gnomes décident de lui retirer :

Tano empezó a temblar y a tomar el tinte granate de la hojas de octubre. Se acercó a Ivo, que miraba a las nubes huidizas, y le hundió los dedos en el fondo de los ojos. Sacó las dos gotas de luna, que brillaban de un modo cegador entre sus puños, y corrió al río [...]. La luna estaba en su fondo, y Tano le arrojó el bien, con un gran lamento.¹

Il peut alors grandir et accéder à la maturité tant physique (symbolisée à la fin de l'ouvrage par l'achat d'un pantalon long) que psychologique (Ivo devient capable de travailler). Cette évolution se fait ici sans heurt aucun, au terme d'un rêve fantastique dont les conséquences ont été entièrement bénéfiques, comme c'est le cas dans tous les contes destinés aux enfants :

Ivo se levantó y sacudió el polvo de su traje. Cuando llegó a la alquería, María Magdalena le pegó por haber tardado tanto. El, dijo :

- Dame trabajo.

Al día siguiente, pidió que le cortaran el pelo, y luego se fue a Lucas :

- Ya soy mayor, tengo ya la razón.²

Le phénomène est inverse dans « Las lucecitas de plata » où, lorsque Tilín effectue un voyage identique à celui de Ivo, le jeune garçon croit qu'il a été très long. Or, à son retour, il se rend compte que son périple n'a duré qu'une nuit, puisqu'il se réveille le lendemain matin « en su colchón de pajas, en el desván de la casa del Abuelo Kane »³. Dans les deux cas, cependant, comme nous le verrons plus en détail par la suite, on assiste à une distorsion des lois de l'espace et du temps propre aux contes de fées et à la perception enfantine des choses.

Dans de nombreux autres contes (« No tocar », « Noticia del joven K », « Una estrellita en la piel ») qui appartiennent au recueil *Algunos muchachos*, des expressions telles que « al principio », « desde siempre », « ahora », « cierta noche », rythment les récits, leur conférant de la sorte une valeur éternelle. Dans le recueil *Los niños tontos*, la perception du temps est aussi fondée sur la répétition cyclique des événements et des saisons que rien ne vient perturber. Des expressions telles que « todos los días » ou « todas las noches » complètent

¹ « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 44.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 44-45.

³ « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 192.

parfois ponctuellement une absence totale d'indications temporelles. Dans le conte « El niño que encontró un violín en el granero », la notion de passage du temps est très imprécise, puisque personne ne sait exactement, à commencer par sa propre mère, quand est né Zum-Zum : « Las cuentas salían mal al llegar a Zum-Zum : ¿entre quiénes nació ? ¿Entre Pedro y Juan ? ¿Entre Pablo y José ? »¹. Dans « La oveja negra », dernier conte de *Tres y un sueño*, où la guerre civile ne constitue qu'une très lointaine toile de fond (contrairement à d'autres romans comme *Los hijos muertos*, *Los soldados lloran de noche* ou *Luciérnagas*), la protagoniste, continue à croire qu'elle est une enfant. Elle refuse de grandir mentalement et d'accepter la réalité telle qu'elle est, c'est-à-dire le passage du temps linéaire et les contraintes imposées par l'espace : c'est pourquoi elle ne grandit pas non plus physiquement. En effet, on peut lire à la fin du récit que « la sobrepasaron todos sus hermanos. No crecía »².

Dans d'autres cas, les jours, les années presque, semblent tous se ressembler, recommençant éternellement et de façon cyclique, identiques les uns aux autres. C'est ainsi que dans le conte « El árbol », on peut lire que « todos los días, cuando volvía del colegio, el niño que soñaba miraba aquella gran ventana del palacio »³. Si l'enfant qui apparaît dans « El corderito pascual » semble posséder une perception du passage du temps un peu plus précise que d'autres jeunes protagonistes du recueil, il ne fait cependant référence qu'à des périodes de l'année qui se répètent, et les choses sont presque inchangées d'une année sur l'autre - si ce n'est que les enfants ont un peu grandi :

Llegaron los días de las golondrinas, de los nidos en el tejado, de la hierbecilla tierna, de los niños que venían a dejarse el abrigo a la tienda del ropavejero. De niños que, al quitarse el abrigo, se quedaban muy estrechos, muy delgados, con las mangas cortas, con las muñecas desnudas.⁴

Ici, cependant, comme c'est le cas dans certains autres contes, un événement particulier fait basculer le récit, rompant ainsi son équilibre de façon tragique. Cet événement est introduit grâce à une indication de temps inhabituelle de par sa précision : « el día de Pascua ». Il correspond au moment où l'agneau, qui avait été offert au jeune garçon, et dans lequel il pouvait trouver le réconfort et l'amitié qui lui manquaient jusqu'alors, est sacrifié par le père, provoquant le désespoir de son fils :

¹ « El niño que encontró un violín en el granero », *Los niños tontos*, op. cit., p. 36.

² « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 72.

³ « El árbol », *Los niños tontos*, op. cit., p. 31.

⁴ « El corderito pascual », *Los niños tontos*, op. cit., p. 60.

Vio de pronto los dientes de papá, los grandes y blancos dientes de papá [...]. Y el niño gordo saltó de la silla, corrió a la cocina con el corazón en la boca y vio, sobre una mesa, despellejada, la cabeza de su amigo. Mirándole, por última vez, con aquella mirada que no vio nunca en nadie.¹

On retrouve le même phénomène dans le conte intitulé « La sed y el niño », dans lequel le jeune garçon a l'habitude de se rafraîchir à une fontaine tous les après-midi, à l'heure du goûter, pour étancher sa soif, jusqu'au jour où cette fontaine disparaît, ce qui provoque sa lente agonie et sa disparition finale :

El niño que tenía sed iba todas las tardes, con su pan y su chocolate, hasta la fuentecita redonda del surtidor [...]. Una tarde, el niño que tenía sed no encontró agua [...].
- ¿Qué se hizo del surtidor? - preguntó el niño.
- Se lo llevaron los hombres. Lo condujeron a otro lado, y nunca, nunca volverá [...]. El niño se volvió ceniza. Sólo era un montoncito de sed.²

Des expressions, donc, telles que « un día », « una noche », « una tarde », « aquella mañana », dans les contes où elles apparaissent, rompent avec l'équilibre comme avec la perception cyclique du temps présente au début du récit, pour annoncer le passage du protagoniste soit dans le monde des adultes, soit sa disparition par son entrée dans la linéarité temporelle. Ces deux aspects des choses constituent pour Ana María Matute les deux versants d'une même réalité.

Ce traitement spécifique du temps apparaît aussi nettement dans le récit qui ouvre le recueil *El tiempo* et qui lui donne son nom, même s'il revêt un caractère original. En effet, l'expérience du temps que connaît Pedro dans ce récit est supérieure et beaucoup plus développée que celle de nombreux autres personnages d'Ana María Matute. Dans ce conte, s'opposent deux conceptions antagonistes de la durée : d'une part, le temps idyllique de l'enfance, fondé sur la répétition cyclique des mêmes événements, comme le départ ou l'arrivée du père, machiniste sur des bateaux de pêche, et dont le retour provoque une immense joie chez Pedro. Ce monde de l'enfance se caractérise pour le jeune garçon par la répétition des mêmes joies de la vie quotidienne : repas pris dehors avec ses parents, menues commissions, promenades sur le port, qu'une expression du début du texte résume bien :

¹ « El corderito pascual », *Los niños tontos*, op. cit., p. 61.

² « La sed y el niño », *Los niños tontos*, op. cit., pp. 67-68.

Los primeros recuerdos de Pedro venían como a través de una nube de oro. Nacían de una mañana invernal, en el puerto, en la neblina encendida por el sol.¹

Le temps de l'enfance est toutefois brisé par la mort du père de Pedro, lorsque ce dernier a onze ans, décès qui l'oblige à quitter l'école peu de temps après et force sa mère à travailler, aux dépens de sa santé. Cependant, un autre événement parallèle lui redonne espoir : l'arrivée au village d'une jeune fille, Paulina, une orpheline fragile, maltraitée par les deux tantes célibataires et acariâtres qui l'ont recueillie. Parallèle par bien des aspects à la sienne², la présence de cette figure lui permet de céder à l'illusion de l'éternel retour du temps de l'enfance, alors qu'il semblait condamné à vivre dans la linéarité de la durée, symbolisée par son dur labeur et la misère dans laquelle il se trouvait, en compagnie de sa mère. En effet, avec cette apparition, Pedro ne vit que dans l'attente de ses rencontres, courtes et discrètes, avec la jeune fille. Les deux jeunes gens se lient d'amitié et, face à la menace du temps qui passe, tous deux décident de partir du village :

Le pareció que eran presos de una monstruosa injusticia. Que no podía ser así la vida. Y, sobre todo, tuvo miedo del tiempo. El tiempo que agostaba las cosas, que traía la muerte, el polvo seco del olvido, las cicatrices, las luces apagadas, las habitaciones vacías. No, no. Su corazón le decía que tenían que salvarse del tiempo, rescatarse al tiempo, a la vida, al polvo. No podían estar siempre esperando a 'mañana'. Se irían de allí, la llevaría con él.³

Cependant, le temps les rattrape inexorablement puisque, du fait du retard de Paulina le jour de leur départ, tous deux sont happés par le passage du train sur la voie qu'ils traversaient, et dans laquelle le soulier de la jeune fille se coince. Condamnés à vivre hors du temps de l'enfance, Pedro et Paulina meurent donc de leur incapacité à s'adapter au temps linéaire.

¹ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., p.19.

² A l'instar de Pedro, qui, venant de perdre son père, aspire à une vie meilleure loin du sentiment de pauvreté et d'oppression qu'il éprouve dans son village de naissance, Paulina est orpheline, fragile, et rêve d'une vie autre que la sienne, puisqu'elle souhaite être danseuse, comme sa mère, ce qui est strictement à l'opposé des idéaux mesquins incarnés par ses deux tantes.

³ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., p. 59.

Dans les trois romans médiévaux que sont *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* et *Aranmanoth*, la perception du temps qui s'écoule est également cyclique, marquée par le retour des saisons. Si *Olvidado Rey Gudú* connaît un traitement du temps peu original, fondé sur la répétition incessante et parfois pesante de saisons très marquées, on assiste à un traitement bien plus singulier de la temporalité dans *La torre vigía*, puisque, dans ce roman, s'opposent le temps de l'enfance et le temps de la perte de l'innocence. Jusqu'à sa sixième année, le personnage principal n'a que peu conscience de la temporalité qui s'écoule, citant uniquement le retour de la fête des vendanges, au mois de septembre, qui coïncide avec l'anniversaire de sa naissance. Il avait en effet commencé le récit en affirmant : « Nací en un recodo del Gran Río, durante las fiestas de la vendimia »¹. Cependant, c'est un événement marquant qui le fait ensuite rentrer de façon toute relative dans la temporalité : l'expulsion définitive de la chambre de sa mère, qui exerçait jusqu'alors sa tutelle sur son fils, mais qui estime avoir terminé son éducation. Le fils, qui n'est plus protégé par le sein maternel, doit errer et se débrouiller seul pour subvenir à ses besoins alimentaires et trouver un lieu où dormir. Par ailleurs, sa présence au premier rang lors de l'organisation d'un immense bûcher où sont brûlées vives deux supposées sorcières - innocentes aux yeux de tous - provoque son expulsion définitive du monde de l'enfance et de la temporalité cyclique, en raison de l'horreur que cet événement suscite chez lui.

La temporalité qui la remplace est un peu plus précise, mais guère, puisque au retour annuel des vendanges se substitue l'alternance des grandes saisons, fondée notamment sur l'opposition entre un hiver morne, ennuyeux et froid, et un été où toutes les activités récréatives (chasse, combats, duels par exemple) sont possibles. Si la durée est décrite alors avec plus de détails, et rythmée par le rappel de l'âge du héros (huit ans, onze ans, treize, quatorze puis quinze ans), elle se caractérise également par un plus grand nombre d'événements précis, comme autant d'étapes dans la construction de l'identité du personnage. A huit ans commence en effet son dur apprentissage du métier de chevalier, marqué par toute une série de découvertes : le maniement des armes, l'appivoisement d'un cheval, la longue habitude aux conditions de vie extrêmes (manque de nourriture, nuits passées au froid et aux intempéries), la découverte de l'amour physique, la désignation par son seigneur comme aide de camp, puis comme favori, etc...

¹ *La torre vigía*, op. cit., p. 9.

Toutefois, le personnage oscille de façon permanente entre temps linéaire et temps cyclique, assimilé à une sorte d'éternité, hésitant perpétuellement dans son inscription dans le temps. Lorsqu'il atteint quinze ans, son seigneur, le Baron Mohl, décide de l'adoubé chevalier le jour de la Pentecôte : « Tengo decidido que la ceremonia de tu investidura sea el día de Pentecostés »¹. Cependant, face à cette perspective, le jeune garçon semble non se réjouir mais au contraire s'effrayer :

'Nunca he vivido', pensé. 'Sólo atrapé, al alcance de mi torpe mano, jirones de una vida inmediata' [...]. Como todos los hombres conocidos, me vi sañudamente obstinado en el encierro de todas las criaturas : en guaridas, cabañas, fortalezas, torreones. Veía a la humanidad recluida en sus ciudades, villas, pueblos, cercando hasta sus deseos y pensamientos [...], [temerosa] de alcanzar su libertad. Para mí, había muerto el mundo de los guerreros y de los alquimistas, de los vagabundos, de los ogros, de los navegantes y de los dioses ; mi vida ya era una parte de las infinitas formas de un tiempo sin límites [...]. 'No moriré, no envejeceré jamás...', me repetía, en un júbilo casi doloroso.²

Cette oscillation constante, identique d'ailleurs à sa vision duelle du monde qui oscille de façon perpétuelle entre le Bien et le Mal, le Blanc et le Noir, qu'il n'arrive pas à faire fusionner, l'empêche de mener à bien sa nuit de veille et de purification nécessaires avant d'être adoubé chevalier. Il s'échappe donc de la chapelle où il devait purifier son esprit, après s'être purifié le corps. C'est cette fuite qui provoque sa mort, puisque c'est en franchissant l'enceinte du château et en laissant derrière lui l'espace clos de la chapelle qui le protégeait, qu'il rencontre ses trois frères, jaloux de sa fulgurante ascension auprès du Baron Mohl, venus là pour exécuter une vengeance préméditée de longue date :

Y revestido de una calma tan suave como la brisa del campo, fui hacia la puerta de hierro, recorrí sus cerrojos y salí de allí. Avancé, en el húmedo resplandor de la noche, dejé atrás la empalizada, atravesé la muralla, y no me detuve hasta alcanzar la orilla del Gran Río. De aquellos tres abedules que un día me parecieron la sombra de alguna tristeza, surgieron los tres jinetes negros que tan bien conocía. En estrecha tenaza, me rodearon, para luego cerrarse y caer sobre mí.³

¹ *La torre vigía*, op. cit., p. 153.

² *La torre vigía*, op. cit., p. 170.

³ *La torre vigía*, op. cit., pp. 194-195.

Le refus de s'inscrire dans la temporalité - puisque cette inscription est synonyme de mort à la fin du récit - est parallèle au refus de vivre dans un espace clos - celui du château, celui de la chapelle. En ce qui concerne le traitement du temps, les dernières lignes du récit sont particulièrement significatives, puisque le jeune chevalier, qui meurt au moment où il s'apprêtait à entrer dans la temporalité, y fait clairement allusion comme pour mieux faire disparaître cette notion. En effet, typographiquement parlant, le mot « tiempo » perd peu à peu de sa réalité textuelle, pour s'effacer du récit, comme l'indique cette citation des ultimes lignes du conte, qui respecte la présentation du roman :

Pero yo alcé mi espada cuanto pude, decidido a abrir un camino a través de un tiempo en que
Un tiempo
Tiempo¹

Parallèlement, et ce de façon très surprenante, le protagoniste rêve souvent de grands espaces ouverts, opposés à ceux dans lesquels il est contraint de vivre². Il évoque en effet à de nombreuses reprises les vastes prairies, l'espace infini des dunes, les steppes lointaines où il aimerait combattre. Son malaise à la fin du récit résume bien toutes ses ambiguïtés et ses ambivalences, tout comme ses difficultés à se situer dans le temps et dans l'espace - dans le monde des adultes, en fin de compte :

Las paredes, el suelo, la bóveda, desaparecieron de mi vista. Y me hallé solo, frente a una gran ventana abierta en la nada, a través de la que se agitaban, con vida propia, infinidad de partículas doradas, rojas, verdes. Un joven guerrero apoyaba el pie sobre la testa de un dragón, y, a su espalda, se adivinaba el contorno de un mar, o de una estepa, pero lejanos y luminosos [...]. Contemplé mi propia cabalgadura, jinete sin freno, hacia una llanura tan vasta que resultaba imposible adivinar su confín. Y me alejé, más y más, estepa adelante [...]. Regresaron entonces las paredes, la bóveda y el suelo. No había ventana alguna, ni destellos de vida lucientes, móviles y desazonados. Tan sólo el muro de la capilla, y sus húmedas piedras, donde el musgo asomaba por entre las junturas.³

La temporalité qui préside à l'organisation du récit est donc, à l'instar de celle des contes de fées traditionnels, extrêmement fragile, puisqu'en fin de compte, les repères chronologiques dans *La torre vigía* constituent non des indications de date, mais uniquement

¹ *La torre vigía*, op. cit., p. 197.

² Cf. infra (à partir de la page 63), pour l'analyse plus détaillée du traitement de l'espace dans le roman.

³ *La torre vigía*, op. cit., pp. 193-194.

de durée. Le héros du roman, incapable de résister aux charmes de la durée, n'arrive pas à tirer profit du temps qui passe, car il n'en n'a pas réellement conscience. Il en est incapable, ou plutôt refuse d'en avoir conscience. Comme il lui est impossible d'agir dans le temps, il ne peut pas grandir, et se trouve donc condamné à s'attarder en enfance - c'est-à-dire ici, à mourir.

Dans le troisième et dernier roman médiéval d'Ana María Matute, *Aranmanoth*, le traitement du temps est également typique de celui des contes de fées, puisque le récit nous renvoie au temps nostalgique des origines, auquel nous n'avons plus accès : l'ensemble du roman se fait l'écho d'un temps révolu, celui de l'innocence des hommes. Dès le début du récit, l'opposition entre le temps de l'enfance, assimilé à celui des femmes, « un tiempo que se perdía en la memoria de los humanos »¹, et le temps des hommes, marqué par l'oubli, structure la perception temporelle d'Orso, le père d'Aranmanoth. Les femmes, elles, n'oublient pas le temps qui passe, et tentent même de le faire revivre au moins par la parole et le souvenir. Sensible aux récits féminins, Orso ne connaît donc pas l'oubli, contrairement à ses autres compagnons d'armes :

Mientras intentaba enderezarse y recuperar su aplomo, el eco de una antigua voz regresó, le rodeó y se apoderó de todo su ser, devolviéndole a un niño que escuchaba el rumor de las rucas y las palabras femeninas, aquel niño que buscaba secretos y descubriría voces que viajaban por el tiempo, que se descolgaban del tiempo y del silencio.²

C'est cette qualité qui favorise sa rencontre avec la plus jeune fée de la fontaine, qu'il rencontre lors d'un instant de repos en forêt. Cependant, cette perception originale du temps, alliée à une appréhension singulière de l'espace, lui est également fatale, puisque c'est son propre fils, Aramnanoth, qui meurt pour expier ses péchés - ou plutôt son unique péché, celui d'avoir aimé une fée et d'avoir transgressé les contraintes du temps.

Un cas légèrement différent est à l'œuvre dans le roman *Pequeño teatro*, où le temps est un temps long qui s'étire dans un perpétuel et morne ennui. La façon dont Zazu en traduit sa perception est ici révélatrice :

¹ *Aranmanoth*, op. cit., p. 9.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 12.

A los pocos pasos, encontró a tres muchachas [...]. Con sus tremendas horas vacías, sus largos aburrimientos de hijas de Kale Nagusia. Dentro de sus vestidos de colores vivos, como gritos en el aburrimiento largo de las casas confortables. Dentro de las tardes grises y llenas de polvo del domingo.¹

Seule l'arrivée de Marco rompt avec la monotonie de la vie de la petite ville et la torpeur qui y règne. Cependant, même ce jour-là n'est pas situé de façon très précise, d'un point de vue chronologique, puisqu'on apprend au début du récit que « cierto día, llegó un hombre rubio que despertó viva curiosidad entre los habitantes de Oiquixa »². Son arrivée est symbolisée par une forte opposition dans le texte entre l'obscurité qui règne habituellement dans la localité et la lumière que Marco, comparé ici à un lutin - comme il le sera plus tard à un roi, puis à un dieu - dégage aux yeux de Zazu :

Entonces, al pasar junto al muelle, surgió casi a su lado una figura alta, desgarbada, que como una sombra blanquecina cruzó frente a ella. Era un hombre, como naciendo frente a sus ojos, extrañamente claro, desde la oscuridad [...]. A la luz del farolillo de la esquina brillaron los más rubios cabellos que viera en su vida. Sus hombros se doblaban levemente y los finos pelillos de la nuca parecían casi blancos [...]. Inesperadamente, se internó en las sombras de la calle más próxima, con la rapidez y la agilidad de un duende.³

La seule précision temporelle donnée dans le roman est que Marco arrive au printemps, époque de l'espoir et de la renaissance, de la jeunesse et de l'éternel retour. Mais Marco reste un temps indéterminé à Oiquixa, jusqu'à sa fuite puis son arrestation, événements qui clôturent le récit. C'est cependant pour l'éternité qu'il doit rester dans la mémoire des habitants de la petite ville, car véritable imposteur, il n'en est pas moins un vrai dieu pour eux, symbolisant la valeur éternelle de la parole, du conte de fées et de sa temporalité.

Enfin, dans *Primera memoria*, si le roman commence fin août 1936 (« la guerra empezó apenas hacía un mes y medio »⁴) pour se terminer début janvier, au moment des Rois (« El día de Reyes por la mañana la abuela nos entregó los regalos⁵ »), le temps du récit est également un temps qui s'étire, où il ne se passe presque rien. Il alterne en effet entre de nombreux retours en arrière qui permettent d'évoquer l'enfance de Matia (les cadeaux du père, la mort

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., pp. 32-33.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 21.

³ *Pequeño teatro*, op. cit., pp. 31-32.

⁴ *Primera memoria*, op. cit., p.14.

⁵ *Primera memoria*, op. cit., p. 200.

de la mère, la tendresse de la nourrice) et la description des quelques rares événements qui rythment le roman, comme la mort du père de Manuel, la trêve dans la lutte entre les deux bandes rivales ou la visite à San Major. Là encore, comme dans *La torre vigía* par exemple, les indications temporelles sont plutôt des indications de durée, car Matia, pas plus que le héros du roman précédemment cité, n'arrive à tirer parti du temps qui passe. Incapable de grandir, elle est, elle aussi, condamnée à rester mentalement en enfance, alors qu'elle perd son innocence à la fin du récit, faute du courage et de la lucidité nécessaires.

Dans la plupart des contes et des romans, si elles ne sont pas totalement absentes, les références temporelles sont donc particulièrement vagues, coïncidant de la sorte avec la vision toute particulière de l'enfance qui caractérise l'ensemble de l'œuvre d'Ana María Matute. Cette intemporalité est d'ailleurs parfaitement résumée et symbolisée par le début du conte « El polizón del Ulises »¹, qui commence ainsi, rappelant fortement par ce biais le début de bon nombre de contes de fées, à l'imprécision temporelle et spatiale revendiquée :

La historia que voy a contar arranca de cierta noche de mayo, en casa de las tres señoritas. Ocurrió hace tiempo, pero la verdad es que lo mismo pudo ocurrir hace cien años, que dentro de otros cien, que ayer, o que hoy. Pero ésta es sólo la historia de un muchachito que, un buen día, creció. Pues bien, cierta noche de mayo, de cualquier año, de cualquier país, llamaron con tres fuertes aldabonazos a la puerta de las tres señoritas.²

¹ « El polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 79-148.

² « El polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 81.

- une utopie spatiale aux nettes influences nordiques

Parallèlement à la grande imprécision temporelle qui caractérise les contes, la valeur universelle des localisations spatiales est également frappante. D'une part, de nombreux récits ont pour seule indication de localisation des expressions aussi vagues que « en la alquería », « en el pueblo », « en la casa », « en la calle », « en el camino », ou encore « en el bosque », « en el huerto » ou « en la isla ». Les rares histoires qui mentionnent des lieux spécifiques n'utilisent quant à elles jamais de noms réels (Oiquixa dans *Pequeño Teatro*, la Artámila dans *El tiempo* ou *Historias de la Artámila*, par exemple). Inversement, l'île de Majorque, qui sert de cadre à *Primera memoria*, n'est jamais nommée dans le roman. Ce procédé est typique de la localisation des contes de fées traditionnels, mais aussi des récits utopiques, qui se caractérisent par une perception originale de l'espace - comme du temps d'ailleurs -, visant à leur idéalisation. L'utopie, comme l'indique son étymologie, est un lieu idéal et parfait, un pays heureux, mais qui n'existe nulle part, car situé hors du temps et de l'espace. En tant que lieu, l'utopie se distingue par son isolement à la fois géographique, temporel, économique et culturel. Elle prétend apporter à ses habitants le bonheur, et constituer, en tant que genre, une réponse aux inquiétudes, aux espoirs et aux rêves inassouvis de l'imagination. Le parallélisme entre conte et utopie n'est donc pas innocent dans le cas d'Ana María Matute, puisqu'il lui permet d'assimiler temps et espace du conte, c'est-à-dire de l'enfance, à l'utopie et au paradis terrestre.

L'imprécision spatiale correspond à un mode de pensée et de perception de l'espace typiquement enfantin, en général assez limité et nommé uniquement par des articles définis (le, la) qui limitent le champ d'action aux seuls lieux connus et perçus. Ils les rendent également vastes et universels. Ce mode de désignation et de caractérisation de l'espace initial est d'ailleurs similaire à celui de tous les contes de fées, qui se déroulent en général dans le palais, la maison, la forêt Le conte intitulé « La oveja negra »¹ illustre bien ce grand flou qui caractérise le traitement de l'espace. En effet, au cours du voyage initiatique que mène la jeune protagoniste à travers le monde en quête de sa poupée, Tombuctú, aucun des lieux traversés n'est réellement spécifié, mais simplement nommé de la sorte : « el río », « el

¹ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 66-137.

bosque », « los campos sembrados », « la chopera », « el camino », « la ciudad ». On retrouve le même phénomène dans certains récits du recueil *Todos mis cuentos*, qui opposent également le monde connu, celui du domaine et de la maison (dans « El Polizón del Ulises » par exemple, avec le domaine des trois demoiselles) à celui de la montagne (dans « Caballito loco ») et du « misterioso bosque ». Dans ce recueil, le bois constitue un espace redouté, qui s'oppose à la quiétude et à la sécurité domestiques.

Une technique similaire est à l'œuvre dans les recueils *El tiempo* (qui même s'il se situe dans la région imaginaire de la Artámila, utilise dans l'essentiel des contes des expressions comme « el puerto », « la casa », « el pueblo », « la calle », « afuera ») et *Los niños tontos*, qui contient des récits à portée universelle, jamais situés de façon précise ni dans le temps, ni dans l'espace, mais qui se déroulent dans un univers familier, typiquement et uniquement enfantin. Les quelques lieux cités sont en effet « la casa », « el patio », « la choza », « el granero », « la calle », « la escuela », « el colegio », « la plaza ». L'espace est donc limité au seul monde parcouru et connu des enfants.

On retrouve ce même procédé dans le roman *Primera memoria*. Même si l'action se déroule sur l'île de Majorque, ce nom n'est jamais clairement mentionné. Il s'agit toujours, tout au long du récit, de « la isla », qualifiée de la même façon que « el huerto » ou « el puerto ». Ici, comme dans l'exemple précédent, cette indétermination à valeur universelle sert à la caractérisation spatiale d'un monde enfantin, clos et protecteur, connu et rassurant - le monde bienheureux et paradisiaque de l'enfance. Les lieux les plus souvent cités, comme « la isla » ou « el huerto », où Matia retrouve Manuel, son seul véritable ami, sont d'ailleurs particulièrement significatifs, puisqu'ils ancrent la protagoniste dans le monde de l'enfance qu'elle refuse de quitter, ainsi que dans un monde illusoire qu'elle a forgé de toutes pièces en imagination.

Dans une perspective identique, le cas des trois romans médiévaux est intéressant. Si ces derniers sont situés dans des lieux caractéristiques des contes de fées (châteaux, grands domaines ou, au contraire, masures villageoises des vassaux), on assiste aussi, parallèlement, dans la caractérisation des espaces, à une nette influence nordique, ce qui n'est pas sans rappeler la filiation d'Andersen et des frères Grimm chez Ana María Matute. Dans les contes des auteurs nordiques, les localisations sont rarement précises, sauf dans quelques cas particuliers, comme « Une histoire des dunes » ou « La vierge des glaces » chez Andersen,

explicitement situés au Danemark pour le premier et en Suisse pour le second¹. On retrouve cette inspiration scandinave dans *La torre vigía*, qui se déroule dans un espace compris entre les terres du Barón Mohl et celles de son rival, Lazko. C'est un espace aride, extrêmement venteux et froid qui est décrit dans ce roman. On y trouve un étonnant paysage fait de dunes de sables (qui marquent les limites de l'espace connu), de bouleaux (seuls arbres mentionnés, mais à maintes reprises) et de rares prairies, mais aussi de vastes étendues exemptes de végétation, proches plutôt des steppes du grand nord, où l'on distingue l'horizon à perte de vue. Le personnage principal rêve, quant à lui, d'un paysage beaucoup plus amène, où l'herbe serait plus verte, le soleil plus généreux, les fleuves plus apaisés, et la nature plus abondante. Il oppose d'ailleurs systématiquement cet espace rêvé à son espace familial. Il s'agit d'un espace ouvert, qu'il assimile à l'espace de l'enfance, ici étonnamment illimité et non-clos - comme sa perception du temps est cyclique -, opposé à son environnement quotidien et immédiat, clos et destructeur.

Cependant, le traitement de l'espace présent dans ce roman est assez similaire à celui du conte d'Andersen précédemment cité, « Une histoire des dunes ». Le personnage principal de ce récit, Jørgen, dont les parents espagnols sont morts lors d'un naufrage sur les côtes du Danemark, a été recueilli à sa naissance par un couple de pauvres pêcheurs danois. Enfant, alors qu'il apprécie infiniment, malgré sa rudesse, l'espace familial des dunes dans lequel il évolue, Jørgen ne cesse de l'opposer à celui qu'il découvre lors d'un voyage effectué en compagnie de ses parents adoptifs pour assister à des funérailles. D'un côté, on trouve un environnement peu accueillant, froid et venteux, où le sable tourbillonne sans cesse :

Ils allèrent vers leur maison parmi les dunes. Soudain, d'une de ces dunes où les oyats ne retenaient pas le sable, une sorte de fumée épaisse s'éleva, c'était un coup de vent qui s'enfonçait dans la dune et faisait tourbillonner en l'air le sable fin. Il y eut encore une saute de vent qui fit claquer contre le mur de la maison tous les poissons pendus à des cordes pour sécher [...]. Quelques voisins arrivèrent, ils s'entraidèrent à remonter les barques sur le sable, le vent se fit plus fort, il était d'un froid mordant.²

¹ ANDERSEN, Hans Christian, « Une histoire des dunes » et « La vierge des glaces », *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2599, 1994, 464 p., pp. 252-296 et pp. 307-372.

² ANDERSEN, Hans Christian, « Une histoire des dunes », *Contes*, op. cit., p. 258. Les phénomènes décrits ici sont exactement similaires à ceux qui apparaissent dans *La torre vigía*, lors des nombreuses escapades hors du château paternel du jeune protagoniste.

Et de l'autre, derrière les dunes, « en traversant landes et marécages »¹, apparaissent de vertes prairies et une grande lande qui s'étire ...

... comme un tapis précieux. La bruyère était en fleur, les genévriers d'un vert de cyprès et les jeunes pousses de chênes surgissaient comme des bouquets dans la bruyère de la lande. C'eût été si tentant de s'y rouler !²

Les quatre jours passés dans le manoir d'un parent de la famille, décédé pourtant, et dont on célèbre les funérailles, constituent pour Jørgen les moments les plus heureux de son enfance. Le bonheur est très clairement associé à ce paysage de rêve en tous points différent de celui qu'il connaît habituellement, comme c'est le cas aussi pour le héros de *La torre vigía*, qui oppose perpétuellement l'espace connu mais aride des dunes et de la steppe, à l'espace rêvé des vertes prairies où l'herbe pousserait en abondance.

Parallèlement à un environnement externe perçu comme inhospitalier, l'espace intime décrit dans *La torre vigía* se rapproche de façon surprenante de celui des contes de fées traditionnels, situant de cette façon le récit dans un passé médiéval que l'on devine uniquement grâce à l'organisation de l'espace. Le jeune héros naît en effet dans une vieille demeure, celle de son seigneur de père, qui fait office de château, mais qui n'est entourée que d'une « empalizada de madera, a guisa de muralla defensiva » et d'un « torreón »³, adossé à cette bâtisse délabrée. L'ensemble forme un espace que l'on peut à peine assimiler à un village :

En el recinto, además de la granja propiamente dicha, había una herrería, cuyo maestro forjó las armas de mi padre y la de sus hijos ; un molino, un cobertizo y un taller para curtir pieles, un establo, la caballeriza y algunas chozas para la gente que cuidaba de estas cosas.⁴

Cet espace est opposé, dans la suite du roman, au château, véritable celui-ci, du baron Mohl, où le jeune protagoniste part effectuer son apprentissage pour devenir chevalier :

¹ ANDERSEN, Hans Christian, « Une histoire des dunes », *Contes*, op. cit., p. 265.

² ANDERSEN, Hans Christian, « Une histoire des dunes », *Contes*, op. cit., p. 267.

³ *La torre vigía*, op. cit., p. 12.

⁴ *La torre vigía*, op. cit., p. 12.

Apenas pisé el recinto del castillo, pude apreciar la diferencia que existía entre la verdadera vida de un noble señor y la que yo arrastrara hasta entonces [...]. Largas y sólidas murallas de piedra, rodeadas de un foso, daban acceso al recinto interior del castillo, al que se entraba a través de una gran puerta de hierro, con puente levadizo, flanqueada por dos estrechas y altas torres [...]. Tras aquella imponente fortaleza exterior, se alzaba otra empalizada de madera, pero sólida y bien aguzada. El recinto interior albergaba una granja tres veces mayor que la nuestra, con establos y cuadras repletas de reses y hermosos caballos. Vivían allí dos herreros, tres alfareros, varios carpinteros, albañiles y toda clase de gentes afanadas en las mil tareas que la vida de tal señor exigía [...]. No lejos divisábanse los burgos y las villas nacidas a cobijo del castillo que les defendía.¹

Ce changement d'univers souligne de façon très nette l'évolution du personnage principal vers un âge adulte, évolution dont il ne se satisfait pas. Le jeune garçon oppose en effet de façon permanente cet espace fermé et parfois oppressant pour lui, comparé à plusieurs reprises à une prison, à un espace rêvé mais ouvert à l'infini, synonyme de liberté. Cette dichotomie dans la perception de l'espace, comme celle présente dans la perception du temps, aboutit à la mort inexorable du jeune chevalier, incapable de faire fusionner des éléments pour lui irréconciliables.

Dans *Aranmanoth*, le traitement de l'espace est bien plus typique des contes de fées traditionnels et de la symbolique des lieux qui leur est propre. Plusieurs espaces éminemment symboliques apparaissent en effet au sein de ce récit dans la fonction même qu'ils possèdent habituellement dans les contes :

► le château, d'abord, celui d'Orso comme celui du comte ou du père de Windumanoth, est un espace ouvert et vaste, où règne l'apparence. C'est le lieu de la sociabilité qui symbolise la force et la toute puissance paternelle, mais aussi la violence et l'injustice des châtiments sommaires. Il est le lieu de l'arbitraire des adultes et des décisions incompréhensibles aux yeux des enfants, comme celle prise par le comte de marier de force Windumanoth à Orso, ou encore de condamner à mort Aranmanoth et sa jeune compagne pour avoir, en s'aimant tendrement, gravement offensé Orso.

¹ *La torre vigía*, op. cit., pp. 61-62.

► la chambre, au contraire, comme le salon, sont des espaces fermés qui favorisent l'intimité. Au début du roman, ces deux espaces, similaires dans leurs fonctions, sont les lieux du secret ou de leur révélation pour les deux enfants que sont Aranmanoth et Windumanoth, qui s'y retrouvent très souvent pour jouer et parler en toute tranquillité. C'est pour eux le lieu qui permet de sceller leur complicité, car c'est aussi un espace protecteur, assimilé aux figures maternelles que sont les conteuses ou les nourrices. C'est en effet au coin du feu que les deux jeunes gens demandent ou redemandent sans cesse que leur soient contées les histoires de leur enfance, de peur que celle-ci n'ait disparu et qu'elle ne soit trop vite passée :

Aunque no lo sabían, Aranmanoth y Windunmanoth habían crecido [...]. Una mañana, como otras veces, corrieron a refugiarse en la estancia de las mujeres que hilaban y conversaban. Pero esta vez, al verles llegar, éstas cesaron en sus conversaciones, se levantaron y se inclinaron ante ellos.

- ¿Qué pasa ? - preguntó Windumanoth intimidada ante tal comportamiento. ¿Qué es lo que ocurre ? [...] En realidad, Windumanoth buscaba sin saberlo el calor de la nodriza.

La mujer se desprendió de su abrazo y exclamó :

- Señora, comportaos. Ya no sois una niña [...].

Aranmanoth habló :

- ¿Qué es lo que os ha convertido en mudas cuando antes erais parlanchinas y contabais fábulas y cuentos que me deleitaban ? Decidme, vosotras sois las mismas mujeres de antes, y yo soy el mismo Aranmanoth. ¿Qué ha pasado ?

- Aranmanoth, Aranmanoth ... ¿No te has dado cuenta del paso del tiempo ?¹

Dans cette scène, la déception très nettement perceptible des deux enfants face à l'attitude plus réservée des femmes à leur égard souligne leur tristesse comme leur incompréhension face au passage du temps, mais aussi leur profond attachement à ces figures maternelles, comme au lieu et à la fonction qu'elles occupent. N'oublions pas qu'Aranmanoth comme Windumanoth ont été retirés l'un et l'autre très jeunes de la protection maternelle : la jeune fille pour aller rejoindre les terres de Lines en vue de son mariage avec Orso, et Aranmanoth pour y retrouver son père.

► le jardin, espace clos et protecteur, joue un rôle identique à celui de la chambre ou du salon. Bien qu'extérieur, cet espace est du ressort du privé et de l'intime, car il appartient en propre à Windumanoth. Au cours du récit, il s'y déroule peu de choses, mais il s'agit d'un lieu de rencontres et de jeux pour les deux enfants, et aussi de rendez-vous, notamment au moment de leur fuite vers le Sud.

¹ *Aranmanoth*, op. cit., pp. 81-82.

► la fontaine ensuite, *locus amoenus*¹ par excellence, est le lieu du retour aux origines de l'enfance et au ventre de la mère. C'est là par exemple qu'Orso, le père d'Aranmanoth, retrouve l'unité perdue, lors de son retour sur les terres familiales pour assister aux derniers instants de son père. Lorsqu'il pénètre dans le bois qui entoure le château et s'approche de la fontaine, une symbiose s'opère entre les quatre éléments : la terre, symbolisée par l'herbe et les fougères dans lesquelles Orso s'étend ; l'air, symbolisé par la « suave brisa [que] le rozó »² ; l'eau, celle de la cascade, et enfin le feu, symbolisé par l'intense lumière qui éclaire toute la scène, notamment les cheveux d'Orso, qui se transforment en un véritable brasier :

Los cabellos de Orso resplandecían y, en sus ojos, la luz era la luz de la primera mirada. Entonces Orso se transformó en una hoguera. No en una hoguera dañina y destructora, depredadora de bosques o arma de guerra : acaso podría compararse con aquello que el otoño hace con el sol entre las hojas.³

C'est également le lieu du plaisir des sens, qui touche à la fois la vue, l'ouïe, le toucher et l'odorat :

Levantó la cabeza, sudoroso aún y embriagado de aquel cristalino rumor. Nuevamente el perfume antiguo, femenino, el que rodeaba y esparcía la rueda de las mujeres, regresó con toda intensidad, como en busca del primer o último día de su vida. Fue un momento eterno.⁴

Il s'agit de surcroît du lieu de l'initiation et du plaisir physique, puisque c'est là qu'Orso rencontre pour la première fois une femme, en la personne de la plus jeune fée de la fontaine, pour laquelle il éprouve une attraction toute particulière et un amour partagé.

¹ Le motif du *locus amoenus* est un lieu commun de la littérature latine, développé par Lucrèce puis par Virgile, et qui a connu par la suite une grande fortune, à la Renaissance par exemple, chez Boccace en particulier. Il désigne un lieu agréable, situé loin des préoccupations politiques ou sociales, où l'on peut se réunir en compagnie de ses amis. C'est le lieu de prédilection du sage, une sorte de jardin clos et frais, où les philosophes peuvent se retirer à l'abri de la violence du monde, et au contact de l'harmonie naturelle. Plus généralement, le *locus amoenus* désigne un lieu idéal, idyllique et bucolique, aux nettes connotations paradisiaques.

² Aranmanoth, op. cit., p. 15.

³ Aranmanoth, op. cit., p. 15.

⁴ Aranmanoth, op. cit., p. 15.

► le bois, enfin, est un lieu qui possède de multiples fonctions, recoupant certaines caractéristiques d'autres espaces, comme celle de l'initiation ou de la révélation du secret. C'est le lieu de toutes les contradictions, car il représente la part obscure du moi où angoisses et désirs se combattent. Le bois dévoile, mieux que tout autre espace, l'ambivalence ou la double nature d'Aranmanoth, mi-humaine, mi-divine - il est vrai également que c'est là qu'il a été conçu et qu'il est né -, nature que l'étonnant personnage du poète lui révèle dans le chapitre VI. C'est aussi un lieu d'initiation, à la fois pour Orso (parallèlement à la fontaine), et pour les deux enfants. C'est là qu'Aranmanoth apprend à Windumanoth à déchiffrer les mystères de la nature (« Aranmanoth instruía a Windumanoth en el lenguaje de las hojas »¹) ou lui fait partager ses dons particuliers, comme la perception du « dulce y acompasado galope »² des elfes. Par ailleurs, c'est aussi au sein de cette nature protectrice et bienfaitante que les deux enfants, encore innocents, savent restaurer l'unité perdue et abolir la différence des sexes, comme au sein du ventre maternel. Il en va de même pour Orso qui trouve, ou retrouve, dans les bois, toute la fraîcheur de son enfance perdue, notamment le jour de sa rencontre avec la fée, événement qui rappelle à sa mémoire les liens particuliers qu'il entretenait avec les femmes dans son enfance.

L'importance de ce motif qu'est la forêt n'est pas innocente dans la mesure où, selon Ana María Matute elle-même, la fascination que le « bosque » a exercé sur sa vocation d'écrivain est fondamentale, et constitue pour elle la clé de voûte de l'ensemble de son œuvre. En effet, dans son discours de réception à l'Académie, la romancière insiste sur le fait que pénétrer dans ce monde mystérieux qu'est la forêt a toujours constitué pour elle une tentative pour percer le mystère de l'écriture :

El "bosque" es para mí el mundo de la imaginación, de la fantasía, del ensueño, pero también de la propia literatura y, a fin de cuentas, de la palabra [...], esta fascinación que sin duda constituye la cifra de mi obra, y acaso también de mi vida : la posibilidad de cruzar el espejo e internarse en el bosque de lo misterioso y de lo fantástico, pero también del pasado, del deseo y del sueño. Es la posibilidad de ingresar en el reino de la fantasía a través, precisamente, de nosotros mismos. Porque no debemos olvidar que lo que el espejo nos ofrece no es otra cosa que la imagen más fiel y al mismo tiempo más extraña de nuestra propia realidad [...]. Porque escribir, para mí, ha sido una constante voluntad de atravesar el espejo, de entrar en el bosque.³

¹ *Aranmanoth*, op. cit., p. 77.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 76.

³ MATUTE, Ana María, « En el bosque. Defensa de la fantasía ». Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la lengua, 18 janvier 1998, pp. 3 et 6.

Un dernier lieu important s'avère très spécifique au récit : « el Sur », espace à la fois craint des guerriers, qui leur fait peur en raison de son éloignement et de son caractère inconnu, mais aussi fascinant. C'est le lieu désiré par excellence, et ce pour diverses raisons. Le comte avoue à Orso, le père d'Aranmanoth : « Tengo envidia del Sur. Lo temo y lo odio »¹. C'est là pourtant qu'il va chercher une épouse pour son fidèle compagnon d'armes, comme suprême marque d'estime. C'est donc aussi un espace désiré, rêvé, qui provoque la nostalgie de Windumanoth lorsqu'elle rejoint les terres d'Orso, puisqu'il constitue pour elle le symbole de l'enfance perdue :

El Sur - dijo Windumanoth, entrecortadamente puesto que parecía tener miedo de hablar - es un lugar cálido, donde se puede correr por el borde de la arena que corona el mar. El Sur es la tierra de los viñedos, de la alegría y de la vida. El Sur, Aranmanoth, es mi vida.²

Durant son voyage, en compagnie de son jeune protecteur, ami et confident, en quête de ce lieu idéal, Windumanoth précise sa description, répondant à la curiosité d'un enfant rencontré en route :

Hablaba del frescor de los árboles frutales, del azul intenso del mar, de la alegría de las gentes que habitaban aquellas tierras y de sus riquezas. También hablaba de la esperanza. Una esperanza que en realidad era la suya, su deseo de regresar a un tiempo que se le presentaba lleno de sueños posibles y alejado de todos los temores que había conocido en las tierras de Lines.³

Ce lieu introduit le problème de la transgression des contraintes fixées par l'espace, et sa quête constitue un des ressorts du récit. Elle pose également l'interrogation sur les limites de l'action humaine, puisque cette quête aboutit en fin de compte à la mort des deux protagonistes principaux. Au cours de leur périple, les épreuves successives ne représentent en effet que des désillusions pour Windumanoth, qui comprend finalement que ce Sud qu'elle chérit tant est un lieu parfait mais imaginaire, un non-lieu, qui n'existe pas même en songe. Avant le départ des deux enfants, des signes avant-coureurs, très négatifs, auraient pu les alerter du danger de leur entreprise, puisque dès l'instant où ils semblent avoir pris leur décision, « una golondrina misteriosamente muerta cayó del suelo. Una larga y oscura gota de

¹ *Aranmanoth*, op. cit., p. 37.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 105.

³ *Aranmanoth*, op. cit., pp. 135-136.

sangre manaba de sus alas »¹. Ce passage fait écho au début du récit, où, lors de la première rencontre entre Aranmanoth et Windumanoth, l'ombre d'un immense oiseau inconnu « se arrastró de un extremo a otro del patio hasta desaparecer »². On retrouve ce phénomène à la fin du roman, au moment du retour des deux jeunes gens sur les terres de Lines, et juste avant leur exécution finale, où d'immenses oiseaux noirs planent au-dessus de leur tête.

Si leur voyage constitue une quête initiatique jalonnée d'épreuves parfois réussies, les deux jeunes héros s'enferment cependant dans leurs illusions. D'une part, ils perçoivent qu'ils ont grandi :

El miedo dejaba paso a un poderoso sentimiento de libertad y de esperanza que reclamaba su derecho a existir y a guiar sus pasos en busca de sus más íntimos deseos. Y de este modo, los dos comprendieron que, definitivamente, estaban a punto de dejar atrás la infancia que les había unido.³

Mais, d'autre part, Aranmanoth comme Windumanoth n'analysent pas suffisamment les conseils prodigués par les deux sœurs de la jeune fille. Les rencontres successives avec chacune d'entre elles aboutissent à un échec, puisque ni Liliana ni Sira, qui en grandissant ont oublié leurs rêves d'enfants, ne peuvent indiquer à Windumanoth où se trouve le Sud. Elles tentent même de dissuader leur jeune soeur de poursuivre son voyage illusoire. Les paroles de Sira sont d'ailleurs explicites à cet égard, mais Windumanoth refuse (peut-être en est-elle en réalité incapable) de les entendre :

Entonces Sira miró a su hermana pequeña con tristeza y dijo :

- El Sur no existe.

Y Windumanoth sintió que el cielo se desplomaba sobre ella, o al menos la parte del mundo que verdaderamente le importaba, y sólo llegó a murmurar :

- ¿Por qué?

- Yo no lo sé. Lo único que puedo decirte es que eso que tú llamas el Sur no es una realidad. Y tampoco lo son tus sueños ni tus recuerdos. La vida, querida hermana, no es más que una trampa.⁴

¹ *Aranmanoth*, op. cit., p. 120.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 46.

³ *Aranmanoth*, op. cit., pp. 128-129.

⁴ *Aranmanoth*, op. cit., p. 145.

L'entêtement de la jeune fille comme de son ami et confident Aranmanoth aboutit à un échec, d'autant plus marquant que tous deux ont connu les joies de l'amour partagé et du plaisir physique :

Se abrazaron bajo el torrente luminoso del agua y descubrieron cuán hermoso y placentero puede llegar a ser un cuerpo amado cuando se acaricia [...]. Ellos no lo sabían, pero lo que les había sucedido era la repetición de aquel día, lejano pero inolvidable, en que el joven Orso, el actual señor de Lines, se encontró con el hada del manantial.¹

Cet épisode constitue un écho au début du texte narrant la rencontre entre Orso et la fée, et ne fait que précipiter leur perte, parallèle d'ailleurs à celle de la fée décrite à l'ouverture du récit, comme à la chute d'Orso à la fin du texte. Ce qu'avait prédit la fée se réalise, puisque la consommation physique de l'amour entre les deux jeunes gens ne provoque autour d'eux que misère et désolation. Le paysage idyllique où ils s'étaient arrêtés, se rendant compte que leur quête était inutile (« El espléndido verano se mecía en los trigales, y el sol se apoderaba de la tierra y de todas sus criaturas. Todo parecía arder, desde las más diminutas hierbas o flores silvestres a las copas de los árboles que se alzaban como lanzas apuntando al firmamento »²), se transforme brutalement en espace de mort dès qu'Aranmanoth et Windumanoth font l'expérience de l'amour humain :

Aranmanoth y Windumanoth habían dejado de buscar el Sur. Los dos sabían que el Sur estaba en ellos, y no fue necesario decirlo, puesto que la certeza de haber encontrado, al fin, lo que durante tanto tiempo habían buscado y deseado se mostraba ante ellos con la misma rabiosa luminosidad que emana del sol cuando está en su punto más alto. Pero un día llegó el trueno.³

A défaut d'avoir transgressé les règles de l'espace (les deux jeunes gens renoncent en effet à atteindre leur but), Aranmanoth et Windumanoth, de par leur expérience de l'amour humain, transgressent cependant les règles sociales et familiales (puisque Windumanoth est promise à Orso et non à son fils), précipitant de la sorte leur triste fin :

¹ *Aranmanoth*, op. cit., pp. 150-151.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 151. A cela s'ajoute la fraîcheur de la cascade dont ils profitent pour se protéger de la chaleur.

³ *Aranmanoth*, op. cit., p. 152.

El valle por el que habían deambulado durante todos aquellos días, de alquería en alquería, de choza en choza, había desaparecido repentinamente, como si nunca hubiera existido. En su lugar aparecían destrozos, restos de fuego y miseria. Aranmanoth y Windumanoth contemplaban atónitos aquel desolado paisaje. La vida, la espléndida y dorada revelación de la vida que hasta aquel momento había supuesto el valle, sus cascadas y sus gentes, se había transformado de pronto en cenizas, llanto y, sobre todo, destrucción. Los dos se daban cuenta de que nunca antes habían respirado el olor de la muerte, y ahora lo percibían con total nitidez, como si se tratara de una sombra que creciera ante sus ojos asustados y les observara desde el cielo.¹

On constate là encore que grandir s'avère impossible pour qui ne le souhaite pas vraiment. L'innocence enfantine affronte de plein fouet l'incompréhension et la cruauté des adultes, puisqu'à la fin du roman, Windumanoth est assassinée et Aranmanoth décapité. Cependant, la figure de ce dernier devient le symbole de l'enfance perdue pour ceux qui veulent encore croire en cette période privilégiée qu'est le premier âge de la vie, et qui savent aimer et voir avec les yeux du coeur, seuls véritablement à même de le faire :

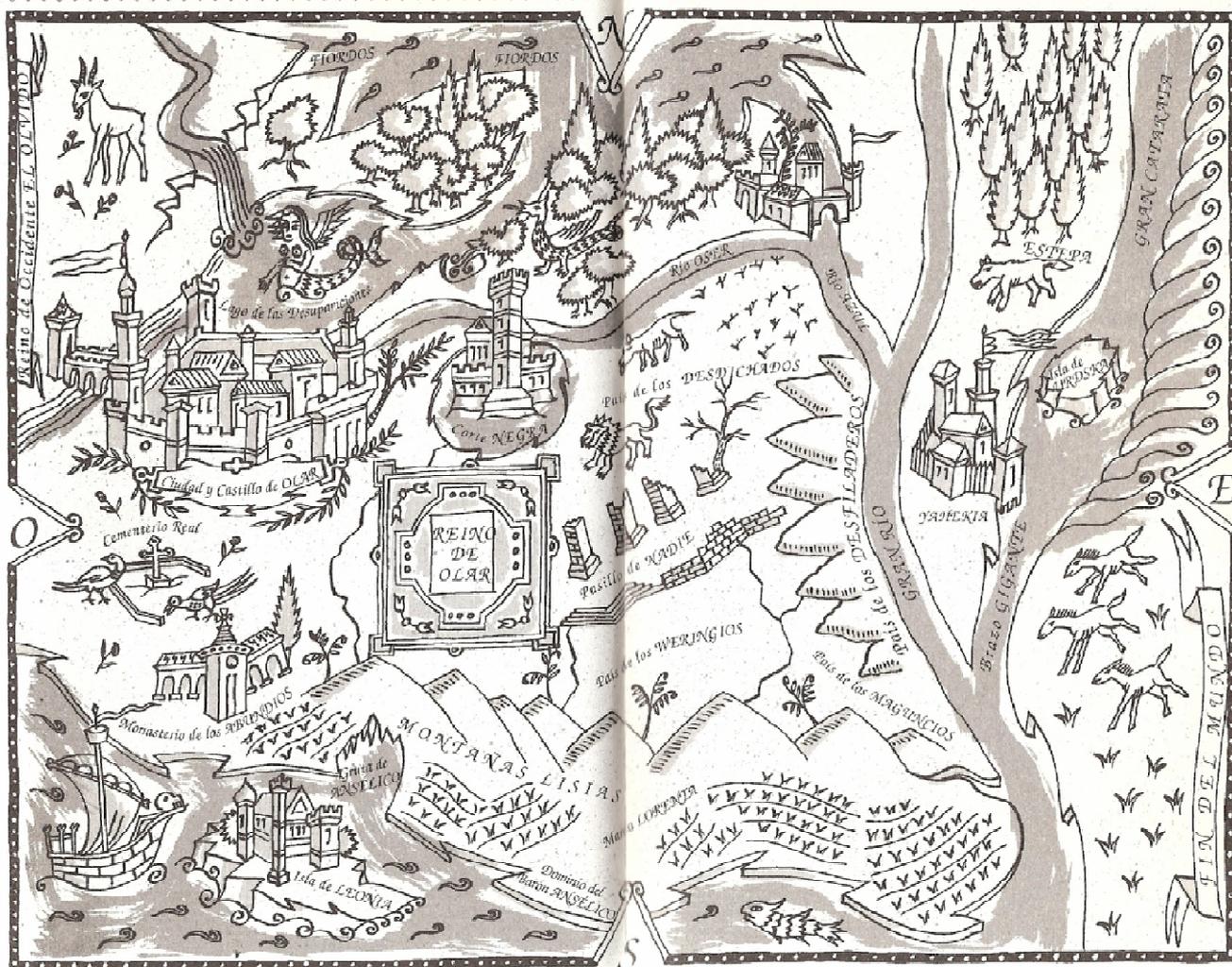
Los jóvenes se acercaban al Manantial durante el mes de las Espigas y creían ver la cabeza rubia de Aranmanoth bajo las aguas. Pero no era verdad. Casi nadie pudo verla; tan sólo los que habían amado, o amaban, o estaban deseosos de amar alguna vez en su vida. Aranmanoth se convirtió con los años en una leyenda. Por lo cierto es que alguna vez, un muchacho, o una muchacha, lo distingue entre las aguas. Son sólo unos pocos, aquellos que aún viven en el ardiente, cegador y breve - demasiado breve - verano de la vida.²

On pourrait également comparer ces quelques jeunes gens et jeunes filles aptes à discerner la figure d'Aranmanoth sous les eaux de la cascade aux lecteurs capables d'apprécier le récit - la légende d'Aranmanoth - et de voir sous les mots et la figure du héros le symbole de l'enfance perdue.

Dans le troisième roman médiéval que constitue *Olvidado Rey Gudú*, et si l'on commence par l'espace extérieur, il existe une opposition très marquée entre le territoire connu, formé pour l'essentiel par le royaume d'Olar, dont Gudú est le Roi, et l'inconnu, situé au-delà des frontières du royaume. Cet espace fascine profondément Gudú, car il n'a jamais été conquis par ses prédécesseurs. La carte reproduite ci après, et qui se trouve au début du roman, illustre, de par sa topographie, cette opposition :

¹ *Aranmanoth*, op. cit., p. 155. Notons que l'ombre qui semble planer sur la tête des deux héros rappelle étrangement celle des oiseaux de mauvais augure que nous avons mentionnée plus haut.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 191.



Reproduction de la carte du royaume d'Olar, *Olvidado Rey Gudú*, pp. 12-13.

Tout au long de sa vie, Gudú tente d'agrandir son royaume, notamment vers l'Est, au-delà du País de los Desfiladeros, car il est fasciné par le peuple qui règne sur ces steppes légendaires et par l'île de la Reine Urdska. C'est sa victoire, après beaucoup d'autres, sur ce royaume, qui confirme sa gloire en tant que souverain, mais c'est aussi la révolte des troupes installées dans cette région qui cause finalement sa déroute. La conquête de l'Est pose donc le problème de la transgression des contraintes fixées par l'espace. Si sa quête constitue un des ressorts du récit, elle pose également la question des limites de l'action humaine, puisque

cette quête aboutit finalement à la mort de tous les personnages principaux, que ce soit Gudú, Ardid, et tous leurs descendants. Suite à la trahison des troupes de l'Est, Gudú se rend compte de ses erreurs, et meurt noyé dans ses propres larmes.

L'autre région qui fascine, c'est le Sud, car il symbolise le développement, la richesse et la volupté. Les marchands viennent du Sud, et apportent avec eux les produits les plus luxueux et les plus novateurs, notamment en matière de tissus et de cosmétiques, très rudimentaires dans le royaume d'Olar. C'est du Sud que provient aussi la nouveauté. L'attrait que constitue cette région est symbolisé par l'étonnant personnage de la reine Leonia, qui règne sur l'île qui porte son nom, située à l'extrême Sud du monde connu. Leonia allie beauté, intelligence, élégance, raffinement, et infinie cruauté, puisqu'elle tire sa richesse d'une confiance sans cesse renouvelée aux troupes de pirates qui pillent les terres et les mers alentour pour la satisfaire. Ce Sud mythique est également source d'attrait comme de nostalgie pour Ardid et ses compagnons d'infortune que sont le Trasgo, le Magicien et le Prince Almíbar, car il s'agit de la terre de leur enfance, qu'ils ont dû quitter après le passage dévastateur des troupes de Sirkrosio, le grand-père de Gudú. La nostalgie qu'ils éprouvent pour leur terre d'origine se traduit dans fait que tous les quatre regrettent la vigne et le vin. Ces deux éléments symbolisent en effet la douceur du climat de leur terre d'origine, douceur qui s'oppose à la rudesse du royaume d'Olar. Cette nostalgie n'est pas sans rappeler d'ailleurs celle de Widunmanoth dans *Aranmanoth*.

En termes d'espace intérieur, on retrouve des éléments similaires à ceux décrits et analysés précédemment dans *Aranmanoth* :

► le château est le lieu des intrigues de la cour et du pouvoir du roi, ou plutôt celui de la Reine Ardid, s'opposant parfois à une cour parallèle, la Corte Negra, gouvernée par Gudú et ses soldats. Le monde de la cour, théoriquement civilisé, semble également l'envers des mystérieux bois alentour, peuplés de créatures étranges, et des mystérieux lacs, comme le Lago de las Desapariciones. C'est là que vivent d'étranges créatures, telles Ondina ou sa tante la Gran Dama del Lago, qui utilisent leurs charmes pour séduire les hommes, ou leur instiller des sentiments étranges - la capacité de ne pas aimer, attribuée à Gudú par exemple, trait de caractère qui cause sa perte à la fin du roman.

► les chambres, situées souvent dans des tours, comme la Torre del Sur, où est d'abord enfermée Ardid, puis les enfants reniés par Gudú, jouent un rôle ambivalent : lieu de la relégation, elles représentent aussi l'espace de l'intimité, du secret, du jeu, et sont assimilées à un espace protecteur et féminin, puisque les mères, les grands-mères et les nourrices y protègent les jeunes enfants du danger des combats guerriers et des intrigues masculines.

► le jardin joue un rôle assez similaire à la chambre. Clos et protecteur, cet espace, bien qu'extérieur, est du ressort du privé et de l'intime, car il appartient en propre à la Princesse Tontina, la jeune épouse de Gudú, puis à Ardid. C'est un lieu de rencontres et de jeux pour Tontina et ses amis, de rendez-vous (entre Tontina et Predilecto lorsqu'ils s'enfuient ensemble pour le Sud, ce qui rappelle évidemment la fuite d'Aranmanoth et de Widunmanoth), puis de discussions heureuses pour Ardid, lorsqu'elle est en compagnie de ses petits-enfants. Il est le lieu de l'enfance et de l'innocence, symbolisées par l'Arbol de los Juegos qui appartient à Tontina et qu'Ardid s'évertue à faire vivre après la disparition de la Princesse. C'est d'ailleurs seulement lorsque cet arbre se consume entièrement à la fin du récit qu'elle se rend compte que sa propre existence de femme et de Reine touche à sa fin, car elle-même a perdu toute son innocence :

Lamentaban la pérdida de algún jardín - quién sabe cuál - o añoraban el descubrimiento de algún otro vergel : como puede cualquiera soñar con un perdido o, tal vez, jamás entrevisto paraíso. Pero el Arbol de los Juegos ardió y se consumó enteramente.¹

On trouve enfin, dans « Las lucecitas de plata », un des contes appartenant au recueil *Cuentos de infancia*, un condensé des caractéristiques du traitement de l'espace propre aux romans médiévaux : le récit se déroule en effet dans la « Gran Valle de Halania, en el Norte [...], el maravilloso Norte »², entre la ville de Kernod et le palais de Chesterlen. Le personnage principal, Tilín, réussit à transgresser les lois de l'espace et du temps. Il va vivre deux semaines dans le royaume des gnomes et des lutins sans que personne ne s'en rende compte : une seule nuit a passé pour son grand-père d'adoption. Mais cette escapade s'effectue aux dépens de sa gâité et de sa joie de vivre. Tilín, pour avoir découvert un monde parallèle au sien, s'éteint à la fin du récit : il lui est désormais impossible de devenir adulte.

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 796.

² « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 191.

Dans l'ensemble des récits que nous venons d'analyser, le traitement de l'espace, parallèle à celui du temps, se rapproche donc, par bien des aspects, de celui qui est à l'œuvre dans les contes de fées traditionnels : grande imprécision associée à l'existence d'une temporalité et de lieux spécifiques éminemment symboliques. Cependant, le traitement de ces deux données essentielles est également caractéristique de toute l'œuvre d'Ana María Matute, sous-tendant une vision originale de l'enfance, période heureuse fondamentalement située hors du temps et hors de l'espace.

Une caractérisation originale des personnages

- entre indétermination et caractéristiques physiques spécifiques

La toponymie toute particulière des romans comme des contes d'Ana María Matute, d'inspiration parfois scandinave, va de pair avec une caractérisation originale des personnages, à la fois dans leurs noms et dans leurs qualités physiques. On relève ainsi de nombreux noms ou prénoms à consonance nordique, dont le meilleur exemple est celui d'Aranmanoth¹, jeune protagoniste du roman éponyme, et dont l'inséparable amante et confidente se prénomme Windumanoth². Combinant les syllabes initiales de leurs prénoms, les deux enfants donnent au jeune loup qu'ils élèvent, et qui fait pour eux office d'animal de compagnie, le nom d'Aranwin. Dans *Olvidado Rey Gudú*, parallèlement à de nombreux prénoms à consonance hispanique (Ardid, Tontina, Predilecto, Almíbar, etc...), on trouve aussi des noms à consonance slave, comme Sirkrosio, le grand-père de Gudú, et ses ennemis les Weringios, gouvernés par leur chef Wersko. Les chefs des troupes de la steppe sont « el temible Krejko y el sanguinario Hukjo ». De même, les hommes de confiance de Gudú sont tour à tour Yahek (son fils se nomme Khrin) puis Rakjel, et certains membres de la cour ont des noms tout aussi peu communs, comme Arniswalgo ou Simonork.

Dans *La torre vigía* également, les quelques prénoms qui apparaissent ne sont pas à proprement parler d'origine castillane : le maître d'armes du jeune garçon, alors qu'il est encore chez son père, s'appelle Krim-Guerrero, nom qui a pour parallèle celui de son cheval, Krim-Caballo. A la cour du baron Mohl, que le héros rejoint ensuite pour y parfaire son apprentissage, le cheval du seigneur porte de nom de Hal, son faucon préféré s'appelle Kuhn, et l'aide de camp du baron se prénomme Ortwin. De la même façon, dans « Las lucecitas de plata », conte issu du recueil *Cuentos de infancia*, parallèlement aux noms de lieux assez peu castillans, on trouve des prénoms originaux : le gnome Jelberg et le lutin Tip, le grand-père Kane, le cheval Konnel sont autant de personnages amis ou ennemis du principal protagoniste, Tilín.

¹ Aranmanoth signifie, dans le roman, « Mes de las Espigas ».

² La traduction de ce prénom est la suivante : dans le récit, il signifie « Mes de las Vendimias ».

Il convient cependant de souligner que, à l'instar de la grande majorité des contes de fées, de nombreux jeunes protagonistes, notamment dans les courts récits, ne sont pas nommés. Ils sont désignés par des termes génériques comme « aquel niño » ou « la niña » par exemple. C'est le cas dans « La oveja negra », mais aussi dans *La torre vigía*, où le jeune héros, s'il prend en charge le récit à la première personne, n'est jamais identifié précisément. Dans le recueil *Los niños tontos*, aucun prénom n'apparaît, si ce n'est celui de l'étrange pantin Zum-Zum. Tous les personnages sont qualifiés de façon très générale : « el niño », « la niña », « la madre », « el hermano mayor », « el amigo », « las dos gitanas », ou encore « el hijo de la lavandera », « los hijos del granjero », « la niña de la carbonería », sans oublier leurs amis, ou parfois ennemis, comme « el perro », « el gato », « el caballo » et « el corderito pascual ». C'est le cas également dans le recueil *Historias de la Artámila*, où, parallèlement à l'emploi de prénoms à consonance castillane (Germán, Firmín, Fabián, María, Margarita, etc....), on trouve l'utilisation d'un certain nombre de surnoms (Caramelo, Buque, Halcón, etc....), procédé typique des contes de fées. Dans ce recueil, l'utilisation d'expressions très vagues désignant les personnages en fonction de leur âge ou de leur rôle social (« el maestro », « el médico », « los mineros », « los jornaleros », « los cómicos », « los niños », « el hijo del administrador », etc...) est aussi récurrente.

Le même procédé narratif est à l'œuvre dans le recueil *El tiempo*, où parallèlement à des prénoms à consonance espagnole (Pedro, Paulina, Miguel Bruno, Víctor Silbano, etc....), des récits sont menés par des protagonistes dont on ne connaît pas le nom, comme dans « Los niños buenos », « Fausto » - où le seul nom cité est celui du chat de « la niña » et « del abuelo » - ou encore « El chico de al lado ». De même, dans le recueil *Todos mis cuentos*, où, à côté de prénoms courants de la langue espagnole (Paulina, Marta, Teresa), les personnages sont désignés soit par des surnoms (Bungo, Nin, Currito, Jujú), soit par des expressions plus vagues, qui se réfèrent à leur fonction sociale ou à leur situation familiale, telles que « el herrero », « el aprendiz », « el abuelo », « las tres señoritas », etc...

Par ailleurs, les personnages principaux de nombreux récits se caractérisent par leur différence à la fois mentale et physique. Mentale, car inventifs et vivant dans un monde imaginaire peuplé de songes, ils sont très souvent à l'écart des autres enfants, et sont également incompris des adultes. Physiquement, ils sont très atypiques, comparés aux autres personnages, car ils sont gros, petits, bossus, difformes, voire extrêmement laids. Ils sont

d'ailleurs rejetés en raison de ces défauts physiques. Dans *Primera memoria* par exemple, l'apparence extérieure de Matia, bien peu attractive semble-t-il, est évoquée à de nombreuses reprises. La grand-mère, d'abord, se montre préoccupée par l'aspect de sa petite-fille, qui ne correspond en rien aux canons de beauté traditionnels attendus chez une femme en âge de se marier. Elle oppose sans cesse Matia à sa tante Emilia, voire à sa propre mère, pourtant rejetée de tous du fait de son mariage avec un républicain :

Una de las cosas más humillantes de aquel tiempo era la preocupación constante de mi abuela por mi posible futura belleza.... Sin embargo, aquella belleza era todavía algo inexistente y remoto, y mi aspecto dejaba bastante que desear.¹

Matia elle aussi se dévalorise en raison d'une apparence physique peu flatteuse : elle est trop grande, trop maigre, elle a les dents écartées, et elle oppose sans cesse ses « piernas delgadas y oscuras, arañadas, [sus] pies largos con las uñas cuadradas y rapadas » aux jambes « gordas, con las uñas barnizadas, la piel blanca »² de sa tante, qui, riche et belle, a facilement trouvé à se marier - avec un homme cependant qu'elle n'aime pas. Ce mépris d'elle-même témoigne surtout d'une incapacité à se révéler et à s'accepter telle qu'elle est réellement, de peur de se trouver elle aussi (comme l'était sa mère, et contrairement à sa tante Emilia) du côté de la liberté et du dédain des conventions sociales. Cela témoigne également chez Matia d'un refus de grandir, lorsqu'elle affirme à de nombreuses reprises : « No soy una mujer », et, au contraire, de l'acceptation totale - et lâche - à la fin du récit, du parti de la tradition, symbolisé par sa grand-mère et ses constantes préoccupations relatives à son aspect physique.

La situation d'exclusion que connaissent certains personnages du fait d'une apparence physique peu amène est également frappante dans le recueil *Los niños tontos*. Dans le premier récit, « La niña fea », la jeune protagoniste, comme l'indique le titre, est rejetée de tous ses camarades de classe qui lui reprochent d'être laide. Elle a « la cara oscura y los ojos como endrinas », ainsi que « el cabello partido en dos mechones, trenzados a cada lado de la cara »³. Seule la nature accepte la jeune fille telle qu'elle est, et elle finit d'ailleurs par se fondre dans cet élément. Le noir constitue dans ce recueil un motif très souvent négatif dans la caractérisation des personnages, comme dans « El negrito de los ojos azules », récit où l'on lit d'emblée : « Una noche nació un niño. Supieron que era tonto porque no lloraba y estaba

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 104.

² *Primera memoria*, op. cit., p. 112.

³ « La niña fea », *Los niños tontos*, op. cit., p. 7.

negro como el cielo »¹. Dans le conte « Polvo de carbón », la jeune enfant est repoussée pour la raison suivante : « tenía polvo negro en la frente, en las manos y dentro de la boca »². Dans « El corderito pascual », le jeune garçon est raillé de tous car ...

... era un niño muy gordo, que no tenía amigos. Los niños del albañil, los del contable, los del zapatero, se reían de su barriga, de sus mofletes, de su repapada ; y le llamaban gorrino, barril de cerveza, puerco de San Martín.³

Dans le dernier conte du recueil, le même phénomène est à l'œuvre, puisque le pauvre enfant est jugé très malade car il a « las orejas muy grandes y, cuando se ponía de espaldas a la ventana, se volvían encarnadas »⁴. Cependant, outre leurs différences physiques et mentales qui les distinguent des autres - car comme l'indique le titre, la plupart d'entre eux sont « tontos » -, certains de ces personnages se singularisent par deux traits bien particuliers : des yeux bleus et des cheveux blonds. Si l'enfant du conte « El negrito de los ojos azules » est idiot, il a des yeux « azul oscuro, con muchas cintas encarnadas »⁵, qui provoquent l'envie des animaux, d'un chat notamment, qui les lui dérobe. De la même manière, le mystérieux Zum-Zum du conte « El niño que encontró un violín en el granero », être à part et incompris de tous, a de « largos cabellos dorados »⁶. La jeune protagoniste de « La oveja negra » est, quant à elle, décrite de la sorte :

La madre siempre le decía :

- Eres mala. Desde que naciste lo supe. Eres mala, no eres como tus hermanos.

Decían que en el primer tiempo no fue muy bonita, pero siempre hubo algo poco razonable en ella : tenía la piel y los ojos oscuros de toda su familia. Su pelo, en cambio, era amarillo.

- Qué niña tan rara, decía la abuela.⁷

Parallèlement donc à l'utilisation de noms d'origine nordique évoquée plus haut, certaines caractéristiques physiques des enfants qui apparaissent dans les contes d'Ana María Matute sont assez originales dans le cas d'une romancière de langue espagnole. Si leur apparence diffère souvent de celle des autres personnages, c'est étrangement surtout par ces deux traits principaux que les enfants se distinguent : leurs yeux, bleus ou or, et la couleur de leurs

¹ « El negrito de los ojos azules », *Los niños tontos*, op. cit., p. 19.

² « Polvo de carbón », *Los niños tontos*, op. cit., p. 15.

³ « El corderito pascual », *Los niños tontos*, op. cit., p. 59.

⁴ « Mar », *Los niños tontos*, op. cit., p. 81.

⁵ « El negrito de los ojos azules », *Los niños tontos*, op. cit., p. 19.

⁶ « El niño que encontró un violín en el granero », *Los niños tontos*, op. cit., p. 35.

⁷ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 66-67.

cheveux, blonds et souvent très abondants. En effet, les enfants ont un regard dont le rayonnement atténué souvent leur manque d'attractivité. Cet élément permet aussi de les grouper dans une catégorie à part, puisque ces yeux constituent le symbole de leur statut spécial et les séparent des autres, comme en témoignent ces quelques exemples :

Ilé estaba siempre muy sucio, con escamas relucientes pegadas a la piel y a la ropa. Pero tenía los ojos azules, como mar que duerme.¹

No olvidaré nunca la transparencia hueca fija en sus ojos de color de miel.²

Y vi sus ojos de pupilas redondas, que no eran negras sino de un pálido color de topacio, transparentes, donde el sol se metía y se volvía de oro.³

Aranmanoth estaba a su lado, como de costumbre, quieto y en silencio. Pero había en el aire una sonrisa, tan sutil, que no distendía sus labios ; sólo revolteaba en el azul de sus ojos, y era tan leve como el temblor de una libélula sobre el agua.⁴

Suyos aquellos cabellos largos y dorados, que se desparramaban como lluvia de oro sobre sus mejillas al inclinarse hacia las flores para preguntarles : ¿Me queréis? Y suyos aquellos ojos azules y chiquitos, que se encendían de plata al oír contestar : Te queremos, Tilín [...] ¿Quién es Tilín ? ¿Un niño ? Sí, un niño, alegre como las campanillas. Es un ser humano, pero de esos que ya casi no quedan, ¿sabes ? ¡Puede ver con los ojos de la imaginación !⁵

Dans le conte « La razón », on trouve une explication similaire à ces yeux particulièrement luisants : Tano dit aux autres gnomes qu'ils ne vivent que parce que Ivo a dans les yeux des « gotas de luna ». Ces dernières, qui annoncent la lumière du monde de l'imagination, symbolisent les grandes capacités imaginatives des enfants, comme c'est le cas chez Tilín par exemple. De même, dans *Olvidado Rey Gudú*, la Reine Ardid est un être à part, car en plus d'être d'une immense intelligence et d'avoir un caractère en tous points astucieux, « en el fondo de sus redondas y bellas pupilas, poseía la luz especial y muy raramente concedida, de milenio en milenio, a ciertos seres : la luz secreta y prodigiosa que proviene del adiente Goteo Estelar »⁶. Ce précieux don qui consiste à posséder au fond des yeux des « gotas de luna » lui permet entre autres de voir « el mundo particular del subsuelo »⁷, et donc d'être amie avec les gnomes, qui en plus du Magicien, lui offrent une aide plus que précieuse dans ses aventures.

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 24.

² « Bernardino », *Historias de la Artámila*, op. cit., p. 94.

³ « Los chicos », *Historias de la Artámila*, op. cit., p. 66.

⁴ *Aranmanoth*, op. cit., p. 45.

⁵ « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 175.

⁶ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 18.

⁷ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 18.

Les yeux, bleus, or, ou luisants, traduisent donc de façon symbolique l'originalité de certains des personnages principaux de la romancière. Ils révèlent de surcroît les deux attributs essentiels de l'enfance : l'imagination et l'innocence. Il n'est d'ailleurs pas anodin que cette qualité propre aux enfants des contes d'Ana María Matute soit la même que celle que possède la petite sirène créée par Andersen, décrite de la sorte :

La plus jeune d'entre elles était la plus belle de toutes, sa peau avait l'éclat limpide d'un pétale de rose, ses yeux étaient bleus comme le lac le plus profond, seulement, comme toutes les autres, elle n'avait pas de pieds mais une queue de poisson.¹

De même, lorsque la petite sirène arrive sur le rivage, dans le but d'épouser le prince qu'elle aime, mais privée de sa voix et de sa queue, c'est par le regard qu'elle s'exprime :

Le prince demanda qui elle était et comment elle était arrivée là, et elle, le regarda très doucement, quoique très tristement, de ses yeux bleu foncé, car parler, elle ne le pouvait pas. Alors, il la prit par la main et l'emmena au château.²

Il en va de même en ce qui concerne la chevelure de certains de ces enfants, d'un blond souvent hors du commun. C'est le cas d'Aranmanoth, qui est décrit de la sorte lorsqu'il arrive pour la première fois sur les terres du señor de Lines, son père :

El niño tendría unos diez u once años. Era alto, delgado y tan rubio que parecía contener toda la luz de agosto.³

Etre à part, de nature mi-humaine, mi-divine, puisqu'il est le fils « del hada más joven del manantial y de un hombre », Aranmanoth se caractérise donc à la fois par sa chevelure blonde et par la couleur de ses yeux, « de un azul poco frecuente, parecido a los cielos despejados de nubes después de la tormenta »⁴. Le jeune protagoniste de *La torre vigía*, premier de la série des trois romans médiévaux, est, lui aussi, célèbre pour sa chevelure blonde, presque blanche, qui le distingue de tous les autres enfants d'abord, puis des autres guerriers. A sa naissance, si tous doutent de l'identité de son père, c'est un peu plus tard la couleur de ses cheveux et celle de ses yeux qui prouvent qu'il n'est pas un bâtard :

¹ ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., p. 58.

² ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., p. 77.

³ *Aranmanoth*, op. cit., p. 29.

⁴ *Aranmanoth*, op. cit., p. 41.

Mas día llegó en que mis facciones, al definirse, le devolvieron la imagen de su propia infancia : si mis hermanos lucían ojos negros y piel cetrina, como mi madre, yo aparecía a sus ojos tan rubio como lo fuera él y de ojos tan azules como los suyos. Entonces olvidó el supuesto agravio y permitió que me bautizaran.¹

Tout au long du récit, cette chevelure est un élément qui provoque tant la curiosité que la crainte, et atténue l'extrême laideur du personnage, en forçant l'admiration de tous :

Cuando cumplí el undécimo, algunas muchachas y aun mujeres maduras empezaron a mirarme a hurtadillas, de forma harto turbadora. En estas ocasiones reverdecía en mí la curiosidad que, en mi primera infancia, sentí por mi aspecto, ferozmente descrito por mi madre. De nuevo fui a mirarme y me hallé - como entonces - tan sucio, desgarrado y raposuno que pocas ganas tuve de repetir la experiencia. De manera que mucho me desconcertó el significado de aquellas femeninas miradas. Siempre fui muy feo : cara de zorro, nariz aplastada, y tan rubio el pelo que a todos causaba extrañeza, pues, al sol, parecía blanco. Y este detalle inquietaba a quien lo observaba, ya que yo era un muchacho y no un anciano.²

Signe de reconnaissance, cette chevelure de couleur peu commune fait du jeune chevalier un être d'exception et constitue, selon le baron Mohl, son maître, un signe évident de son ascendance divine, puisque ce dernier affirme devant sa cour réunie lors d'un immense banquet :

Ese rubio cabello y esa mirada nos devuelven la herencia del pasado : hasta el más alejado confín de la tierra, a nadie se puede hallar tan rubio, ni de tan azules y feroces ojos. A contemplar a este muchacho, siento en mi nuca el aliento de los dioses perdidos.³

D'autre part, les difficultés rencontrées à de nombreuses reprises pour coiffer ou couper cette longue chevelure ne font que renforcer sa valeur éminemment symbolique. Si de par son aspect, le jeune guerrier peut se révéler sauvage, voire repoussant du fait de sa laideur et de sa saleté, lui-même, tout comme le baron Molh, pourtant attaché à la beauté et à l'apparence, et soucieux de la bonne hygiène de ses guerriers, refusent de toucher à cette singularité. La seule concession accordée par le maître comme par l'élève aux demandes pressantes d'Orwin, l'homme de confiance du baron, sera de tresser ces longs cheveux avant les combats, afin de ne pas gêner le jeune homme dans ses mouvements et de ne pas lui troubler la vue. Cette coiffure ne fait cependant que renforcer les soupçons et la peur qu'il inspire, car les tresses

¹ *La torre vigía*, op. cit., p. 9.

² *La torre vigía*, op. cit., pp. 37-38.

³ *La torre vigía*, op. cit., p. 100.

blondes rappellent à tous celles des ennemis du baron venus des lointaines steppes - ou celles des dieux, selon ce dernier.

Le rôle fondamental de la chevelure dans la plupart des contes et des romans d'Ana María Matute n'est pas sans rappeler l'importance de ce motif dans de nombreux contes de fées. En effet, il s'agit là d'un élément majeur de la reconnaissance, notamment des figures royales et des êtres aimés. C'est ainsi que dans le conte des frères Grimm intitulé « Peau-de-Mille-Bêtes », variante germanique du « Peau d'Ane » de Perrault, la jeune princesse que son père veut épouser après la mort de sa femme, est connue pour sa magnifique chevelure, semblable d'ailleurs à celle de sa mère défunte :

Il était une fois un roi qui avait une femme aux cheveux d'or, et elle était si belle qu'on n'aurait pas trouvé sa pareille sur terre [...]. Or le roi avait une fille qui était aussi belle que sa défunte mère et qui avait ses cheveux d'or.¹

Après sa fuite, la princesse, qui rentre comme cuisinière au service d'un roi, est reconnue grâce à sa chevelure, malgré la pelisse et la suie qui la recouvrent entièrement :

Le roi saisit la pelisse et l'arracha. Alors ses cheveux d'or furent découverts et elle apparut dans toute sa splendeur et ne put pas continuer à se cacher [...] : elle était plus belle que personne sur terre. Cependant, le roi lui dit : - Tu es ma chère fiancée, et nous ne nous séparerons plus jamais. Ensuite, on célébra les noces et ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours.²

On retrouve ce même motif de la reconnaissance par la chevelure dans un autre conte des frères Grimm, intitulé « Jean-de-Fer ». Dans ce récit, un jeune prince est obligé de fuir le palais paternel, parce qu'il a enfreint l'interdiction d'ouvrir la cage où se trouvait le personnage menaçant de Jean-de-Fer. Bien des années plus tard, après avoir traversé, de façon positive, de nombreuses épreuves, et accompli toute une série d'exploits en réparation de son méfait, il est reconnu grâce à sa chevelure :

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 201-202.

² GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., p. 208.

Le roi donna l'ordre de l'amener, et il parut et il avait de nouveau son bonnet sur la tête. Mais la princesse alla à lui et le lui ôta, et alors ses boucles d'or lui tombèrent sur les épaules, et il était si beau que tous furent étonnés. [Elle] l'embrassa [...]. Son père et sa mère vinrent au mariage et ils furent en grande joie, car ils avaient abandonné l'espoir de revoir leur cher fils.¹

Ainsi, chez Ana María Matute, comme dans les contes de fées d'ailleurs, malgré une caractérisation souvent typée des personnages, les héros possèdent des traits distinctifs bien marqués. C'est également le cas dans *Olvidado Rey Gudú*, roman où, parmi les fils du roi, légitimes ou non, ceux qui ont de la valeur possèdent tous un trait commun : ils ont les yeux d'un bleu vif et pénétrant, comme leur père. C'est le cas de Raigo et de Raiga, de Gudrilkja, de Arno et de Kiro, nés cependant de trois mères différentes. De même, noirs ou or, ils possèdent tous des cheveux qui, tressés, les différencient nettement des autres enfants, puis des autres guerriers.

Chez la romancière espagnole, ces traits distinctifs font donc des enfants des êtres spécifiques, parfois étranges, et toujours à part dans leurs rêves, leurs désirs et leurs quêtes puisque, comme Gudú, ils sont tous fascinés par l'inconnu. Ils veulent sans cesse s'aventurer au-delà de l'espace et de l'univers explorés jusqu'alors, soit en imagination (comme Yungo dans « El saltamontes verde », Volflorindo dans le conte du même nom, Perico dans « La isla », pour ne citer qu'eux), soit réellement, comme Gudú lui-même. L'exploration de l'espace par ce dernier, au-delà des limites du possible, c'est-à-dire au-delà du País de los Desfiladeros et vers la zone appelée par tous « la tierra del fin del mundo », symbolise la quête de bien des personnages d'Ana María Matute.

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 301-303.

- la réutilisation de figures figées : les personnages de la commedia dell'arte

De surcroît, dans un certain nombre de récits de la romancière, il est possible de trouver, dans la caractérisation des personnages, des échos à de grandes figures de la littérature, que ce soient bien évidemment celles des contes de fées traditionnels, mais aussi des références aux personnages non moins typés de la commedia dell'arte italienne, dont la typologie rappelle d'ailleurs assez clairement celle des contes de fées : le vieil homme riche, souvent le père ou le mari, la jeune première ou la princesse, le valet sot et niais, l'imposteur, etc....

Un roman que nous avons déjà évoqué, *Pequeño teatro*, réunit ces deux aspects. Il décrit l'arrivée à Oiquixa, petite localité côtière, d'un vulgaire imposteur dénommé Marco. Ce dernier réussit, grâce à une insolite chevelure blonde contrastant avec son teint mat, et surtout grâce à ses extraordinaires capacités de parole et d'invention, à envoûter l'ensemble de la population, pour mieux l'escroquer, jouant sur la vanité et le souci d'apparence de bon nombre d'habitants. La citation de *Hamlet*, « Palabras, palabras, palabras » (acte II, scène 2), qui inaugure le récit, le résume d'ailleurs parfaitement. A la fin du roman, Marco abandonne le village plein de dettes, mais avec les bénéfices de l'association de charité et les bijoux de ses présidentes en poche. Avant d'être finalement arrêté, il provoque le suicide d'une jeune fille, Zazu, éperdument amoureuse de lui et désespérée par sa fuite, car elle a été prise au piège de ce personnage symbolisant les dangers du rêve et d'une imagination démesurée et abusive.

Comme dans la commedia dell'arte, tous les types de personnages sont représentés dans ce roman : outre l'imposteur, on retrouve le riche, en la personne de Kepa Devar, père de Zazu, jeune fille vive d'esprit, mais insolente et rêveuse à la fois ; la vieille fille romantique, dans la personne de sa tante, Mirentxu, opposée en tout point à sa sœur aînée, l'hypocrite et bien peu charitable Eskarne. L'originalité du récit réside dans le fait que tous ces personnages ne sont que de vulgaires marionnettes aux yeux d'Ilé Eroriak, un jeune garçon simple d'esprit et au vocabulaire limité. Incompris, il est rejeté de tous, mais sauvé grâce à ses extraordinaires capacités à rêver - ce qui pourrait nous faire penser aux figures des valets, sots et niais, mais au cœur généreux. La seule personne du village qui l'accepte réellement tel qu'il est est un vieil homme, Anderea, lui aussi en marge du reste de la population. Ce montreur de

marionnettes permet à Ilé de dormir chaque fois qu'il en a envie dans un univers absolument magique pour lui : l'atelier où sont entreposées les marionnettes cassées qui ne sont plus en usage.

Contrairement aux autres êtres humains qui sont pour Ilé des êtres très étranges, dans un monde que le jeune garçon ne comprend et n'accepte pas non plus (ce qui ne fait que l'éloigner de la réalité), les marionnettes prennent vie et deviennent des personnages réels. Le récit est donc construit de façon originale, opérant sans cesse le va-et-vient entre l'univers fictionnel de la comédie, créé par Anderea et auquel croit Ilé, et l'univers du roman, allant jusqu'à brouiller les pistes et inverser les rôles. Tous les personnages du roman sont en effet comparés à ceux de la *commedia dell'arte*, ou simplement à de vulgaires pantins. Le personnel du principal hôtel de la localité, appartenant au riche Kepa Devar, et dans lequel s'installe Marco, est par exemple explicitement comparé à une troupe de théâtre :

El gran comedor estaba desierto, con sus manteles blancos y olorosos, con sus rígidas sillas de caoba, estrechas y tristes bajo las grandes lámparas de cristal. Todos, desde el *maître* al cocinero, habían sido avisados rápidamente, para vestir sus uniformes y entrar en escena para aquel único huésped, el hombre rubio que decía llamarse Marco. Todos parecían disimular un largo bostezo, como si hasta aquel momento hubieran sido muñecos dormitando en el fondo de un cajón, y alguien - el gran Kepa - hubiera tirado bruscamente de sus hilos. Todos tenían profesiones distintas en Oiquixa, durante el invierno. Solamente cuando llegaba el verano [...] aquella legión de muñequillos entraba en acción. Todo esto lo sabía Ilé Eroriak, y por eso, al verlos en movimiento, con sus caras que parecían empolvadas, sus mojados cabellos, y sus manos torpes y obsequiosas, tuvo miedo.¹

De la même façon, Ilé voit Marco comme un pantin, puisqu'il le compare à de nombreuses reprises à une petite figurine d'argile fabriquée par Anderea et prénommée Arbaces. Comme lui, Marco connaît des passes très différentes les unes des autres. Très loquace parfois, lorsqu'il joue, lorsqu'il ment, lorsqu'il parle - qu'il est mû par quelque chose en somme - il est à d'autres moments extrêmement taciturne et prostré, replié sur lui-même - lorsqu'il ne joue plus, ou que rien ni personne n'est là pour le mouvoir :

Por eso, cuando le vio sentado rígidamente, mojado aún y brillante por la ducha, con las manos sobre las rodillas, acudió a su recuerdo una figurilla de barro modelada por Anderea, a la que el anciano llamaba *Arbaces*. Era muy extraño el forastero. ¿Por qué permanecía así, inmóvil como un muñeco de madera ?

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 53.

Marco no parecía oírle. Toda su anterior locuacidad parecía haber desaparecido, para dar paso a una profunda melancolía. Taciturno, triste, se parecía aún más a *Arbaces*.¹

Comme un pantin également, Marco joue chaque jour qui passe une (voire plusieurs) comédie différente, s'inventant toujours une vie et des aventures nouvelles. Un autre personnage du récit, Mirentxu, le voit donc aussi comme un pantin, parce qu'il a de surcroît une étrange chevelure blonde, qui forme une alliance peu commune avec son teint très mat. Alors qu'il est à de nombreuses reprises comparé à Arlequin, notamment par Ilé puis par Anderea, à cause de son amour soi-disant passionné pour Zazu, Marco en possède au moins une des caractéristiques : ce teint mat, qui s'apparente au masque noir d'Arlequin, et qui va de pair chez Marco avec la noirceur de son âme. Mais c'est à Polichinelle, à qui d'ailleurs Zazu le compare, que Marco ressemble le plus, car en sus d'être fourbe, menteur et cruel, parlant sans discontinuer à qui veut bien l'entendre, Marco est un véritable caméléon dont le vieux costume blanc passe-partout ressemble fort à la large blouse de toile blanche portée par Polichinelle. Par certains aspects, il se rapproche également du personnage de Brighella, variante italienne de Pierrot², fourbe, fanfaron et intrigant, dont le langage mielleux manipule l'ensemble de son entourage.

Zazu, elle aussi, s'avère assez proche d'un personnage de *commedia dell'arte*, Colombine, jeune fille à l'esprit vif et hardi, malicieuse et insolente envers son père et ses tantes, parfois fausse, mais fondamentalement rêveuse et très peu sûre d'elle. Pourtant, elle n'arrive pas à mener Marco par le bout du nez comme Colombine le fait vis-à-vis d'Arlequin - mais Marco n'est pas un vrai Arlequin. L'exclamation d'Anderea à son égard, lorsque Ilé lui explique que Zazu lui a donné quelques pièces pour qu'il puisse boire, est significative : « Colombina es estúpida y falsa. ¡Cuántas veces, Ilé, lo hemos visto en el teatro ! »³. La jeune fille est, par ailleurs, lorsqu'elle est maquillée, comparée par Marco à la sirène ornant la proue de son bateau :

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 43 et p. 56.

² Marco n'a pas grand-chose cependant d'un Pierrot ou d'un Arlequin, si ce n'est son amour pour Zazu, car à aucun moment il n'apparaît comme quelqu'un d'honnête ou de naïf, ni même de paresseux et crédule comme peut l'être Arlequin, toujours en quête de nourriture et d'un endroit où dormir.

³ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 46.

¿Sabes lo que me recuerdas ? Yo tengo un velero muy hermoso, que un día conocerás. Pues bien : con el cabello recogido y los párpados azules, te pareces a la sirena del mascarón de proa.¹

Cette comparaison n'est pas innocente lorsqu'on pense que Zazu, être profondément ambivalent, à la fois très romantique et très mesquine, souhaiterait sans nul doute gagner pour l'éternité le cœur de Marco, et devenir immortelle. Sauver son âme, en somme, qu'elle sait parfaitement noire. Il s'agit là d'un étonnant parallélisme, quoiqu'assez subverti, avec le personnage bien connu de la petite sirène d'Andersen. C'est d'ailleurs ainsi qu'elle est décrite : comme elle a deux yeux étranges, qui semblent de deux couleurs différentes, elle ressemble à une sorcière ou une ensorceleuse, qui manipule à loisir le cœur des hommes.

Parallèlement à celles concernant la commedia dell'arte, d'autres références sont donc utilisées pour renvoyer aux héros de contes de fées, comme c'est le cas par exemple pour le traitement du personnage de Mirentxu, comparée à de nombreuses reprises à une princesse enchantée (faisant penser de la sorte à une Belle au Bois Dormant ou à une Blanche Neige). Mais son évolution - alors que sa situation semble identique au départ à celle des personnages cités -, est ensuite complètement inverse dans le dénouement final. Elle est d'abord comparée à une énorme poupée de cire sans vie, similaire à celles qu'elle conserve précieusement dans une armoire poussiéreuse en souvenir de son enfance passée :

Miren era una enorme muñeca, monstruosa, guardada en una enorme caja. Los ojos de Miren tenían una insistencia untuosa, una fijeza de vidrio. Como pequeños ojitos azules de las muñecas de porcelana. Aquellos ojos que se cerraban, cuando la muñeca estaba acostada, y que se abrían cuando se incorporaba.²

Miren est ensuite explicitement assimilée à une princesse enchantée, restée prisonnière de son enfance et enfermée dans l'étroitesse de sa vie de vieille fille dominée par sa sœur aînée :

La señorita Mirentxu, en medio de la noche cálida, dentro de sus mejillas sin brillo, dentro de su pecho de muchacha envejecida, de sus ojos apagadamente inocentes, quedó encantada, como una de aquellas princesas de cuento que vivían en sus libros de adolescente. Las princesas encantadas que dormían dentro de los libros encuadernados en tela roja, con el canto dorado, que dejaba polvillo de mariposa en las yemas de los dedos.³

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p.113.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 68.

³ *Pequeño teatro*, op. cit., pp. 90-91.

C'est l'apparition de Marco qui provoque chez elle une sorte de prise de conscience, mais le phénomène est étonnant ici, car il est utilisé de façon ambivalente. En effet, dans les contes de fées traditionnels, si la princesse connaît un long endormissement qui correspond à une période de latence (celle de l'adolescence et de la puberté en général, avant de devenir femme), c'est le prince charmant qui lui permet de revenir à la vie, grâce à l'amour. Il la fait devenir femme. Ici, Marco a un double rôle : il paralyse Mirentxu, à la fois en l'empoisonnant par ses paroles (un peu comme le fait la sorcière de Blanche Neige), et en la faisant revenir en arrière, au temps de sa jeunesse, de sa beauté et de ses rêves passés. Puis, il la fait sortir de cet enchantement, en levant le sortilège qu'il avait fait peser sur elle :

La señorita Mirentxu quedó desencantada. La señorita Mirentxu no supo nunca cuántos días, cuántos años duró su encantamiento. 'Desde el momento en que yo vi a Marco en una calle estrecha de San Telmo, una noche en que la luna se puso grande y mala. Hasta el momento en que las pisadas de la calle se han perdido'. El eco de las pisadas se quedó pegado al techo, mudo, como un traidor insecto que espera paciente a la noche, a la oscuridad para hacer daño.¹

Cependant, et contrairement aux contes de fées traditionnels, le dénouement n'est pas heureux pour Mirentxu, puisqu'elle est trahie par Marco, qui la délaisse pour Zazu. Elle est donc forcée de revenir à sa triste vie antérieure.

Les deux seuls personnages qui ne trouvent pas leur place dans cette pièce de théâtre sont Ilé et Anderea. Ilé parce qu'il ne correspond à aucun d'entre eux, même si lui-même se voit, dans des instants de grande tristesse ou d'immense solitude comme un « pobre muñeco olvidado, [un] muñeco que salió mal »². Lors de la première représentation que donne Anderea en présence de Marco, le jeune garçon se fait en effet la réflexion suivante :

Pendientes de sus hilos, los muñecos de Anderea se movían, se arrodillaban, se apartaban. Sin saber por qué, aquellos dos muñecos, que tal vez se amaban, le recordaban a Zazu y a Marco. 'Son Marco y Zazu. Y yo, ¿dónde estoy?'. Pero ningún personaje se parecía a Ilé Eroriak. En aquella farsa no había sitio para él.³

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 205.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 140.

³ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 97.

A la fin du récit, Anderea, en comparant l'histoire de Marco et de Zazu à celle d'Arlequin et de Colombine, se demande de la même façon : « Pero a ti, pobre muñeco, ¿qué papel te asignaremos ? De ninguna manera te pareces a Pierrot »¹. Le vieux montreur de marionnettes ne peut pas, lui non plus, rentrer dans la sombre tragédie qui s'est déroulée sous ses yeux, puisqu'il est le seul à avoir compris la véritable identité de Marco, comme si c'était lui qui, en fin de compte, du début à la fin du récit, avait tiré les fils de l'histoire, prenant au piège à la fois les habitants du village et le lecteur :

Ya sé que se lleva los fondos de la gran colecta ; ya sé que se lleva el cursi *pendentif* de oro y de esmeraldas de la señorita Mirentxu ; ya sé que se lleva deudas a montones. Pero descuida, yo no diré nada. Yo nunca digo nada, Ilé Eroriak. Aquí solamente hablan los muñecos.²

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 250.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 251.

- des figures récurrentes : le modèle des contes de fées

Un autre roman d'Ana María Matute, *Primera memoria*, est également marqué par une comparaison permanente entre les personnages du récit et ceux des contes de fées traditionnels. Outre de nombreuses références à *Peter Pan*, *Alice au pays des merveilles*, et à certains contes d'Andersen, comme « La Bergère et le Ramoneur », qui permettent de comprendre l'évolution des différents personnages, une comparaison est également pertinente entre Matia et la petite sirène, de la même façon qu'elle était possible entre Zazu et le personnage d'Andersen. En effet, Matia analyse et comprend le monde en grande partie grâce aux modèles des contes de fées. Elle s'identifie à de nombreuses héroïnes typiques de ces récits. Comme la petite sirène, et comme Zazu, Matia désire à tout prix, et avant toute chose, aimer et être aimée (« La joven Sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie [...]. Acaso yo sólo deseaba que alguien me amara alguna vez »¹), mais aussi trouver une âme sœur, ce en quoi elle échoue. Car, contrairement à la petite sirène, qui ne trouve pas de prince mais devient immortelle, Matia trouve peut-être un prince, douteux il est vrai, en la personne de son cousin Borja, mais elle perd son âme à la fin du roman, en trahissant son ami Manuel, et en refusant de le reconnaître. C'est pourquoi Matia s'obstine à faire de la petite sirène le symbole, inaccessible et illusoire, de l'adolescente en quête d'amour qui obtient l'immortalité en faisant le bien autour d'elle - ce qui aboutit à un échec flagrant pour Matia. Par son échec, elle témoigne ainsi des limites d'un pouvoir trop grand accordé à l'imagination et d'une interprétation erronée du message des contes de fées.

Dans le dernier roman de la trilogie, intitulé *La trampa*, cette référence à la petite sirène réapparaît, et cette fois de façon très clairement négative :

Supongo que mi verdadera historia empieza en el silencio ; aquel día, no sé ciertamente cuál, en que, como el protagonista de un cuento infantil, perdí mi voz.²

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 73.

² *La trampa*, op. cit., p. 28.

Dans le récit, une autre référence à un personnage très connu de conte pour enfant est utilisée, et de manière aussi négative, à savoir Bambi, jeune chevreuil¹ qui donne son titre à l'ouvrage éponyme de Félix Salten. Il s'agit du personnage de Mario, qui compare sa situation à une étape de la vie de l'animal, lorsque ce dernier perd sa mère et se voit donc obligé de vivre seul, ce qui constitue une épreuve pour le jeune chevreuil. Si cette étape est surmontée par Bambi, elle ne l'est pas par Mario, qui ne sait pas vivre seul, car il reconnaît manquer systématiquement de courage et de détermination dans les instants cruciaux de son existence. Un autre parallèle pourrait être établi d'ailleurs entre les deux personnages : à de nombreux moments de leur vie, tous deux sont poursuivis, traqués par les hommes, et doivent s'enfuir ou se cacher, comme en témoigne la situation de Mario dans le roman, à l'abri durant quatre jours dans la maison de doña Práxedes, à l'insu de cette dernière, mais grâce à l'aide et à l'initiative de Bear, le fils de Matia.

On retrouve une nette influence des contes de fées dans le but de caractériser les personnages dans « El hijo de la Luna » par exemple, issu du recueil *Cuentos de infancia*, et où le personnage principal qui donne son titre au conte s'apparente à la fois à une petite sirène au masculin et à une figure christique. En effet, le fils de la Lune, mi-astre mi-homme, rejeté par sa mère dont la froideur et l'insensibilité empêchent toute manifestation d'affection, se doit de faire le bien autour de lui pour ne pas mourir comme un simple vent glacé :

Mi madre, dijo el Hijo de la Luna, me ha perdido para siempre [...] y por lo tanto me queda muy poco de vida. Si durante el poco tiempo que me resta no he hecho bien en el Mundo me desvaneceré y dejaré de existir, para convertirme en uno de esos vientos fríos que van errantes por el mundo sin hallar paz ni descanso. Pero si por el contrario he hecho mucho bien, quizá me espere mejor suerte [...]. Por eso hago felices a todos los niños que sueñan.²

On retrouve un motif identique dans « Las lucecitas de plata », conte qui appartient au même recueil, puisque le jeune Tilín, après son voyage en compagnie des gnomes, meurt de tristesse lorsqu'il se rend compte que cette expérience, trop courte à son goût, n'est pas renouvelable. Cependant, en mourant, il sacrifie sa jeunesse pour le bien de tous. Après avoir rendu bon « el abuelo Kane » qui s'était occupé de lui, il permet que soient dispersées « las

¹ SALTEN, Félix, *Bambi le chevreuil (Une vie dans les bois)*. Paris, Stock, 1971, 129 p.

² « El hijo de la Luna », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 140.

lucécitas de plata » que ses yeux contenaient, pour que le plus grand nombre d'enfants possible puisse en profiter, et voir ainsi avec les yeux de l'imagination. Toutes ces actions permettent à Tilín de gagner une âme immortelle, et d'être donc bien supérieur aux lutins, comme le lui montre Yksie, un autre personnage qui a la chance, lui aussi, de voir avec les yeux de l'imagination :

- Oyeme otra vez, Tilín. Tu eres mucho más feliz que los duendes. Sí, mucho más feliz : ¡porque tienes un alma inmortal ! Ellos no la tienen, ¡y darían tanto para poseerla ! [...]
- Es verdad, dijo, ¡qué tonto he sido ! Ignoraba que mi felicidad es mucho mayor que la de los duendes. ¡Poseo las luces de plata que me permiten compenetrarme con ellos y con sus maravillas, y poseo un alma inmortal !¹

Il est vrai que ce type de figure, qui s'apparente par bien des aspects à celle du Christ, correspond aussi en grande partie à la vision de l'enfance que développe Ana María Matute tout au long de son œuvre. L'enfance y est un âge paradisiaque et béni, mais complètement incompris, qui est sacrifié par la suite du fait de la cruauté des adultes, pour disparaître presque entièrement. Le personnage de Tilín peut également rappeler par certains aspects celui de Ferbe, dans « El rey de los zennos », conte qui appartient au recueil *Algunos muchachos*. Les premières lignes de ce conte permettent d'emblée d'assimiler le personnage principal à une figure christique, qui annonce dès le début du récit l'avènement d'un monde nouveau, fondé sur la vérité et la justice :

Ferbe, cabrero en su primera infancia, aprendiz de zapatero a partir de los nueve años, manifestó cierta noche a Mos, su maestro, haber visto a los zennos por los alrededores de Cala Margarita [...]. Ferbe repetía, tozudo : 'cuando los hombres alcancen su forma verdadera y última, los zennos ascenderán desde algas y esponjas, en lo profundo del mar ; y el mar y el cielo serán uno solo, y la verdad y la justicia reinarán'.²

Cependant, ce jeune homme à l'allure mystérieuse est incompris de tous : dénigré et maltraité partout où il apparaît parce qu'il affirme être le « rey de los zennos », il est fouetté, torturé, crucifié, guillotiné, car personne ne croit ses paroles, alors qu'il devrait être écouté et respecté pour que la perspective d'un monde nouveau advienne. Ferbe est tué à trois reprises. Il renaît deux fois, sans que jamais personne ne comprenne qu'il est sur terre pour faire le bien. De fait, il adopte toujours un aspect physique différent. Le monde dans lequel il vit se fonde sur l'illusion, le mensonge, puis la vengeance : c'est donc lui qui est sacrifié, victime

¹ « Las lucécitas de plata », *Cuentos de infancia*, op. cit., pp. 201-202. Dans un troisième conte du même recueil, rédigé en deux parties, « La Alegoría primera » et « La Alegoría segunda », un phénomène similaire est à l'œuvre puisque le vieux roi des gnomes sacrifie sa jeunesse pour que son univers soit vu par les hommes.

² « El rey de los zennos », *Algunos muchachos*, op. cit., pp. 116-118.

des fautes des autres. Sa mort provoque cependant d'étranges événements. Lors de sa première exécution par exemple, son corps brûle « con un gran esplendor. [Un] brillo blanco le consumió antes que a sus compañeros, y no dio muestras de dolor ni espanto »¹ ; lors de sa dernière mise à mort, un incendie « cruento, insospechado y casi hermoso »² se déclare dans l'édifice face auquel le bourreau l'avait exécuté. Lorsqu'il meurt pour la deuxième fois, il se transforme en étrange éponge rouge, rappelant la forme prise par les « zennos » lors de l'avènement du monde juste et bon que prônent ces derniers. Ferbe réapparaît sur une plage quelque temps plus tard, après sa troisième mise à mort. Comme cette éponge semble de bonne qualité, elle est ramassée par un jeune homme qui, une fois son travail terminé, comprend bien qu'il a entre les mains quelque chose d'exceptionnel :

Cuando al fin cobró una importante cantidad, se dirigió, silbando, hacia la ciudad [...]. De improviso algo descendió, fue a posarse en su corazón, como un pájaro cuyo nombre ignoraba [...]. Un gran silencio le cercaba, estaba de pronto apresado en una indescifrable campana de silencio. Bajó los ojos, contempló la sombra de su cuerpo, alargada, sobre la arena. Y se dijo, con clara certidumbre :
- Algo ha desaparecido de la tierra.³

Dans d'autres récits, et dans un ordre d'idées bien différent, c'est la figure de Cendrillon qui est parfois utilisée, mais dans ce cas de façon inversée par rapport au dénouement habituel des contes de fées traditionnels. Les contes d'Ana María Matute qui l'empruntent oscillent, dans la caractérisation des personnages, entre l'envie frustrée de désobéissance et le respect tragique des règles sociales, se terminant toujours de façon négative. Dans le conte « El tiempo »⁴ par exemple, issu du recueil du même nom, on assiste à une réutilisation de cette figure, mais à l'envers. En effet, Paulina apparaît à Pedro comme une princesse, entourée d'un halo de lumière, mais pauvre et fragile :

Tendría unos doce años. Estaba enferma, decían. El caso es que era tan delgada, casi irreal, frágil como un tallo [...]. Tenía movimientos nerviosos y leves, como alas de mariposa. Sus ojos eran de color de trigo, alargados, finos. Su boca, apretada, era una rayita casi blanca. El sol jugaba densamente con su cabello rojo, en luz lenta y complacida. Los movimientos de su cabeza eran acariciados por aquel fuego amoroso, ardiente [...]. Una de las trenzas caía, y Pedro sintió deseos de acariciar su brillo suave, de sentir en la yema de los dedos el contacto de aquella trenza, que le parecía debía abrasar como una llama.⁵

¹ « El rey de los zennos », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 121.

² « El rey de los zennos », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 136.

³ « El rey de los zennos », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 136.

⁴ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., pp. 9-67.

⁵ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., pp. 29-33.

Cependant, comme Cendrillon, elle est orpheline et élevée par deux tantes acariâtres qui la forcent à travailler au détriment de sa santé fragile. Elles l'empêchent également de sortir, sauf un dimanche, où, sur la demande du curé invité à déjeuner pour l'occasion, elles lui permettent de quitter la maison et de partir une bien courte demi-heure, en compagnie de Pedro, pour aller à la fête foraine du village, temps qu'elle dépassera d'ailleurs pour être encore plus durement punie par la suite. Rêvant d'être danseuse, Paulina possède elle aussi des souliers, ces petites bottines ayant appartenu à sa mère, qui permettent de la distinguer. Elle s'efforce de les porter alors qu'elles sont trop petites pour elle - bien que ces souliers lui aillent à merveille. Cependant, c'est cette caractéristique qui la perd, au lieu de la sauver comme c'est le cas pour Cendrillon, car en voulant échapper à l'autorité de ses tantes et au respect des normes sociales qui lui étaient imposées, en fuyant en compagnie de Pedro en quête de leur bonheur commun, Paulina meurt happée par le train qu'ils devaient prendre. Sa chaussure se coince malencontreusement dans les rails au moment de traverser la voie.

Dans le recueil *Historias de la Artámila*, on retrouve un phénomène similaire : le conte « La fiesta »¹ présente l'histoire de Cendrillon, mais à l'envers. En effet, Eloísa, une jeune fille simple mais travailleuse, doit assister pour la première fois de son existence à la grande fête annuelle du village. Elle se montre toute la journée très impatiente de pouvoir danser, et d'y rencontrer un jeune homme, comme c'est la coutume au village. Mais elle est si fatiguée d'avoir travaillé, qu'elle s'endort jusqu'au lendemain matin, sans que personne ne vienne la réveiller : Eloísa meurt deux jours plus tard de « tristura »², pour avoir manqué cette occasion perdue.

Dans le conte « El incendio », appartenant au même recueil, on trouve une autre utilisation de ce motif, mais de façon plus complexe³. Dans ce récit, le protagoniste, surnommé « el maestrín » (c'est le fils du maître d'école), est un jeune garçon malade, pauvre, assez peu intelligent, et au physique peu amène. Fortement attiré par le monde des gens du voyage et des montreurs de marionnettes, il est fasciné le jour de ses seize ans par l'arrivée d'une jeune femme, qui joue le personnage d'Eve dans une des comédies représentées. Le motif de Cendrillon est ici réemployé en quelque sorte à l'envers, puisque c'est une jeune femme en apparence riche et belle (compte tenu des bijoux qu'elle porte) qui, lors du bal qui suit la

¹ « La fiesta », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 75-84.

² « La fiesta », *Historias de la Artámila*, op. cit., p. 84.

³ « El incendio », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 7-15.

représentation, séduit un pauvre malheureux. Elle-même semble séduite, ou du moins attendrie, par sa gentillesse, sa délicatesse et sa différence par rapport aux autres jeunes gens du village :

Era alta, delgada, con el cabello de un rubio ceniciento sobre los hombros. Tenía la frente distinta. Algo raro había en su frente, que él no podía comprender, por más que la miraba fascinado [...]. Sentía un malestar agudo cada vez que veía las manazas de los campesinos sobre aquel cuerpo delgado. Una vez, pasó junto a él, y vio algo maravilloso : tenía la frente rodeada de estrellas [...].

- ¿Favor... ? - dijo, como oyó que pedían los otros.

Ella se volvió a mirarle, y sonrió. Luego, le tendió los brazos [...]. Tenía una diadema de brillantes que refulgían cegadores, como llamas, al vaivén de los pasos. Ella lo facilitaba todo. Era sabia, antigua y reciente como el mundo.

- Tú no eres como esos zafios...¹

Cependant, après une bien courte nuit d'amour, elle l'abandonne, et pour qu'elle ne parte pas aussi rapidement, « el maestrín » met le feu à la maison où la jeune femme dort avec sa troupe, ce qui la réveille. Elle apparaît alors bien différente de la nuit antérieure :

Entonces la vio. Gritaba como un cuervo, como un grajo : desmelenados los cabellos horriblemente amarillos ; la diadema de estrellas falsas como un pálido centello [...]. La luz del alba era cruel, y le mostró sus años : sus terribles años de vagabunda reseca. Sus treinta, sus cuarenta o cien años [...]. En el suelo estaba el cuerpecillo de Eva, entre la ceniza caliente. Calva la cabeza, como una rodilla de niño enfermo. 'No es combustible', pensó.²

Avec son arrestation, ce sont tous ses rêves qui s'envolent, comme ses illusions d'un dénouement heureux : les apparences trompeuses et illusives étaient trop fragiles ici pour permettre la transgression par l'individu isolé des règles sociales.

Un dernier roman extrêmement intéressant à cet égard est *Olvidado Rey Gudú*, puisque ici, le modèle des contes de fées, mais aussi sa subversion, sont très présents dans la caractérisation des personnages, leur évolution, ainsi que dans la détermination du rôle qu'ils s'assignent ou qu'ils estiment devoir jouer. La jeune Reine Ardid, d'abord, joue avec ce modèle de façon extrêmement ironique, puisque lors de son entrée dans le royaume d'Olar, elle se fait passer pour une princesse abandonnée, qui a survécu à de nombreuses épreuves, mais qui s'est vue dotée d'immenses pouvoirs par sa fée marraine - une Hada Madrina

¹ « El incendio », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 11-12.

² « El incendio », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 14-15.

surnommée pour l'occasion Hada Feliciante. Ardid est en effet une jeune femme à la fois cultivée, intelligente et astucieuse, qui maîtrise parfaitement les mathématiques, l'astrologie, la médecine, mais aussi l'histoire ou les lettres. La seule façon d'utiliser efficacement ces pouvoirs serait de transmettre à son époux ses connaissances. Il s'agit là cependant d'un personnage construit de toutes pièces par Ardid, le Magicien et le Trasco del Sur. Voici comment le Magicien explique à Ardid de quelle façon jouer et profiter de ce rôle qu'ils viennent de lui assigner :

Una vez [en el Reino de Volodioso], se sembrará en las gentes la creencia de que en las cercanías existe una prodigiosa criatura, Princesa de Allende el Mar, recién arribada a estas costas por culpa de la saña de los sarracenos, o similares, arrasadores del Reino de su padre. Y que ella, acompañada sólo de un anciano y fiel servidor, ha asombrado a todos aquellos por cuyas tierras pasa con la gran sabiduría que atesora. Y que ésa sabiduría convierte en ricos y poderosos a quienes de ella se benefician. Pero dicha Princesa sólo guarda el tesoro de su total sapiencia para aquel que acepte o elija como su esposo, con cuyo matrimonio le será transferida [...]. Como todos conocemos la gran ignorancia que aflige a Volodioso [...] bien cierto es que no tardará mucho en buscar a quién [eres]. Tú, tapada con un velo, no dejarás ver tu rostro antes de que se haya celebrado el matrimonio : sólo así, se dirá, podrá tu esposo alcanzar iguales talentos y sabiduría. Una vez el matrimonio se verifique, tu astucia sabrá hacer el resto. Pues eres tú quién así lo quiere, y tú sabrás cómo piensas utilizar ese matrimonio para tu venganza.¹

L'objectif de la création de ce personnage en tous points imaginaire est donc de tromper Volodioso - qui se laisse effectivement prendre au piège - et de commencer à mettre en œuvre la vengeance envers le roi, coupable d'avoir détruit le royaume du père d'Ardid et d'avoir décimé sa famille. Cette vengeance a été planifiée de longue date par Ardid elle-même. Les prudentes mises en garde proférées par le Magicien lors de ses nombreuses conversations avec le Roi montrent bien de quelle façon les trois amis jouent sur sa crédulité et son ignorance, dans le but de lui faire accepter ce mariage. Le Magicien joue également sur le fort ancrage des contes de fées dans l'imaginaire royal et dans celui du peuple, puisque c'est d'abord de ce dernier que part et se répand la rumeur de l'existence de la Princesse jouée par Ardid. C'est grâce aussi au peuple, qui atteste de son existence, puis grâce à ses proches conseillers, qui ont pu apprécier ses conseils avisés en matière de justice par exemple, que le roi se laisse convaincre du bien-fondé de son mariage avec la jeune fille.

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 127.

Cependant, il est étonnant qu’Ardid n’arrive pas à décrypter dans les personnages qui l’entourent leur appartenance à un univers dans lequel elle puise pourtant elle-même son inspiration - justement aussi, peut-être, parce qu’elle n’y croit pas vraiment. C’est le cas tout d’abord de Tontina, la première épouse qu’elle choisit pour son fils Gudú. Ce mariage, décidé par Ardid d’après ce qu’elle a lu dans le Libro de los Linajes, qui fixe les règles des mariages royaux dans le royaume d’Olar, est d’abord accepté par le père de l’enfant. Dans la lettre qu’il rédige à l’attention d’Ardid, et dans laquelle il annonce l’arrivée de sa fille, la conclusion introduit d’emblée l’influence des contes de fées dans la construction du personnage de Tontina :

Como el viaje era largo y lleno de dificultades - explicaba - la llegada de la Princesa, con su escolta, tardaría treinta días [...]. Así mismo anunciaba que la Princesa portaba tres cofres de joyas y alguna fruslería más, así como una considerable cantidad de oro, como dote. Y que, en fin, les deseaban que fueran muy felices y que tuvieran muchos hijos.¹

Cette conclusion, typique des contes de fées traditionnels, n’est guère appréciée par Gudú, qui met alors en doute la pertinence du choix de sa mère. La formule finale étonne en outre tous les autres membres de l’assemblée, sauf Almíbar, qui confie : « Esto lo he oído en alguna parte »². Les références avancées par le père de Tontina sont cependant expliquées par le Magicien, qui confirme que la Princesse semble bien être, en réalité, une héritière directe des héroïnes de contes de fées, comme Blanche Neige ou la Belle au Bois Dormant :

Bien, dijo el Hechicero. Al menos entendí una cosa : que por línea materna está emparentada, y es descendiente directa, de aquella princesa del cabello negro como el ébano y la piel blanca como la nieve que fue malvadamente asesinada, y permaneció incorrupta hasta que se la rehabilitó, con un beso de amor ; y por línea paterna, de aquella otra hermosísima Princesa que durmió durante cien años, hasta que, también, la despertó un beso de amor.³

Le personnage de Tontina présente, par ailleurs, toute une série de caractéristiques propres aux princesses de contes de fées les plus célèbres : elle est aussi délicate et sensible que la Princesse au Petit Pois. Elle est « la Princesa más rubia de todas las princesas rubias que en el

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 296.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 296.

³ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 297.

mundo hayan existido¹ ». Elle a l'inconscience et l'insouciance d'une vraie princesse, riant de tout, changeant d'avis et d'idée d'un instant à l'autre (comme le fait d'ailleurs un enfant, ce qu'elle est). Elle est également précédée d'une véritable cour, emmenée par un jeune garçon, « rubio, de ojos azules y piel blanca como el mármol »², qui joue pour elle le rôle de confident et de protecteur. Lorsque ce dernier affirme qu'il est le « Príncipe Once, el menor de los once Príncipes Cisnes que todos conocéis »³, seul Almíbar, à nouveau, le reconnaît. Il lui confie en effet : « Ved que atino a comprobar cómo lleváis tapado el brazo derecho, de suerte que todo se esclarece en mi memoria »⁴, puis lui demande des nouvelles de ses frères « los Diez Mayores » et de sa soeur « la dulcísima y bondadosísima Elisa », question à laquelle Once répond : « como es costumbre, os adelanto que fueron muy felices y tuvieron muchos hijos »⁵.

Les personnages des contes de fées les plus célèbres semblent donc appartenir ici à l'éternité, contrairement au Roi Gudú, dont le destin final est d'être « oublié », puisqu'il se noie de chagrin dans ses propres larmes à la fin du récit. Au contraire, les corps enlacés de Tontina, d'Once (qui « por fin liberaba su brazo del manto que lo cubría, y le mostraba su ala de cisne »⁶) et de Predilecto sont visibles à tout jamais pour ceux qui ont la capacité de les voir (qui possèdent les yeux de l'amour, du cœur, ou de l'innocence de l'enfance), au fond du lac des disparitions. Par ailleurs, certains des protagonistes du roman, comme Almíbar, Predilecto, et bien sûr Tontina (et c'est ce qui les différencie en partie de la Reine Ardid, et les oppose complètement à Gudú), connaissent parfaitement les personnages des contes et y font référence alors que les récits auxquels ils appartiennent, comme « Les douze frères », de Jacob et Wilhelm Grimm, n'ont pas encore été écrits. *Olvidado Rey Gudú* se déroule en effet, théoriquement, au Moyen-Âge, alors que les contes des frères Grimm ont été écrits au XIX^{ème} siècle - même si, il est vrai, les deux philologues affirment n'avoir fait que retranscrire de vieilles légendes. On trouve au cours du roman une explication à cette apparente incohérence :

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 341.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 344.

³ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 346.

⁴ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 346.

⁵ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 347.

⁶ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 864.

Lo que de ninguna manera podía explicar Tontina à Predilecto - puesto que ni ella lo sabía - era que de aquel mismo Tiempo, pero Tiempo Futuro, la había regresado a ella hasta el Reino de Olar. Y que la historia de los Once Príncipes Cisnes aún no había sucedido : ni siquiera había nacido el hombre que la recogería y escribiría muchos años después.¹

Cependant, malgré l'ascendance décrite précédemment, les fées qui ont veillé sur son berceau semblent avoir fait en sorte que Tontina ne ressemble à aucune des princesses citées ci-dessus. Lors de ses nombreuses conversations avec Ardid, elle offre une nouvelle grille de lecture des contes de fées, soulignant de la sorte un certain nombre de leurs incohérences, lorsqu'elle affirme par exemple :

Mi Hada Madrina Mayor creyó prudente obsequiarme, entre otras prendas, con la destrucción de cualquier encantamiento, tales como dormir, o medio-dormir, durante cien años, sólo aniquilado a través del primer beso de amor, ya que no parece que estas cosas tuvieran un resultado demasiado satisfactorio. Podía darse la circunstancia - como en el caso de mi augusta tatarabuela - de que la princesa desencantada resultase cien años más vieja que su esposo. Y aunque en su apariencia nada había que lo demostrase, lo cierto es que su mentalidad, aficiones e ignorancia de muchos acontecimientos, llegaron a hacerla, con el tiempo, un tanto cargante para él. Y por lo que respecta a la de piel blanca como la nieve, oí rumores de que el esposo, que mucho la amaba, tuvo que soportar toda su vida las continuas visitas y alojamiento en el Castillo de siete enanos estúpidos y feos en extremo. Así pues, ningún encantamiento de este tipo tendrá efecto en mí, puesto que me liberaron de todas esas zarandajas de los primeros besos de amor.²

Ce qui différencie en réalité Tontina des autres princesses de contes de fées (Blanche Neige, La Belle au Bois Dormant), c'est que, contrairement à celles citées dans le passage, elle meurt avant de devenir adulte. Elle meurt d'abord symboliquement, lorsque Ardid lui annonce son mariage avec le Roi. Dès cet instant, Tontina tombe dans un état de léthargie profonde, suivie d'une longue maladie et d'une tout aussi longue convalescence. Elle en sort considérablement grandie. Le Magicien avait d'ailleurs prédit à Ardid que la jeune fille changerait de nature durant cette longue maladie, et qu'à son terme, elle serait encore elle-même sans l'être, ce qui correspond en tous points à la définition du passage de l'enfance à l'âge adulte pour Ana María Matute : un enfant devient autre en grandissant. Ce changement de nature est d'ailleurs parfaitement symbolisé par le fait que Tontina, lorsqu'elle se lève, ne reconnaît plus ses amis :

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 392.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., pp. 452-453.

De pronto, sin saber cómo ni por qué, en aquel momento, se despidió de Once, su primo, y de sus amigos, los muchachitos y muchachitas de su séquito, y de las perdices, las ardillas, los ciervos, los cachorros... A su vez, se aperció de que hacía tiempo que no les veía, hasta el punto de no saber dónde moraban. Desde el día en que cesaron los juegos y recogieron del suelo las últimas hojas del Arbol, teníalos por definitivamente perdidos.¹

Tontina est une figure qui semble construite de toutes pièces, et meurt sans avoir perdu son innocence. Cependant, l'incompréhension d'Ardid face à cette figure originale est étonnante. C'est pour cette raison que la Reine oppose l'ascendance de Tontina à la réalité tangible et sûre de ses propres origines :

Y llegó a la conclusión de que si para conseguir ser un producto de tal pureza, era preciso sujetarse a tradiciones tales, bautizos de exhaustivas listas, madrastas y sueños tan desconsiderablemente largos, se sentía más segura en su mediocre origen de hija de barón sureño, aunque no muy rico, no muy noble, no muy honesto, no muy bien relacionado, y derrotado, por añadidura.²

La jeune fille meurt ensuite définitivement lorsque Gudú lui donne, comme elle l'avait annoncé, son premier et dernier baiser, « que sabe a sangre », obéissant de la sorte au sort jeté par ses fées marraines, qui consistait en cela : le premier baiser d'amour qu'elle recevrait la tuerait, à l'inverse de ses aînées que le premier baiser devait réveiller. Lorsque Tontina meurt, les membres qui constituaient sa garde se délitent également comme de vulgaires poupées, aux épaules constituées de « verdes hojas de lirio, como las que a veces usan los chiquillos para fabricarse espadas con que jugar »³ - structure qui nous rappelle celle des poupées de lierre qui viennent chercher au début de ses aventures la jeune protagoniste du conte « La oveja negra ».

Un autre personnage original, présent tout au long du récit, est celui d'Ondina, bâti lui aussi en tous points par le Trasgo et Ardid dans le but de séduire Gudú, et de l'initier aux plaisirs de l'amour physique. La Reine et ses deux amis veulent en effet enlever au futur Roi la capacité d'aimer, mais pas celle d'être attiré par les femmes. Ils demandent pour cela l'aide de la petite fille de la Gran Dama del Lago, vivant au fond du « Lago de las Desapariciones ».

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 462. L'arbre mentionné ici est l'arbre des jeux, apporté par Tontina et ses amis au Royaume d'Olar, et symbole par excellence de l'enfance et de l'innocence. Sa destruction est parallèle à la mort de la jeune fille.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 454.

³ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 489.

Ondina est en effet la plus bête, mais aussi la plus jolie, de toutes les ondines du lac, comme l'indique son prénom. Afin de définir le plus précisément possible son caractère, le Trasco met en place plusieurs parallélismes : avec Cendrillon d'une part, puisque Ondina peut prendre une forme humaine et séduire tous les hommes qu'elle veut, sans toutefois dépasser le délai de dix jours qui lui est imparti à chaque transformation - comme Cendrillon qui doit rentrer du bal, habillée en princesse, avant minuit. C'est dans ce sens que le Trasco lui dit : « no te olvides, no mantegas una misma figura humana más de diez días »¹. Un second parallélisme est établi entre Ondina et la petite sirène : toutes deux sont de nature immortelle, mais toutes deux sont pareillement « corrompues » par la découverte de l'amour humain, alors qu'elles avaient été prévenues des dangers de ce type de sentiment. De même, elles avaient été mises en garde du danger de s'humaniser (de devenir femme), désir qui leur ferait perdre leur caractère immortel. C'est ce qu'explique le Trasco à Ondina :

- Bueno, hay algo más - insistió el Trasco para liberarse de todo remordimiento. Procura no enamorarte de ninguno.

- ¿Qué es enamorarse ?

- Repito : es difícil de explicar. Para hacerte una idea te recordaré lo que le ocurrió a la Joven Sirena, la hija del Rey del Mar del Norte... ¿Recuerdas ? Quiso hacerse humana porque amó a un Príncipe de ojos negros.

- Oh sí, dijo ella. Es la historia que me cuenta siempre mi abuela.

- Pues bien : no olvides qué mal fin tuvo. Y permítame un consejo : si después de todo - aunque, conociéndote, lo dudo - llegaras a enamorarte, no intentes jamás humanizarte, no intentes jamás convertirte a su especie ; en todo caso, intenta traerlo a él a la tuya.²

Malgré les mises en garde répétées du Trasco, le parallélisme entre les deux personnages est net cependant. Si la petite sirène est amoureuse du « Joven Príncipe de los ojos negros », elle place finalement l'amour humain au-dessus de l'immortalité. Même si le prince est amoureux d'une autre, Ondina elle aussi aime un prince, Predilecto, amoureux quant à lui de Tontina : « entendió que Predilecto amaba a la joven y reciente Reina de Olar, con amor tan triste y sin esperanza como el que la propia Ondina sentía hacia él »³. La douleur mêlée à l'amour constituent toutefois pour Ondina des sentiments si puissants et si différents de ce qu'elle avait expérimenté jusqu'alors, qu'elle préfère continuer d'aimer Predilecto, même si cela cause sa perte finale, plutôt que de l'oublier ou le haïr, comme le lui avait conseillé sa grand-mère :

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 327.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 328.

³ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 465.

Oh no, no : ni por todas las contaminaciones posibles deseo odiarle. El amor es mucho más intenso, a pesar del dolor que produce, que todo sentimiento conocido hasta el presente.¹

Comme Tontina, ce personnage construit de toutes pièces en référence aux personnages de contes de fées, meurt à la fin du récit, pour avoir conservé son innocence et sa naïveté, au détriment des normes sociales propres à sa condition. Comme Tontina meurt pour avoir voulu rester une éternelle enfant, incapable de devenir adulte, considérant que cet âge corrompait son état initial, Ondina meurt pour avoir refusé de suivre les règles qui régissent la vie des ondines : elle a préféré se libérer de sa condition, aimer et mourir plutôt que de rester éternellement sirène, belle et stupide.

D'autres références explicites aux contes de fées apparaissent également dans le récit, par exemple dans la construction de l'histoire de Raiga, une des filles de Gudú, et du Príncipe Contrahecho, qui constitue une réécriture du conte de Perrault « Riquet à la Houppe ». Il s'agit de montrer comment l'amour peut rendre beau l'être aimé aux yeux de celui qui l'aime. Raiga en effet, qui est une très belle jeune fille, comme la Princesse du conte de Perrault, aime le Príncipe Contrahecho, créature « fea y monstruosa », à l'instar de Riquet à la Houppe. A l'insu de tous, sauf d'Ardid qui consent à faire venir l'abbé du « Monasterio de los Abundios », les deux jeunes gens décident de se marier, ce qui provoque la fureur et le désespoir du frère jumeau de Raiga, Raigo, ce à quoi Ardid répond : « No es feo. Ella ha conocido el milagro de algo que tú ni siquiera sospechas : el amor. Y en virtud de ello, ha convertido en hermoso a Contrahecho ..., al menos a sus ojos »².

On retrouve d'autres références éparses à certains personnages de contes, comme les Sept Nains, qui servent de référence dans certaines descriptions des gnomes, amis du Trasgo. Portant tous des noms, comme el Gnomo Más Viejo, el Gnomo Superior, el Gnomo Menos Severo, évoquant les qualités des nains de Blanche Neige, ils sont décrits de la sorte, dans une posture qui fait aussi allusion aux activités minières des Sept Nains : « Un enjambre de

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 434.

² *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 782.

gnomos, severos y puros, habían bajado de las montañas y con sus picos negros horadaban por doquier »¹.

De toute évidence, l'influence des contes de fées est très nette dans le roman. Même si Ardid et Gudú ne semblent pas y croire, ils utilisent ces références dans l'élaboration de certains personnages, comme Tontina ou Ondina, et ces derniers y font nettement référence du fait de leur ascendance ou du caractère qui leur est imposé. Il en va de même pour de très nombreux épisodes du roman qui, dans leur construction, leur développement et leur conclusion, utilisent aussi les motifs propres aux contes, comme l'humanisation des objets ou des animaux. Il faut y ajouter l'importance des objets magiques, comme la petite pierre bleue que possèdent à la fois Prédilecto et Tontina, et qui scelle leur amour ; le petit poignard d'Ardid ; le rôle joué par le Trasco del Sur. La présence du Magicien, figure qui rappelle celle de Merlin l'Enchanteur, les justifie à elle seule. Pourtant, ses pouvoirs presque illimités (il est éternel, il peut voler, guérir, transmettre ses vastes connaissances à Ardid chaque fois qu'elle ou son fils en ressentent la nécessité) ne permettent pas toujours une conclusion heureuse des péripéties.

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 738.

- magie, fantastique et merveilleux

Une dernière caractéristique majeure des contes de fées traditionnels comme de tous les récits, contes et romans, d'Ana María Matute, tant d'un point de vue stylistique que narratif, réside dans l'humanisation des objets et des éléments naturels, de même que dans le recours au merveilleux ou à la magie. Il convient cependant de souligner tout d'abord une différence fondamentale entre le fantastique et le magique ou le merveilleux. Comme le montre Tzvetan Todorov dans son *Introduction à la littérature fantastique*¹, le fantastique correspond à une incertitude, à une hésitation, éprouvée par le personnage, puis par le lecteur, face à des événements en apparence surnaturels. La condition première du fantastique est cette hésitation du personnage, qui doit choisir entre plusieurs interprétations lors de l'intrusion du mystère ou de l'explicable dans la vie ; la seconde, tout aussi fondamentale, est l'intégration du lecteur au monde des personnages. Le lecteur doit posséder aussi, parallèlement à ces derniers, une perception ambiguë des événements rapportés. Au contraire, si le lecteur accepte d'emblée d'autres lois, par lesquelles les phénomènes sont expliqués, on entre alors dans une autre catégorie, qui est celle du merveilleux ou du magique : dans ces deux cas là, le surnaturel est accepté sans hésitation, ni peur ou étonnement.

Cependant, le cas des contes de fées est original, puisque ce genre est lié au merveilleux. En effet, dans la majorité des contes, les événements surnaturels ne provoquent aucune surprise : personne ne s'étonne du fait que les animaux ou les objets parlent, que les personnages rapetissent ou grandissent, qu'ils s'endorment durant cent ans, etc.... Mais selon Todorov, ce qui permet de distinguer les contes de fées des autres genres, c'est une certaine écriture, et non le statut du surnaturel à proprement parler. Dans les ouvrages du corpus, l'analyse est par ailleurs compliquée par le fait que ce dernier comprend à la fois des contes, d'extension souvent très variable, et des romans.

¹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Points Seuil, 1970, 188 p.

Dans cette délicate entreprise, nous partirons de l'exemple des contes qui appartiennent au recueil *Todos mis cuentos* - c'est-à-dire « El saltamontes verde », « El aprendiz », « Caballito loco », « Carnavalito », « El polizón del Ulises », « Paulina », « El País de la Pizarra », « Sólo un pie descalzo » et, enfin, « El verdadero final de la Bella Durmiente ». Ils possèdent une structure et une extension qui se rapprochent de celles des romans, bien qu'ils s'adressent en priorité aux enfants. Noël Valis, dans un article intitulé « La literatura infantil de Ana María Matute »¹, tente de classer ces récits en deux catégories. Il suit pour cela la classification établie par Hans Christian Andersen lui-même, pour qui il affirme la « deuda y aficción » d'Ana María Matute. Selon lui, les similitudes entre les deux auteurs sont nombreuses et peuvent se résumer ainsi :

la visión implícitamente moral, la necesidad y la belleza del sacrificio, la muerte como resolución poetizada, la vida solitaria y patética de los personajes principales.²

A la suite d'Andersen, Noël Valis oppose donc les « eventyr », où le merveilleux prend largement le pas sur la réalité (« El País de la Pizarra », « El saltamontes verde », « El aprendiz » et « Carnavalito »), aux « historier », où la réalité conserve tous ses attributs et toutes ses caractéristiques, sans être altérée par les brumes de l'imagination, de la fantaisie ou de la magie (« Paulina » ou « El polizón del Ulises »). Le dernier conte, « Caballito loco », s'avère plus difficile à classer, puisque si le récit en lui-même ne comporte aucune caractéristique du merveilleux, la scène finale, quant à elle, relève du magique. Tous ces contes se caractérisent cependant par des procédés stylistiques et narratifs communs grâce auxquels peut se réaliser l'interpénétration réalité/merveilleux. Noël Valis décrit de la sorte ces procédés :

- 1°) lo mágico y lo fantástico inyectados dentro de lo realista, lo ordinario.
 - 2°) la animificación de la Naturaleza y de los objetos.
 - 3°) la metamórfosis, sean transformaciones físicas, verbales o espirituales.
 - 4°) la concretización de lo abstracto ; el papel de las voces y de los sonidos.
- Todos estos recursos constituyen los ligazones entre los varios mundos posibles.³

¹ VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°389, novembre 1982, pp. 407-415.

² VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute ». art. cité, p. 408.

³ VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute », art. cité, pp. 409-410.

Le mélange subtil entre le réel et le merveilleux, la confusion entre les deux mondes ou même l'absorption fréquente du réel par le merveilleux est le propre des contes pour enfants : en effet, c'est l'importance de la magie et sa pénétration permanente du monde réel qui définit le mieux ces derniers. L'expression la plus aisée d'un monde à dominante merveilleuse ou magique se fait en grande partie grâce à un habile jeu de points de vue : de fait, comme dans de nombreux romans, ce sont les protagonistes eux-mêmes (des enfants donc) qui assument dans les contes la voix narrative. La primauté donnée au point de vue et à l'imaginaire de l'enfant, comme à la confusion entre univers objectif et univers subjectif, va de pair avec un type de pensée typiquement enfantin, qualifié parfois de pensée magique. On le retrouve à profusion dans le conte sous différents aspects, qui tous mettent en évidence l'égoïsme foncier de l'enfant, incapable de sortir de son propre point de vue.

La pensée magique, qui correspond au stade de la libido narcissique, donne à la parole et aux mots un pouvoir extrême, puisque le simple fait de prononcer quelque chose engendre pour l'enfant une action sur la réalité, partant de la conviction selon laquelle penser ou dire quelque chose équivaut à le faire. Ce phénomène, également très courant dans les rêves, se retrouve dans de nombreux aspects du conte sous la forme des vœux qui s'exaucent, des figures des magiciens, des sorcières et des fées, ou dans le principe de la transgression des lois de la nature. On peut voler, se transformer, grandir ou rapetisser démesurément, voire devenir invisible, ce qui constitue un fantasme majeur chez les enfants qui peuvent ainsi échapper au regard et au contrôle des parents. Un dernier grand principe de la pensée magique est celui de l'animisme, qui consiste à donner une âme ou une volonté à tous les composants du monde naturel : animaux, végétaux (arbres, fleurs ou plantes) et minéraux (pierres ou objets). L'enfant n'a en effet aucun mal à s'identifier avec un animal (se transformer en animal ne lui paraît pas choquant), ni à reconnaître aux animaux ou aux plantes des propriétés spécifiquement humaines comme la parole, la pensée ou la faculté d'agir.

- le rôle des animaux

L'utilisation de cette technique par Ana María Matute permet d'aboutir à une sensible déformation de la réalité, qui est vue et décrite à travers le filtre de l'imagination enfantine. D'un point de vue stylistique, la primauté donnée au point de vue enfantin, au rêve et à l'imagination, conduit à une poétisation de la réalité qui déshumanise parfois les personnes et humanise les objets et les animaux. Ce phénomène est frappant dans *Pequeño teatro*, roman justement qualifié de « conte cruel et poétique, comme peuvent l'être les contes de fées » par André et Jacqueline Van Prag-Chantraine dans leur article « Ana María Matute ou la recherche de l'enfer perdu »¹. Ce roman introduit en effet le motif de la vie comme une grande farce, ou du « all the world's a stage », qui apparaît dans bien d'autres récits grâce à la présence récurrente des figures des marionnettistes, des troupes d'acteurs et des gens du voyage².

Ce thème du masque et du grand théâtre du monde est ici lié, comme dans de nombreux autres romans - ainsi que nous l'avons déjà précisé -, au traitement particulier qui est fait de l'enfance³, à travers le personnage de Ilé Eroriak. Son caractère fantaisiste et rêveur coïncide parfaitement avec les éléments qui caractérisent cette étape de la vie dans l'ensemble des romans et des contes d'Ana María Matute. Ce personnage simple d'esprit condense en effet toutes les clés de ce monde si spécifique, et c'est à travers ses yeux que l'ensemble de l'action est perçue comme une farce, parfois burlesque, souvent tragique. Par ailleurs, si certains personnages sont considérés comme des pantins, on assiste parfois dans *Pequeño teatro*, de façon originale, à l'humanisation des marionnettes, qu'Ilé voit s'agiter comme si c'étaient des hommes, ainsi qu'à celle des éléments naturels, comme les rochers ou la mer, que le jeune garçon perçoit comme d'étranges animaux menaçants, et qui à la fin du récit « tuent » Zazu, lorsqu'elle s'enfonce dans le sable puis dans la mer :

¹ VAN PRAG-CHANTRAINE, André et Jacqueline, « Ana María Matute ou la recherche de l'enfer perdu ». *Revue Synthèse*, n°191, 17^{ème} année, avril 1962, p. 6.

² Voir, en particulier, à ce sujet, l'article de DIAZ, Janet W., « La commedia dell'arte en una novela de Ana María Matute ». *Hispanofila*, n°40, septembre 1970, pp. 15-28.

³ N'oublions pas que le jouet préféré de la jeune Ana María, comme c'est aussi le cas de Matia et de Manuel dans *Primera memoria*, était un petit théâtre en carton.

De nuevo la rodearon aquellas risas burlonas, los crueles amigos de Ilé Eroriak. Los castillos y los caballos del mar crecían ante ella. Legiones de caballos blancos, azules, morados galopaban a su entorno. Zazu seguía avanzando [...]. Sus enemigos burlones la estrechaban, cada vez más cerca. Golpeando su rostro, sus piernas. Y llegaría un momento al fin, en que lograrían arrollarla, quitarle la vida.¹

Dans d'autres récits, le pouvoir attribué aux éléments naturels et aux animaux est bien plus net. C'est le cas par exemple du conte intitulé « El saltamontes verde »², où le protagoniste, Yungo, s'est vu, tout jeune, privé de sa voix. Dans ce contexte, Noël Valis analyse avec une grande finesse le rôle de la petite sauterelle verte :

La búsqueda de la voz perdida constituye el motivo de su [Yungo] entrada en otros mundos y, por consiguiente, otras voces. Yungo ya conoce el lenguaje mudo de la naturaleza, pero muy pronto llega a conocer una voz humana que sale, paradójicamente, de un pequeño saltamontes verde, quien será su guía en la búsqueda de su voz [...]. Yungo se siente compenetrado de otra realidad, la existencia mágica y últimamente consoladora de un ser pequeño, quien le enseña la verdadera faz de las palabras humanas.³

A la fin du récit, lorsqu'il arrive au terme de son voyage et atteint cette vaste étendue appelée « el Hermoso País », Yungo comprend que c'est en réalité la sauterelle qui renferme sa voix. Cependant, alors qu'il refuse de la récupérer et par conséquent de tuer le petit animal, la carte de ce pays magique se transforme :

Pero el papel brillaba como una estrella, y al cogerlo entre sus manos se remotó como un extraño y maravilloso pájaro. Yungo notó que sus pies se elevaban del suelo y se sintió transportado por el aire como un barco que surcara el cielo, o una dorada y maravillosa cometa que rompiera su hilo con la tierra.⁴

Le héros franchit alors la frontière entre deux univers, la réalité et le merveilleux, et accède au monde où « no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras »⁵. La mort est donc vue ici non comme une mort en soi, mais comme une simple voie vers un autre monde, plus heureux et plus agréable.

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 257.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 7-30.

³ VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°389, novembre 1982, p. 411.

⁴ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 30.

⁵ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 30.

L'attachement tout particulier des enfants envers les animaux constitue un aspect qui favorise l'intrusion du merveilleux dans les récits de notre corpus. Cet attachement est net dans le recueil *Los niños tontos*, où, souvent, les animaux sont dotés de pouvoirs bien supérieurs à ceux des adultes, notamment dans leur capacité à fournir aux enfants l'affection dont ils ont besoin. Cette fonction apparaît nettement dans le conte intitulé « El corderito pascual ». Ce dernier est significatif de la technique narrative mise en œuvre par Ana María Matute dans ce recueil, puisque l'agneau, devenu fidèle compagnon de jeux et confident du petit garçon, disparaît pour réapparaître à la fin du conte sur la table familiale le jour de Pâques. Une première partie du récit est donc consacrée à la description du monde imaginaire et rêvé de l'enfant, et s'oppose à une seconde partie, plus cruelle, qui montre sa destruction :

El niño gordo del ropavejero besaba las orejillas del cordero pascual, del amigo que no le llamaba cerdo, cebón, barril de cerveza. Y el día de Pascua, cuando el niño del ropavejero se sentó a la mesa llena de cuchillos y de sol sobre el mantel, vio de pronto los dientes de papá [...]. Y el niño gordo saltó de la silla, corrió a la cocina con el corazón en la boca y vio, sobre una mesa, despellejada, la cabeza de su amigo. Mirándole, por última vez, con aquella mirada que no vio nunca en nadie.¹

Dans *La torre vigía*, premier roman médiéval de la trilogie, le cheval du jeune protagoniste joue de la même façon le rôle d'ami et de confident, puisque c'est en lui seul que le jeune homme a confiance. Dans le recueil *Historias de la Artámila*, où de nombreux protagonistes, et surtout de nombreux narrateurs, sont des enfants, on constate également dans certains récits l'importance des animaux pour ces personnages. « El perro perdido »², par exemple, relate l'histoire d'un jeune garçon malade, Damián, qui, dans sa grande solitude, se prend d'affection pour un chien perdu, « gris, flaco, y como alicaído »³. Tous les autres membres de sa famille veulent le chasser de la maison, parce qu'il semble triste, et qu'il est selon eux « embrujado », ajoutant que « ese perro es un espíritu malo : está purgando sus pecados en la tierra »⁴. C'est pour cette raison que les frères de Damián décident de tuer l'animal, ou au moins de l'éloigner de la maison, contre l'avis du benjamin, provoquant ainsi son immense tristesse. Ce dernier passe toute une nuit à la fenêtre pour veiller sur le chien et le lendemain

¹ « El corderito pascual », *Los niños tontos*, op. cit., pp. 60-61. Dans le recueil *Algunos muchachos*, on trouve une version longue de ce conte avec « El amigo », qui reprend exactement les mêmes motifs ; une variante, sur un thème identique, apparaît dans le même recueil avec « Fausto », du nom d'un petit chien qui devient le premier compagnon et fidèle confident d'une fillette. Celle-ci, cependant, le perd à la fin du récit.

² « El perro perdido », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 181-185.

³ « El perro perdido », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 181-185.

⁴ « El perro perdido », *Historias de la Artámila*, op. cit., p. 182.

matin, à la mort de celui-ci, Damián retrouve ses forces, comme si l'animal lui avait offert les siennes :

Al amanecer, el perro dio su último aliento al aire frío de la mañana, y cayó muerto en el barro de la calle. Damián fue corriendo a despertar a su padre :

- Padre, míreme : estoy sano. He sanado, padre.

Nadie le creía, en un principio. Pero sus ojos y su cara entera resplandecían, y saltaba y corría como un ciervo, y había un color nuevo en su piel, y hasta parecía que en el aire que le rodeaba.

- El perro me dio la salud - explicó Damián. Me la dio toda, y él se murió allá abajo.¹

Le sort de Luciano, un des jeunes protagonistes du conte « Los pájaros »², appartenant au même recueil, est tragiquement inverse. Dans ce récit, Luciano, un jeune garçon boiteux et au physique peu avenant, vit dans un monde parallèle au sien. Il est en effet en symbiose avec les oiseaux qu'il élève, jusqu'à se fondre harmonieusement dans l'univers de ces petits animaux, ce qui étonne grandement la jeune narratrice :

Vi cómo trepaba por la escalerilla, con una asombrosa agilidad a pesar de su defecto. Al llegar a su final, con un salto extraño, realmente de pájaro, se colgó de una rama. Ya una vez entre las ramas, Luciano se movía con una extraña viveza. Más parecía que tuviera alas. Iba de una rama a la otra, silbando una rara melodía, que, por otra parte, no era música alguna : algo como una charla aguda, entrecortada, hermosa, que se entremezclaba con las llamadas de los pájaros. Vi cómo ellos bajaban hasta él, a sus hombros y sus brazos, a su cabeza.³

Cependant, dans ce conte, c'est la passion du jeune garçon pour le monde des animaux qui entraîne sa mort, puisque c'est en tombant sur la tête du haut de l'arbre où ses oiseaux vivaient qu'il décède. Comme pour de nombreux autres héros de contes ou de romans d'Ana María Matute, son incapacité foncière à affronter la dure réalité (incapable de vivre sur terre, il vit littéralement en l'air) provoque sa disparition.

¹ « El perro perdido », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 184-185.

² « Los pájaros », *Historias de la Artámila*, op. cit., pp. 141-151.

³ « Los pájaros », *Historias de la Artámila*, op. cit., p. 147.

- l'humanisation des objets comme des éléments naturels

La primauté accordée au point de vue enfantin, au rêve et à l'imagination, aboutit également dans une grande majorité de contes à la valorisation des éléments naturels, notamment la terre, le ciel et le soleil, comme c'est d'ailleurs aussi le cas dans les ouvrages de notre corpus¹. De nombreux protagonistes des contes pour enfants (comme ceux des romans) partagent une même passion pour la nature, passion qui peut s'expliquer très simplement : il s'agit pour beaucoup d'entre eux d'orphelins, qui, après l'expulsion forcée du sein maternel, trouvent abri et réconfort dans une mère de substitution qui constitue un monde affectif de remplacement, comme peut l'être aussi le monde des animaux. Le manque d'affection est ainsi souvent compensé par la recherche d'une relation amicale ou familière avec une nature humanisée, à la fois refuge et mère protectrice, dont le meilleur symbole est constitué par les motifs répétés du jardin, des bois et des forêts représentés comme des mondes clos. C'est ainsi que dans de nombreux contes ou romans, les protagonistes ont l'habitude de se réfugier dans les bois, comme nous l'avons précédemment analysé pour le dernier des trois romans médiévaux de notre romancière, *Aranmanoth*. La petite fille sans nom de « La oveja negra » adopte la même attitude :

El bosque empezaba detrás de la casa y casi nadie iba allí. La niebla se acercaba tanto que borraba las copas de los árboles y entonces todo aparecía íntimo y secreto, tan cerrado y pegado al suelo que la obligaba a permanecer horas y horas entre los troncos, en el húmedo velo, sin deseo alguno de volver a casa [...]. En el bosque vivían árboles de varias razas, pero ella amaba sobre todos los demás a los robles. En sus troncos había túneles que conducían por desconocidas galerías hacia el interior de la tierra. También le gustaba perderse en las altas hierbas, entre los helechos azulados [...]. A nadie hablaba de esto.²

Le motif répété du bois et son importance symbolique pour de nombreux protagonistes d'Ana María Matute est évidemment complémentaire de celui du jardin vu comme un espace clos. C'est ainsi que pour Ivo, le héros de « La razón », le jardin constitue l'espace qui lui plaît le plus dans la ferme familiale :

¹ Nous avons en partie abordé ce point dans le chapitre consacré au traitement spécifique de l'espace qui caractérise l'œuvre d'Ana María Matute.

² « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 65. Cette même passion pour la forêt et les arbres est très présente, également, dans le conte « Sólo un pie descalzo », et ce pour des raisons symboliques similaires.

En la leñera, Ivo tenía muchos motivos para entretenerse. Además, le gustaba subirse a la pila de troncos y saltar por el ventanuco al huerto. Lo que más le atraía en la alquería era el huerto.¹

Ce goût pour le jardin rappelle celui de Matia et de Manuel dans *Primera memoria*, goût qui n'est pas innocent lorsque l'on connaît la conception originale de l'enfance mise en œuvre dans ce roman ainsi que dans les contes d'Ana María Matute. Il est à mettre en parallèle avec l'importance du motif de l'île (un conte appartenant au recueil *Algunos muchachos* est d'ailleurs intitulé « La isla »). De fait, l'île où se déroule le roman, si elle est vue comme un symbole d'isolement et de coercition, est aussi un univers clos et paradisiaque. Dans *Primera memoria*, l'enfance est présentée comme un monde où règne l'harmonie tant entre l'homme et la nature qu'au sein de la communauté humaine. Avant son expulsion du monde de la nature et de l'enfance, l'héroïne, Matia, possède une vision que l'on pourrait qualifier d'androgynie des relations hommes-femmes. C'est aussi le cas de « Paulina », un conte du recueil *Todos mis cuentos*, que nous analyserons ci-après, ou d'un récit comme « La Reine des neiges » par exemple, où les héros, Kay et Gerda ne sont heureux que lorsqu'ils ne sont pas différenciés. La conception que possède Matia des relations entre les deux sexes exclut toute division : pour elle, le monde des adultes est précisément celui « de los hombres y de las mujeres ».

Inspirée des contes de fées, et notamment de « La Petite Sirène », dans la recherche de son double ou de sa moitié idéale, elle ne saurait se satisfaire de la compagnie de Borja, son cousin, bien trop différent d'elle et dont la figure implique une dichotomie dans la perception du monde et des relations entre les sexes. C'est donc grâce à la figure de Manuel, figure christique par excellence qui se sacrifie pour les autres sans faire aucune distinction de sexe, de classe ni d'idéologie, que Matia tente de retarder son expulsion du paradis de l'enfance. C'est pourquoi la figure de Manuel est constamment associée, tout au long du texte, à celle du jardin où ont lieu toutes leurs rencontres :

¹ « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 20.

Me escuchaba serio, callado, con sus grandes ojos brillando en la sombra de los árboles. Allá abajo, detrás de nosotros, se oía la solemne respiración del mar. Por nuestra espalda subía la luz, verde y ocre, lanzándose sobre la tierra del declive. Entre las sombras inclinadas de los árboles, la luz nos resbalaba a lo largo del cuerpo. Era como un sueño largo y espeso, que nunca se repetiría. Un verde resplandeciente nos bañaba, y allá arriba, el oro furioso y rojo del gran sol parecía acecharnos.¹

Parallèlement, les objets sont eux aussi dotés de pouvoirs magiques, ce qui n'est pas sans rappeler le rôle joué par les objets dans les contes de fées. Ils sont souvent des intermédiaires entre les personnages, voire de véritables moteurs, adjuvants ou opposants, de l'action, comme l'a bien analysé Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*². Nous avons déjà souligné le rôle de la poupée Tombuctú dans le conte « La oveja negra », poupée dont la quête effrénée constitue la trame unique du récit. De la même façon, dans un conte du recueil, *Historias de la Artámila*, et qui s'intitule « La rama seca », une poupée faite de paille et de branchages constitue le seul objet qui occupe l'attention d'une petite fille malade. Dans sa grande solitude, seule cette poupée lui procure joie et amusement, et lorsqu'elle la perd, la jeune fille dépérit jusqu'à sombrer dans une longue agonie. Aucune poupée, pas même celles, magnifiques, achetées par sa riche voisine, la femme du médecin, qui se prend d'amitié pour elle, ne parviennent à remplacer sa poupée d'enfance. Dans le premier roman de la trilogie *Los mercaderes, Primera memoria*, le rapport de Matia avec sa poupée, s'il est loin d'être aussi fort, est cependant comparable, dans ce sens où Gorogó - qui porte bien d'autres surnoms, tels que « el deshollinador » ou « mi pequeño negro de trapo »³ - lui rappelle son enfance perdue et la renvoie en pensées et en rêves à ses parents disparus. Sans cette poupée, elle se sent seule et abandonnée dans un monde où règnent des adultes impitoyables.

On assiste aussi, dans de nombreux contes, à un usage récurrent de la prosopopée, puisque de nombreux objets ou entités abstraites sont humanisés, comme c'est le cas de toute une série d'éléments familiers (ustensiles de cuisine et meubles notamment) dans le conte « Sólo un pie descalzo »⁴, ou des chiffres et des lettres dans « El País de la Pizarra », un conte qui appartient au même recueil. Un des récits de *Cuentos de infancia* intitulé « Volflorindo »⁵, écrit par la jeune Ana María à l'âge de douze ans, était déjà construit sur le même modèle, puisque le

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 123.

² PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*. Paris, Points Seuil, 1965 (pour la traduction française), 254 p.

³ Nous analyserons plus loin la signification de ces curieux surnoms qui ne sont pas sans rappeler le conte d'Andersen « La Bergère et le Ramoneur ».

⁴ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 251-322.

⁵ « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op. cit., pp. 45-95.

jeune héros visite dans ce conte toute une série de mondes parallèles au sien où les objets sont animés et revêtent donc une fonction différente de celle qu'on leur connaît habituellement, souvent bien plus positive.

L'importance de l'objet magique est nette dans un autre récit de *Todos mis cuentos* intitulé « El aprendiz ». Le jeune protagoniste du conte est apprenti chez un commerçant, propriétaire d'un bazar et véritable usurier, qui se complaît à ruiner un à un les habitants du village. Par peur et par avarice, l'usurier, nommé Ezéquier, ne permet à son apprenti que de balayer son échoppe et de dormir au pied de ses escaliers. Cependant, c'est grâce à son long balai que le jeune apprenti rend tout d'abord richesse et bonheur au village tout entier, puisqu'en proposant ses services en échange d'un peu de nourriture, il découvre de l'or partout où il balaie. Il permet ainsi à chacun des villageois de rembourser Ezéquier :

Desde allí, el aprendiz fue a casa del frutero, del carpintero, del herrero, del sastre, del zapatero. Todos ellos estaban entrampados con el viejo Ezequiel y desesperados con sus pagos, que no podían cumplir. Tenían sus vidas en las malvadas manos del usurero. A todos ellos, el aprendiz les barrió la tienda, a cambio de poca cosa. Cuando barría sus tiendas y les entregaba el oro hallado, ellos le colmaban de atenciones y le daban el doble de cuanto les había pedido [...]. Al día siguiente, el viejo Ezequiel recibió una de las sorpresas mayores y más alegres de su vida. La tienda fue un verdadero desfile de gente.¹

Exclu de la vie du village par des habitants qui ne lui doivent plus rien, Ezéquier comprend alors son erreur, et devient peu à peu un personnage sympathique surnommé « el Abuelo ». Parallèlement, il découvre aussi l'identité véritable de l'apprenti qui lui a ouvert les portes d'un monde fait d'amour et de générosité, et qui le guide à la fin de sa vie sur « un resplandeciente camino, del que nunca deseó regresar »². Ce mystérieux apprenti était, comme il se décrit lui-même à Ezéquier, « la única buena acción de tu vida ». Ainsi, l'apprenti peut être considéré, au sens littéral du terme, comme un objet magique qui tient le rôle d'un véritable personnage. S'adressant de la sorte à l'ancien usurier, le jeune apprenti éclaire aussi, par ce biais, le lecteur :

¹ « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 39.

² « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 44.

- ¿Recuerdas que una vez pasaste por un estercolero y viste que unos chicos iban a quemar un muñeco viejo ? Era un muñeco de madera, con la peluca apolillada, al que le faltaban los ojos y una pierna. Entonces tú dijiste : « No queméis ese muñeco, os lo compro. » Les diste unas monedas y lo llevaste contigo. Le arreglaste la pierna, le pusiste ojos y lo colgaste de un clavo en la pared.

En aquel momento, el viejo le reconoció. El pelo rojo, los insolentes ojos negros, que no eran otra cosa que dos botoncillos de azabache.

- ¡Tú eres aquel muñeco !, dijo.¹

Dans d'autres récits, le rôle attribué aux objets est souvent moindre, sans être totalement absent : dans *Aranmanoth* par exemple, plusieurs objets magiques sont offerts aux personnages principaux pour les aider dans leurs initiatives, ou simplement en souvenir d'une action passée. C'est le cas de la cotte de maille magique, offerte par la fée à Orso, le père d'Aranmanoth, pour le protéger des dangers et des ennemis extérieurs, mais impuissante cependant à parer à ses propres fautes :

Entonces el hada se inclinó aún más y, hundiendo las manos en el manantial, extrajo de él algo brillante y dorado.

- Toma esta loriga mágica. Cuando la llesves sobre tu cuerpo nadie podrá hacerte daño ..., excepto tú mismo.²

Il en va de même pour l'anneau, offert à Windunmanoth par son père, avant son départ pour les terres d'Orso, avec qui elle doit se marier, en souvenir de son enfance heureuse et comme gage d'amour et d'affection, mais aussi comme éternel garant de l'aide paternelle :

- Ahora te entrego este anillo, el último de los tres que destiné a mis hijas. Tómallo, guárdalo y llévalo siempre contigo y, si algún día te hallas en un apuro y me necesitas, enviámelo y acudiré en tu ayuda.

Entregó el anillo a su hija - era un simple aro de oro sin adorno alguno - , pero no le explicó de qué manera, si es que llegaba el caso anunciado, podría la niña hacérselo llegar. Olvidos así eran frecuentes en aquellas tierras y entre tales gentes.³

L'auteur fait preuve ici d'une étonnante ironie, par l'intermédiaire de la jeune fille, qui n'est pas dupe de la valeur de cet objet, allant jusqu'à s'interroger sur son efficacité réelle, mettant ainsi en doute l'utilité de ce type de don.

¹ « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 43.

² *Aranmanoth*, op. cit., p. 19.

³ *Aranmanoth*, op. cit., p. 62.

Un autre objet intéressant, à la fonction elle aussi assez originale dans le roman, est la petite émeraude bleue, dont Tontina et Predilecto possèdent chacun une moitié et qu'ils portent autour du cou. Il s'avère au fil du récit que les deux moitiés de la pierre précieuse, pierre de laquelle aucun des deux ne peut ni ne veut se séparer, s'adaptent exactement l'une à l'autre. Si d'aventure on voulait les en priver (c'est par exemple le cas de Gudú lorsque Predilecto l'accompagne au combat, ou d'Ardid vis-à-vis de Tontina, car la mère comme le fils sont jaloux de cet objet, et n'en comprennent pas la signification ni la valeur), s'ensuivraient une longue maladie et un affaiblissement complet des deux personnages, qui ne peuvent pas vivre sans leur pendentif, comme ils ne peuvent pas vivre l'un sans l'autre. Ce qui est souligné ici, au-delà du motif de la reconnaissance que l'objet permet de mettre en œuvre, c'est le caractère unique de la relation entre les deux personnages : Tontina et Predilecto constituent deux moitiés parfaitement complémentaires, et l'ordre établi a été perturbé lorsqu'on a voulu les séparer à la fois l'un de l'autre et de leur pendentif.

De la même façon, à côté de l'importance accordée aux éléments naturels, aux animaux et aux objets, on notera celle dont jouissent les personnages imaginaires, tels que les gnomes, les trolls, les lutins ou les fées. Ils peuplent un monde parallèle à celui des adultes, où seuls les enfants dotés de suffisamment d'imagination peuvent entrer - monde qui, pour eux, fait partie intégrante de la réalité. L'exemple le plus éclairant à cet égard est le conte intitulé « El País de la Pizarra »¹. Il se situe dans un espace de fiction, et a pour jeune protagoniste la princesse de Cora-Cora. Sa disparition, suite à son incapacité à trouver la solution d'une addition inscrite sur une ardoise, entraîne le départ immédiat de ses amis, lancés à sa recherche : en effet, il faut la retrouver à tout prix avant le jour de l'anniversaire de son frère, le Roi, qui doit être fêté avec magnificence. D'un espace de fiction, celui de Cora-Cora, on assiste donc au déplacement des enfants vers un espace fantastique parallèle, « el País de la Pizarra », qui lui-même contient d'autres espaces fantastiques, puisqu'il est divisé en trois mondes imaginaires, qui sont la Ciudad del Abecedario, la Ciudad de la Tabla de Multiplicar et la Ciudad de los Monigotes. C'est dans cette perspective que Noël Valis analyse le conte :

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 237-250.

Los niños atraviesan un espacio ficticio para entrar en otro aún más fantástico. ¿Por qué ? Porque la Princesa se ha caído dentro del « pozo de la suma », o, siguiendo nuestro esquema de modalidades estructurales y temáticas, ha descendido verticalmente dentro de un círculo de realidad dudosa. El « pozo de la suma » nos sugiere, como en el caso vertiginoso de *Alicia al País de las Maravillas*, una especie de verticalidad descendiente y circular. Curiosamente, los niños pasan de Cora-Cora al País de la Pizarra mediante el vuelo mágico, pero ascienden para sumergirse dentro de la pizarra.¹

L'omniprésence de la magie dans ce conte est symbolisée par le rôle joué par le personnage de la Estrella Marianita qui, grâce à sa baguette d'argent et à la poudre d'or présente sur ses ailes, guide les enfants et fait le lien entre les différents espaces. Cependant, l'originalité du conte « El País de la Pizarra » réside dans le fait que, comme dans tous les contes de fées, ses protagonistes croient fermement et facilement en l'existence de la Estrella Marianita et du País de la Pizarra - contrairement à ce qui arrive dans *Peter Pan*² par exemple, où les enfants doivent déployer toute leur imagination pour croire en leurs aventures. Ceci aboutit à une véritable humanisation de ce monde imaginaire et de tous ses éléments constitutifs : les chiffres, les lettres, les étoiles et les papillons y acquièrent leur propre voix et une identité réelle en aidant les enfants dans leur quête, chacun usant de ses compétences à bon escient. A la différence d'autres contes comme « El saltamontes verde » par exemple, où le réel est absorbé par le fantastique, le monde fantastique est placé, dans « El País de la Pizarra », à l'intérieur du réel, sans cependant se confondre avec lui.

On retrouve un phénomène exactement similaire à celui qui apparaît dans « El País de la Pizarra » dans un conte qui appartient au même recueil, intitulé « Sólo un pie descalzo ». Dans ce récit, la jeune protagoniste, Gabriela est délaissée par ses parents et par ses frères et sœurs. Elle se réfugie dans un monde imaginaire parallèle au sien et peuplé de tous les objets abandonnés qui ont autrefois occupé la maison et qui, comme Gabriela à qui il manque toujours une chaussure, ont un défaut de fabrication ou sont simplement usés. Guidée ici par les « lapices enanos », le petit pantin Homolúmbu, et un traîneau qui rappelle sans conteste celui de « La Reine des neiges », la jeune fille visite le « País del Pie Descalzo », peuplé de casseroles, de cuillères, de théières, d'armoires, de harnais et de bien d'autres objets. Ces derniers sont désormais dotés d'une véritable identité et d'une voix qui leur est propre,

¹ VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°389, novembre 1982, p. 410.

² BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*. Paris, Gallimard, Folio Junior n°411, 1997, 239 p.

comme c'est le cas aussi dans « El País de la Pizarra », où bon nombre d'objets deviennent animés. On assiste ainsi à de véritables conversations entre les théières, les sucriers et les marmites par exemple, qui racontent à Gabriela à la fois leurs mésaventures mais aussi leur bonheur d'appartenir désormais à ce monde imaginaire qui peut vivre sous ses yeux.

Ce monde imaginaire de substitution se compose de trois régions principales : la « Región de las Alacenas », tout d'abord, peuplée des êtres délaissés qui jadis peuplaient la demeure familiale ; la « Región de los Ausentes », ensuite, où Gabriela retrouve tous les objets qu'elle a perdus, de même que les chiffres et les lettres oubliés durant ses premières années de collège ; la « Región del Olvido y Otro Tiempo », enfin, qui conserve la mémoire des gens et des objets du temps passé et qui ont autrefois occupé la maison. La jeune fille visite mentalement ce pays imaginaire, dans un processus similaire à celui que connaît l'héroïne d'*Alice au pays des merveilles*¹, qui nous décrit de même le déplacement, en rêve², de l'esprit, par cercles concentriques descendants, d'un univers à un autre. Dans les deux cas, les jeunes protagonistes, adaptant leur taille à celle du monde visité, découvrent un univers rassurant, celui de l'imagination, du rêve et de la fantaisie, un univers aussi où la solitude et l'étrangeté ne sont plus des caractéristiques négatives. Le monde imaginaire visité par Gabriela, est celui des objets et de la nature, comme l'est aussi l'univers visité par Alice au pays des merveilles : il est peuplé de magnifiques fleurs, d'arbres ou d'oiseaux fabuleux. C'est d'autre part la découverte d'un vieux chêne, véritablement humanisé, qui constitue l'aboutissement de toutes les quêtes imaginaires de la jeune protagoniste :

¡Era Él ! Allí estaba, inconfundible, el Viejo Roble que vivía en la primera página de su libro. Se alzaba ahora frente a ella, vivo, más bello que ningún otro. Gabriela conocía bien su tronco ancho y oscuro, recorrido por las lluvias y las tormentas, por el viento y las voces. Sus ramas, muy altas, se mecían suavemente, y entre las hojas verde oscuro, casi negras, penetraban, como estrellas, los rayos del Sol y de la Luna a la par [...]. Todos los pájaros del mundo habitaban en las ramas del Viejo Roble. Y todos los pájaros perdidos : los rezagados en las emigraciones, los caídos del nido, cuando aún no sabían volar, y los pájaros errantes y solitarios de la nieve. Cada uno por separado, y todos juntos, habitantes también del País del Pie Descalzo.³

¹ CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2657, 1994, 374 p.

² Dans les deux textes, la référence au rêve est totalement explicite. Il est clairement mentionné que la visite de ces mondes parallèles à la réalité s'effectue durant la nuit, pendant le sommeil des protagonistes. La fin du voyage correspond au réveil.

³ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 312.

Atteindre le bois et son principal représentant, le chêne, marque ici l'accomplissement de la dernière épreuve imposée à Gabriela, puisque cette dernière souligne, en son for intérieur, que « siempre había deseado ir al bosque pero no lo había conseguido [...] porque precisamente ir al bosque constituía uno de los muchos prohibidos de la casa de vacaciones »¹. La réalisation de la quête est d'autant plus intéressante dans notre optique que la jeune fille « fue descubriendo entre las ramas y las hojas infinidad de criaturas. Criaturas que conocía muy bien [...] : todos los niños que crecieron, el Pequeño Príncipe Cisne, el Impávido Soldadito, la Pastora y el Deshollinador »², comme si Gabriela revenait là sur les traces de son enfance, voire au sein du ventre maternel. Cet événement (la découverte en rêve du chêne et des habitants qui y vivent), ainsi que la rencontre de la jeune fille avec son double, Gabriel, mise en relation avec un épisode de conte de fées (« ¡Quién lo hubiera dicho ! Como la Cenicienta y el Príncipe. En fin, la historia se repite... »³), permettent à Gabriela de grandir définitivement. A la fin de l'été, elle est en effet complimentée par sa mère, qui semble apprécier son évolution tant physique que mentale, affirmant : « ¡Qué bonita se ha hecho esta niña ! »⁴. La réaction de la jeune fille rappelle également de façon positive la conclusion de « La Reine des neiges », puisqu'on peut comprendre qu'elle évolue enfin hors, ou delà, du monde de l'enfance, sans heurt particulier :

En el mismo instante, el cristal que rodeaba y aislaba el corazón de Gabriela estalló, y saltó en miles y miles de pedazos. Desapareció, como un ejambre de pequeños destellos, entre la lluvia. Pero los grillos y las luciérnagas aseguran que los vieron volar, hacia el corazón del bosque. Quizás aún están allí.⁵

Enfin, la nuit qui précède son départ de la maison d'été, Gabriela rend une ultime visite, presque d'adieu, au chêne, en sortant (ou du moins croyant sortir) de sa chambre, pour rejoindre « la húmeda hierba ». Puis, « con un cansancio desolado, emprendió el regreso hacia la casa »⁶, croyant entrevoir le chêne qui ensuite disparaît complètement. On comprend bien ici qu'il s'agit d'une seconde naissance : la jeune fille renaît à une nouvelle vie après avoir retrouvé le ventre maternel et brisé sa carapace d'enfant. Cependant, après cette nuit-là et son

¹ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 309-310.

² « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 312-314.

³ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 316.

⁴ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 319.

⁵ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 319.

⁶ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 320.

retour en ville, Gabriela a tout oublié de ce qui lui était arrivé cet été. Tout s'efface d'un seul coup de sa mémoire, et elle devient enfin adulte - grâce, ou à cause, de la rencontre avec le chêne de la forêt. Cette vision qui nous est donnée de l'évolution de la jeune fille correspond d'ailleurs à la vision du passage de l'enfance à l'âge adulte chez Ana María Matute : même si ce passage a lieu sans heurt apparent (n'oublions pas qu'il s'agit d'un conte pour enfants), Gabriela devient toutefois autre en grandissant.

L'importance des personnages imaginaires que sont les lutins et les fées est également majeure dans le recueil *Cuentos de infancia*, ce qui révèle d'ailleurs bien la proximité de cet univers avec un mode de pensée typiquement enfantin. Le conte « El duende y el niño » décrit par exemple le cas d'un enfant paresseux qui désire avoir un costume de marin, et qui demande à un lutin de l'aider. Mais faute de pouvoir donner au lutin ses propres mesures (il est trop paresseux pour le faire), ce nouvel ami ne peut offrir à l'enfant un costume à sa taille : il est soit trop grand, soit trop petit. A la fin du récit, Pepito, de dépit, « no volvió a ser perezoso »¹. Dans le conte suivant, « Figuras geométricas », sur un modèle que l'on retrouvera dans des contes bien postérieurs comme « Sólo un pie descalzo » ou « El País de la Pizarra »², les jouets de Juanito possèdent une vie et une animation propres durant la nuit, parlant et s'amusant en compagnie des figures géométriques mal tracées par l'enfant sur son cahier d'écolier :

El reloj dio las doce. En la sala de juegos de Juanito, los juguetes se divertían. Era un silencio grande. Todos dormían. A un lado, el armario azul se abrió, y por él saltaron los juguetes a divertirse, pues a esta hora tienen vida. Al otro lado, el pupitre de Juanito, abierto. Sobre él, el cuaderno de geometría.³

Ces objets, peu à peu oubliés par l'enfant, sont « recueillis » par un petit lutin rouge qui, d'un coup de baguette magique, les emmène vivre chez lui. Cela les rend tout d'un coup bien plus sympathiques aux yeux de Juanito, qui, comme bon nombre de jeunes protagonistes d'Ana María Matute, n'aime pas la géométrie. Le conte se conclut alors de la sorte :

Esta es la vida de las figuras geométricas. Desde entonces, viven en la casa del duende, y de antipáticos se han vuelto simpáticos.⁴

¹ « El duende y el niño », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 16.

² « Sólo un pie descalzo » et « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 239-250 et 253-321.

³ « Figuras geométricas », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 21.

⁴ « Figuras geométricas », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 27.

Comme nous l'avons indiqué plus haut, la place accordée aux personnages typiques du merveilleux que sont les fées, les elfes, les gnomes ou les trolls contribue à la facile intrusion de la magie dans les récits de notre corpus. Nous avons déjà commenté l'exemple du conte « El País de la Pizarra »¹, et mentionné dans le chapitre consacré au traitement de l'espace l'importance des gnomes dans toute une série de contes tels que « La razón »² ou « Las lucecitas de plata »³. Ces récits, qui appartiennent à deux recueils différents, décrivent des phénomènes similaires : les gnomes, qui craignent de disparaître aux yeux des hommes, demandent aux jeunes protagonistes, qui savent voir avec les yeux de l'imagination, de venir vivre un temps avec eux pour qu'ils ne les oublient jamais, et qu'ils puissent transmettre leurs dons à d'autres enfants. Dans les deux contes cités, c'est par l'intermédiaire de ces personnages que les héros accèdent à un monde parallèle au leur et découvrent des réalités qui leur étaient jusque là inconnues.

Il en va de même dans les autres récits qui appartiennent au recueil réunissant les contes composés par Ana María Matute durant son enfance et son adolescence, intitulé *Cuentos de Infancia*. La « Alegoría primera, que trata de : El Gnomo, El Estudiante y el Libro » et la « Alegoría segunda, que trata de : Tanno, el Niño desconocido, y aparece Rjokwy »⁴ ont en effet comme personnages principaux des lutins qui visent le même but que les gnomes présents dans les deux récits précédents : faire en sorte que les êtres humains continuent à croire en eux. C'est d'ailleurs ce qui arrive dans « El hijo de la Luna »⁵, où la jeune protagoniste, Lydia, enfant rêveuse et pauvre, part vivre un temps en compagnie du fils de la Lune et de ses amis les gnomes. Elle croit être plus heureuse en leur compagnie que chez elle, car elle verrait de la sorte tous ses rêves aboutir. Elle se rend compte cependant à la fin du récit qu'il n'en est rien - car l'amour d'une mère et la chaleur d'un foyer constituent le bonheur suprême. Elle rentre donc chez elle, mais elle a gagné de nombreux amis, en la personne des gnomes et de tous les enfants rêveurs comme elle.

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 237-250.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 9-45.

³ *Cuentos de infancia*, op. cit., pp. 155-207.

⁴ *Cuentos de infancia*, op. cit., pp. 99-127.

⁵ *Cuentos de infancia*, op. cit., pp. 131-153.

L'intrusion du fantastique dans le récit, grâce au personnage d'une fée, est aussi aisément palpable dans le roman médiéval *Aranmanoth*, notamment lors de la rencontre entre Orso, le père du protagoniste, et la plus jeune fée du bois et de la fontaine. L'apparition de cette dernière, de même que sa disparition, relèvent du merveilleux :

Poco a poco fue incorporándose de entre los helechos y, como si un invisible y sutil dogal le encadenase y condujera, fue avanzando de nuevo hacia la cascada. De allí parecía brotar la voz que Orso escuchaba. Era la voz del agua, la voz de la vida. Y de nuevo aquella silueta se perfiló [...]. En aquel momento apareció ante sus ojos, con toda claridad, una criatura que, ni en sus más alocados sueños, podía compararse en belleza a cuantas conocía. Era una criatura casi traslúcida, y sus largos cabellos, más dorados y brillantes que el sol, le deslumbraron [...]. En un primer tiempo, Orso creyó que su encuentro con el hada no había sido más que un sueño. Pero cuando se incorporó, casi le cegó el brillo de las escamas de oro que componían la lorica [...], la prueba de cuanto le había ocurrido.¹

Ici, à nouveau, l'apparition d'un personnage merveilleux et l'existence de la scène qui suit sont confirmées par la présence d'un objet magique, l'armure, dont la réalité donne du crédit à l'expérience du héros.

Ce procédé narratif consiste à la fois à donner vie aux objets, aux chiffres et aux lettres, aux animaux ou aux éléments naturels, et à octroyer un important pouvoir aux lutins, aux trolls, aux fées et aux sorcières. Il traduit l'un des ressorts principaux de l'imagination enfantine. Il est étonnant de constater que dans le roman *Los Abel* par exemple, roman qui se situe pourtant très loin de ces schémas, les mineurs du village sont également comparés par les enfants Abel à des gnomes, rappelant le statut des Sept Nains dans « Blanche Neige » :

El ajeteo de aquellos gnomos vestidos de hule gris le tenían alucinado, por lo visto. Y nosotros - Gus y yo - empezábamos a barnizar de cierta poesía aquel mundo subterráneo. Nos gustaba llamar reino a aquel opresor país de subsuelo. Pero la figura más legendaria era el ingeniero recién llegado. Porque él sí que parecía realmente un enano ; era bajito, de orejas puntiagudas y ojos oblicuos y chiquitos. Empezamos a llamarle el rey de los gnomos.²

¹ *Aranmanoth*, op. cit., pp. 17-20.

² *Los Abel*, op. cit., p. 93.

Peu fréquent en littérature, il apparaît cependant beaucoup chez les frères Grimm ou chez Andersen. En effet, la nature comme les objets, personnages des contes de fées à part entière, sont des éléments pourvus de vie et dont la valeur affective et compensatoire est évidente pour bon nombre de jeunes héros. Pour être romantique, ce culte de la nature et des objets, observé surtout chez Andersen, recoupe aussi la tendance populaire et orale de composition et de transmission des contes, tout en s'adaptant au plus proche des caractéristiques de l'imaginaire enfantin. C'est pourquoi il n'est pas étonnant de trouver chez l'écrivain danois des personnages, objets ou animaux, dont le nom est aussi le titre du récit : « Le rossignol », « Le vilain petit canard », « Le sapin », « Le vieux réverbère », « L'aiguille à repriser », « La théière », pour n'en citer que quelques-uns - phénomène que l'on retrouve parfois chez Ana María Matute, avec des titres comme « El saltamontes verde » ou « Caballito loco » dans *Todos mis cuentos*, « Figuras geométricas » ou « El trozo de espejo » dans *Cuentos de infancia*.

Une écriture spécifique

L'humanisation poussée de la nature comme de tous ses éléments constitutifs, celle des objets, ainsi que l'apparition de personnages comme les gnomes, les lutins, les trolls ou les fées, est aussi liée, dans les contes pour enfants notamment, à la primauté donnée au point de vue enfantin. Cette caractéristique stylistique aboutit donc à une description spécifique de la réalité fondée, comme nous l'avons montré, sur l'aspatialité et l'atemporalité. En effet, l'univers décrit se limite à l'espace connu, et le traitement du temps est surtout marqué par le retour cyclique des saisons. La primauté donnée au point de vue enfantin favorise l'humanisation du monde qui entoure directement l'enfant, les développements d'ordre magique ou onirique, ainsi que l'utilisation fréquente de la prosopopée (la parole étant souvent donnée aux éléments naturels, qui sont personnifiés). La prépondérance du point de vue enfantin suppose aussi l'utilisation d'une écriture adaptée et spécifique à l'âge du narrateur, à la fois en termes d'images et de vocabulaire. Nous avons déjà mentionné l'usage fréquent des surnoms (Ardid, Tilín), de même que la caractérisation des personnages par des critères d'âge (el muchacho) ou de profession (el herrero, el usurero). S'y ajoutent aussi des spécificités d'écriture : le style alterne entre des phrases parfois courtes, faites d'exclamations, d'interrogations, d'interjections ou de monosyllabes, propres à un phrasé typiquement enfantin, et des phrases plus longues. Celles-ci correspondent parfois à la transcription en style indirect libre d'un flux de conscience propre à une mentalité et une façon de penser et de raisonner à proprement parler enfantins. On trouve des exemples significatifs de dialogues de ce type dans le conte « El País de la Pizarra », où l'on assiste à des échanges très rapides entre les enfants :

- ¿Estáis dispuestos a seguirme ?
- ¡Sí, sí ! - dijo Pelusa.
- Bueno - dijo Felpa.
- ¡A palacio ! - dijo Moncho. Lo primero que debemos hacer es examinar el lugar donde desapareció la princesa. ¡Ahí estará el misterio, y la pista !
- Para hacer estas cosas es necesario que sea de noche - apuntó Pelusa.
- Claro. Esta noche, cuando el cucú de las doce, nos reuniremos aquí - dijo Moncho.¹

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 240.

De même, dans le conte « No tocar », on trouve des listes d'objets, qui constituent la réalité quotidienne de Claudia, et qu'elle consigne dans un cahier. Ces éléments sont énumérés sans aucune rédaction, comme pourrait le faire ou le dire un enfant qui ne maîtrise pas encore pleinement le langage ou l'écriture :

Luis el tonto, Ricardo, Esteban el gangoso, José María el guapo.
Dos transistores.
Veintitrés libros y un par de folletos turísticos.
Ocho encendedores.
Cuatro navajas.
Una silla (vieja).
Ochenta y dos bombillas de 220 voltios.
Un espejo.¹

Au contraire, d'autres contes traduisent un flux de conscience simplement transcrit en style indirect libre. Les monologues intérieurs que forment ces récits se fondent sur des répétitions et des remarques spécifiquement enfantines. On trouve des exemples de cette technique narrative dans deux contes du même recueil, *Algunos muchachos*. D'abord, dans « Cuaderno para cuentas », une jeune fille raconte à la première personne son histoire et celle de sa mère, employée de maison chez une famille bourgeoise, mais maltraitée par la famille du maître, car elle a eu avec lui une fille illégitime, en la personne de la jeune narratrice. La fin du récit décrit l'arrestation de la mère de la jeune fille, alors que toutes deux ont empoisonné le maître, dans le but d'obtenir plus vite l'héritage qui leur était destiné :

No sé por qué no me la dejan ver, no sé por qué nos tienen que separar, ahora él ya está muerto, si se murió casi en seguida, no sé por qué me van a llevar allá donde ella no quería que fuese, quiero estar con ella [...], y ahora por qué no me la dejan ver, quién se la ha llevado, a dónde [...], qué pasa, no entiendo nada, a dónde me llevan a mí, dónde estará ella.²

On constate, dans ce passage qui traduit l'incompréhension de la jeune fille face à la situation qu'elle est contrainte de vivre, la disparition presque totale de ponctuation, si ce ne sont quelques virgules et un seul point à la fin de la page, comme l'absence de tout verbe introducteur, caractéristiques propres à la focalisation interne. Ce type de focalisation permet au lecteur d'entrer directement dans les pensées du personnage, sans l'intermédiaire du

¹ « No tocar », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 108.

² « Cuaderno para cuentas », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 100.

narrateur. On retrouve un phénomène identique dans le conte « Muy contento », qui appartient au même recueil, où le jeune homme qui mène le récit raconte sa révolte contre un univers oppressant et un destin tout tracé (se marier avec sa fiancée, reprendre l'entreprise familiale). C'est pourquoi il décide de mettre le feu aux « GRANDES QUESERIAS DE GUTIERREZ E HIJO », accomplissant en réalité pour la première fois ce dont il avait envie :

Llevo ya cerca de una semana tendidito en mi catre, mirando el techo y las paredes, tan cubiertas de inscripciones divertidas, con trocitos de vida de hombres que, a pesar de todo, han hecho lo que les dio la gana. Lo que les dio la gana, como a mí. Me acordé de cómo me gustaba de niño encender cerillas y dejarlas caer sin apagar, y vino mi padre y me dio una torta. Ahora estoy contento.¹

On assiste dans d'autres récits à l'utilisation d'un langage parfois hyperbolique et répétitif, composé de nombreux comparatifs ou superlatifs, propre à un usage peu nuancé de la langue, comme dans « El polizón del Ulises ». On peut lire à la fin de ce conte cette description de Jujú :

- ¡Es un hombre ! gritó tía Manu, reventando de orgullo.
- ¡Alto como una pértiga ! se admiró tía Etel
- ¡Como un chopo ! añadió tía Leo.
Y aquel día, Jujú bajó de nuevo al comedor.
Y volvió al trabajo.
Y al estudio.
Y se hizo más alto.
Y más sabio.
Y más fuerte?²

Dans un autre conte appartenant au même recueil, « Carnavalito », on trouve des caractéristiques linguistiques similaires dans la joute verbale qui oppose le forgeron aux enfants du village, quand ces derniers viennent l'accuser d'être un menteur alors qu'il raconte des histoires merveilleuses à Bongo, son fils adoptif :

- ¡Mentira, mentira ! ¡Mentiroso el uno, tonto el otro !
Entonces el Herrero se enfurecía y salía a la puerta (...). Les amenazaba con el puño y decía :
- ¡Desgraciados! ¡Desgraciados, vosotros! Tú eres mucho más rico que ellos, Bongo.³

¹ « Muy contento », *Algunos muchachos*, op. cit., p. 73.

² « El polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 147.

³ « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 61-62.

Un autre trait caractéristique de l'écriture d'Ana María Matute réside dans la valorisation extrême des couleurs, souvent alliée à une écriture riche en métaphores et en répétitions, qu'elles soient binaires ou ternaires. Ce procédé, qui rappelle le mode de pensée enfantin que nous venons d'évoquer, peut être également associé au style spécifique des contes de fées, fondé sur des répétitions, des formulettes, notamment liminaires et conclusives. Elles circonscrivent ainsi aux yeux du lecteur l'univers du conte dans lequel il rentre puis sort. Cette technique permet à la fois d'identifier le conte en tant que tel, de baliser son développement et de délimiter son territoire (son début et sa fin). On trouve des exemples de ce type d'écriture dans la plupart des contes d'Ana María Matute, et dans *Primera memoria*, roman où les jeux sur les couleurs, la lumière et les ombres, sont très développés. La force des éléments naturels (le soleil, le vent, l'odeur de la mer ou celle des plantes, des fleurs en particulier), ne cesse d'étonner Matia, qui n'avait jamais été habituée à côtoyer de si près la nature. Sont ainsi perceptibles tout au long du roman de nombreuses références à la violence des éléments naturels, évoqués par le biais de structures binaires ou ternaires. Elles permettent d'insister sur la force des couleurs présentes dans l'île, comme un éternel refrain :

Recuerdo un viento caliente y bajo, un cielo hinchado como una infección gris, las chumberas pálidas apenas verdeantes, y la tierra toda que venía desde lo alto.¹

Desde tierra resultaba peligroso, las rocas altas y quebradas cortaban como cuchillos. A través de los últimos troncos, el mar brillaba verde pálido, tan quieto como una lámina de metal.²

Ellos eran como otra isla, sí, en la tierra de mi abuela ; una isla con su casa, su pozo, la verdura con que alimentarse y las flores moradas, amarillas, negras, donde zumbaban los mosquitos y las abejas y la luz parecía de miel [...] ... y detrás el sol feroz y maligno empujando con su fulgor el rojo rubí, el esmeralda, el cálido amarillo de oro.³

El sol dañaba los ojos, entre el verde, el ópalo, el diamantino resplandor de los cascotes.⁴

Par ailleurs Matia, émerveillée par certains aspects de Majorque (notamment sa nature luxuriante), associe bon nombre de ses souvenirs à des réminiscences olfactives, visuelles, tactiles ou auditives. Elle compose ainsi de véritables tableaux à l'attention du lecteur, et rappelle aussi l'importance des sens dans les contes de fées :

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 24.

² *Primera memoria*, op. cit., p. 32.

³ *Primera memoria*, op. cit., p. 38.

⁴ *Primera memoria*, op. cit., p. 76.

Cerré los ojos y vi las decoraciones de papeles transparentes, con cielos y ventanas azules, amarillos, rosados, y aquellas letras negras en el dorso, [y todo esto] perdido, perdido, igual que los saltamontes verdes, que las manzanas de octubre, que el viento en la negra chimenea¹.

Había telarañas y polvo en las porcelanas, la plata y la vajilla que regaló el rey al bisabuelo, cuando se casó. Y en la vitrina, en las resplandecientes estatuillas de jade [...], y abajo, en el huerto, con las hormigas ; y en la casa toda con sus goteras y el viento. Y en la casa de la abuela igual mezcla de olores : madera, verdín, sal. Y las flores.²

Dans sa relation avec Manuel et les souvenirs qu'elle en conserve, se trouvent résumées l'ensemble de ses sensations, caractéristiques d'une vision encore enfantine du monde, propre aussi à l'univers des contes :

Ahora no puedo recordar cuántas veces vi a Manuel ; si de una a otra entrevista transcurrieron muchos días, o por el contrario, se sucedieron, sin tregua. Puedo, en cambio, reconstruir exactamente el color de la tierra y de los árboles. Y, en mi memoria, el olor del aire, la luz entrelazada de sombras sobre nuestras cabezas, las flores ya muriendo, y el pozo con su resonancia verde, a nuestro lado.³

On retrouve, et ce de façon assez suggestive, un des meilleurs exemples de ce type d'écriture dans le recueil *Los niños tontos* avec le conte intitulé « El incendio » :

El niño cogió los lápices color naranja, el lápiz largo amarillo y aquél por una punta azul y la otra rojo. Fue con ellos a la esquina, y se tendió en el suelo. La esquina era blanca, a veces la mitad negra, la mitad verde. Era la esquina de la casa, y todos los sábados la encalaban. El niño tenía los ojos irritados de tanto blanco, de tanto sol cortando su mirada con filos de cuchillo. Los lápices del niño eran naranja, rojo y azul. El niño prendió fuego a la esquina con sus colores.⁴

Ce type d'écriture se retrouve dans le conte « El rey de los zennos », où le jeu sur les couleurs et les répétitions rythme le récit, mêlant plusieurs sens, l'ouïe, la vue et le toucher : « El mundo, azul, malva, verde, se bamboleaba, salpicado de raras estrellas, y un inexplicable rumor venía hacia el joven buceador, parecía clavársele oídos adentro ; casi creyó que iba a enloquecerse. Las esponjas formaban un mundo extraño, vivo, bamboleante »⁵. Il y a de nombreux autres exemples dans *Los niños tontos*, où la langue elle-même, notamment à

¹ *Primera memoria*, op. cit., pp. 18-19

² *Primera memoria*, op. cit., pp. 70-71.

³ *Primera memoria*, op. cit., p. 154.

⁴ « El incendio », *Los niños tontos*, op. cit., p. 25.

⁵ « El rey de los zennos », *Algunos muchachos*, op. cit., pp. 136-137.

travers des répétitions et de singuliers jeux de couleurs, permet de retranscrire des bruits, des odeurs, des sensations visuelles, gustatives ou tactiles, qui manifestent une véritable complicité entre les enfants et la nature environnante :

La niña fea se comía su manzana brillante de la merienda, mirándolas desde lejos, desde las acacias, junto a los rosales silvestres, las abejas de oro, las hormigas malignas y la tierra caliente de sol.¹

Pero aquel niño somnábulo volvió a su choza con las redondas pupilas, de color de miel y azúcar tostado.²

Con sus uñitas sucias, casi negras, hacía un leve ruidito, ¡crac!, y les segaba la cabeza³.

El niño cazó todas las estrellas de la noche, las alondras blancas, las liebres azules, las palomas verdes, las hojas doradas y el viento puntiagudo.⁴

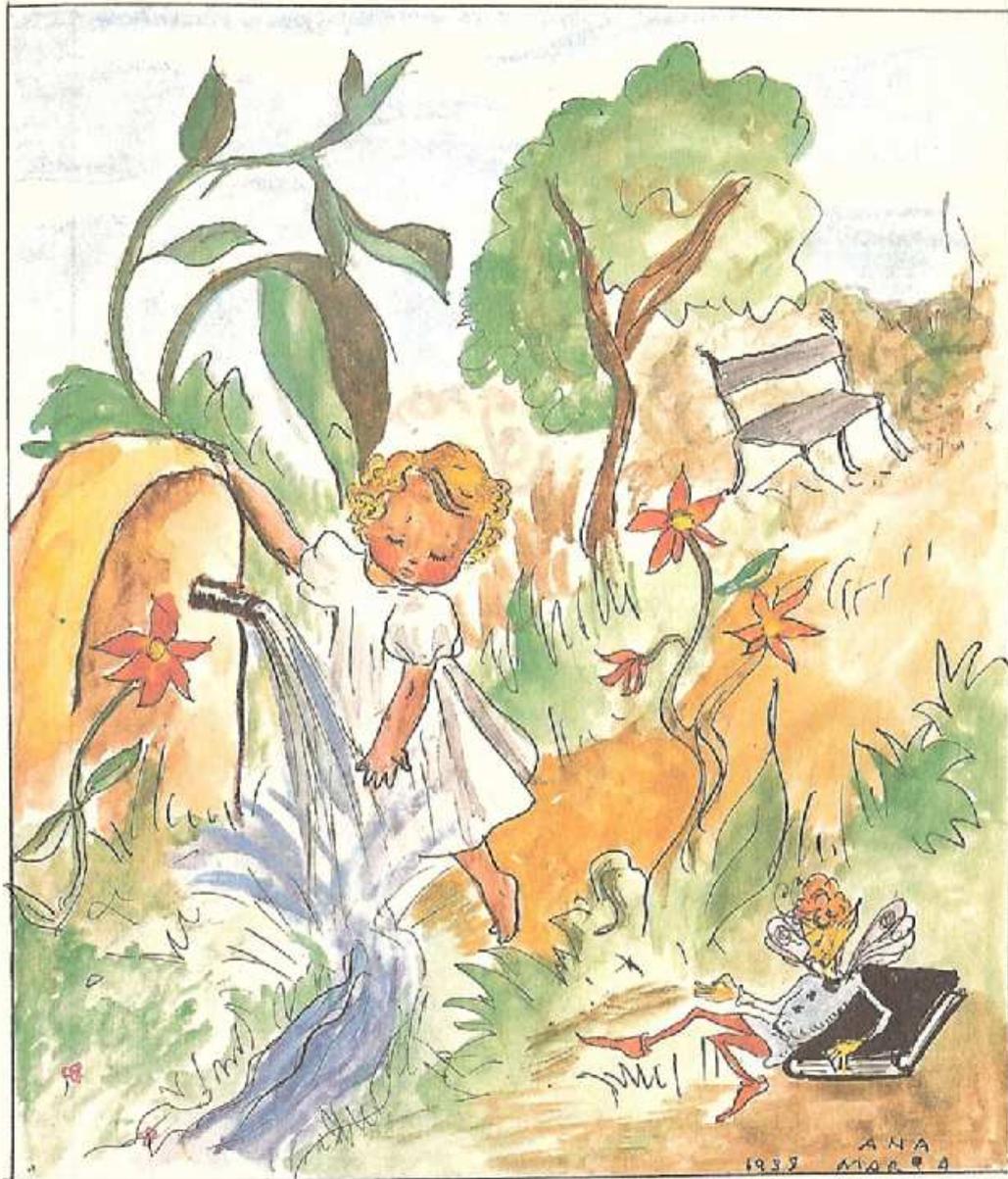
Ce sont de véritables scènes, ou de véritables tableaux, qui sont ici (d)écrits - ou dessinés - par la plume de la romancière. Ceci n'a d'ailleurs rien d'étonnant compte tenu de ses talents d'illustratrice, ainsi qu'en témoignent les dessins qui agrémentent quelques unes de ses oeuvres, comme les recueils *Cuentos de infancia* ou *Los niños tontos*, dont voici deux exemples :

¹ « La niña fea », *Los niños tontos*, op. cit., p. 7.

² « El escaparate de la pastelería », *Los niños tontos*, op. cit., p. 46.

³ « El niño que no sabía jugar », *Los niños tontos*, op. cit., p. 58.

⁴ « El niño del cazador », *Los niños tontos*, op. cit., p. 66.



... "es El Niño, que pone la mano en el el chorro
y a larga las sílabas de Tus Palabras"...

« Alegoría primera, que trata de El Gnomo, El Estudiante y El Libro », *Cuentos de infancia*,
p. 99.

Le dessin, à l'instar du conte ou du rêve, constitue ici l'équivalent d'un tableau, réalisé sous la forme d'un récit apparemment simple, naïf et enfantin. Il est à la fois transparent et opaque, car sa simplicité est trompeuse. Le dessin cache en effet des significations profondes, indiquant autre chose que ce qu'il montre. Comme le rêve et comme le conte, le dessin se présente avec un contenu manifeste qui dissimule un contenu latent. La 'narration' est faite exclusivement d'images et de mises en scènes, qui traduisent les représentations verbales en images figurées, organisées en scènes derrière lesquelles il faut lire un contenu latent. Ces affinités de structure permettent d'établir un parallélisme clair entre ces trois formes que sont le conte, le dessin et le rêve.



« El otro niño », *Los niños tontos*, p. 49.

Enfin, dans certains récits, les enfants ont un langage qui leur est propre, aisément mémorisable, témoignant alors d'un passage parfois hésitant de la parole à l'écriture. On assiste à l'utilisation de néologismes pour désigner soit des objets, comme l'*arxadú*, arbre qui apparaît dans le conte « La oveja negra » ou dans « Los pájaros » ; soit des personnages tels les *zennos* dans le conte « El rey de los zennos » ; soit des mondes parallèles comme « El País de la Pizarra », « El País del Pie Descalzo » dont le guide s'appelle Homolumbú, ou encore « El País de la Tabla de Multiplicar ». On comprend que les enfants ont un langage qui leur est propre, comme en témoigne aussi l'exemple d'*Olvidado Rey Gudú*. Dans ce roman, Tontina et sa cour ont en commun ce qu'ils appellent le « lenguaje ningún », qui appartient à tous les enfants du monde et de tous les temps, mais que personne d'autre ne comprend (même pas Ardid). Il leur permet de transformer la réalité en jeu permanent. C'est ainsi qu'à travers le filtre de son langage et de son imaginaire, elle modifie la perspective de son mariage avec Gudú :

Pronto tuvo ocasión Ardid de comprobar qué es lo que había entendido Tontina tras sus largas explicaciones, y cuál la forma que tenía de meditar sobre ellas. Tontina sólo se había interesado por la ceremonia que componía una boda real - cosa que le maravillaba y divertía a partes iguales, puesto que a partes iguales le parecía solemne y ridícula. Y su forma de meditar sobre ello fue incorporarle a sus habituales juegos. Muy favorito era, ahora, el "Juego de la Boda". De suerte que el juego de la ceremonia, interpretado de muy particular manera, era llevado a cabo con todo lujo y pormenor de detalles : unos aprendidos, otros mal entendidos, otros deformados, otros inventados por ella misma. Y así, casáronse todos infinidad de veces y de las más variadas formas : Tontina y Once, Once y un paje, dos pajes y una paloma, la misma Tontina y tres pajes, un paje y dos muchachas, una muchacha y una codorniz... hasta un sinfín de variaciones que hacían hundir en el desánimo a Ardid.¹

¹ *Olvidado Rey Gudú*, op. cit., p. 361.

Le motif du manque

L'indétermination qui règne dans la caractérisation de l'espace et du temps, mais aussi dans celle des personnages, alliée à l'emploi d'une langue spécifique, va de pair avec l'utilisation récurrente de deux autres motifs structurants de tout conte de fées : le motif du manque et celui de la quête. Il s'agit là du moteur essentiel de l'action tel que l'a défini Vladimir Propp dans *Morphologie du conte*¹. En effet, le début d'un conte de fées est toujours marqué par le manque, soit d'une qualité (un fils sot, une fille laide) ; soit d'un objet ou d'une chose (manque d'argent, manque de nourriture). La disparition ou l'absence d'un personnage (mort de la mère, impossibilité d'avoir un enfant) ou la blessure ou l'outrage faits au personnage principal (promesse faite au diable de livrer le jeune héros en échange d'un bienfait, ou de céder son nouveau-né contre un objet rare) jouent le même rôle. Le développement de l'action vise alors, au travers d'une série de péripéties qui doivent montrer la valeur du héros, la réparation de ce défaut ou de ce méfait initial. Le but est d'aboutir à une situation finale où l'état de manque est comblé. C'est pourquoi, dans les contes de fées traditionnels, le dénouement est souvent heureux, puisque son but est de montrer la possibilité de la réparation et le bonheur qui en découle.

- la quête, pendant narratif du manque

Le motif du manque est aussi à la base de très nombreux contes d'Ana María Matute : c'est le manque qui, en général, entraîne la quête, et donc le début des aventures. Ce motif revêt plusieurs aspects chez la romancière. Il peut prendre la forme de défauts physiques (certains personnages sont aveugles, muets, bossus ou boiteux), de situations de pauvreté ou d'isolement extrêmes - comme c'est le cas des très nombreux orphelins ou des enfants délaissés par leurs parents. L'immense désarroi des personnages face à leur différence physique ou leur solitude absolue les pousse à la recherche d'une compagnie, qu'elle soit humaine, animale ou végétale, parfois au risque de leur vie. Cela provoque, dans le cas de récits où des protagonistes enfantins prennent en charge la narration, des dénouements surprenants, parfois difficiles à analyser, qui contrastent avec la joie et l'espoir placés au

¹ PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*. Paris, Points Seuil, 1965 (pour la traduction française), 254 p.

départ dans la quête. La combinaison de l'innocence enfantine et d'éléments discrets qui soulignent la tristesse voire le désespoir, et convergent vers une fin plutôt mélodramatique, reflète cependant une vision de la vie où toute volonté d'échapper à l'angoisse de l'existence est impossible. Cette dernière est en effet marquée par une très forte préoccupation pour le passage inexorable du temps, la solitude et le manque de communication qui détruisent tout sur leur passage, affectant le caractère des personnages. Ceci aboutit à une déformation du monde et des objets, donnant ainsi un sentiment d'agitation et de trouble, qui nuance l'impression première de réalisme, d'équilibre, voire de bonheur. Cela va aussi de pair avec une vision spécifique de l'enfance que nous avons déjà évoquée, à savoir un état d'innocence et de pureté que l'on ne peut quitter que tragiquement.

Ce phénomène est très net dans le recueil *El tiempo*. L'exemple du conte qui ouvre ce dernier et qui lui donne son nom est significatif à cet égard. Comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit de l'histoire tragique de Pedro, un jeune homme sans famille (son père est décédé alors que l'enfant avait onze ans) ni amis (il se sent toujours « tremendamente solo, sin un amigo »¹). Il connaît un manque complet d'amour et d'affection de la part de sa mère et il est en butte à d'éternels problèmes d'argent :

Pedro se sorprendía pensando casi continuamente en el dinero. Pensaba en cuánto un hombre debe sacrificarse, enterrar, para tener dinero. Se desalentaba a veces, imaginando que toda la vida habría de ir creciendo en trabajo y en responsabilidad, sólo para poder comer, cubrir su cuerpo y dormir bajo techo.²

Sa vie est ennuyeuse, puisque son travail comme ses maigres loisirs (aller au café en compagnie d'un collègue de bureau) sont marqués par la monotonie et la répétition d'activités toujours identiques. Cette existence morne est distraite par un seul événement : le passage d'un train sur la voie ferrée qui traverse le village. Après sa rencontre avec Paulina, jeune fille belle et aimable, qui souffre elle-même de la tyrannie exercée par trois tantes acariâtres qui l'exploitent, le jeune homme place tous ses espoirs dans leur fuite conjointe. En effet, les deux personnages sont parallèles dans leur situation de manque. Paulina elle-même est orpheline, seule, et elle doit travailler pour subsister à ses besoins. En outre, elle pâtit d'une mauvaise santé :

¹ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., p. 22.

² « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., p. 26.

Tendría unos doce años. Estaba enferma, decían. El caso es que era tan delgada, casi irreal, frágil como un tallo.¹

La tentative de résolution du manque, ici par la fuite, dans l'optique d'une vie meilleure, est symbolisée par deux chaussons de danse, ayant appartenu à la défunte mère de Paulina, autrefois danseuse. Ils représentent l'espoir, la joie et l'amour, comme la voie ferrée et ses traverses constituent le symbole d'une existence plus souriante. Cependant, c'est justement lors de leur fuite conjointe que Pedro et Paulina trouvent la mort, au moment où les talons de la jeune fille, dans sa course, se coincent dans la voie ferrée.

On retrouve dans le recueil des exemples assez similaires, comme dans « Fausto », où la protagoniste est une jeune fille très pauvre qui vit seule avec son grand-père organiste. Elle manque de tout : de confort minimum, de nourriture, d'affection. Son unique bonheur consiste à chercher partout des petits bouts de verre qui, comme ils scintillent, lui donnent l'impression d'être très précieux :

La niña tenía nueve años y coleccionaba pedacitos de espejo roto. Iba buscando siempre entre los desperdicios y las hierbas de los solares, y en cuanto algo brillaba lo cogía y lo guardaba en aquel bolsillo con visera y botón que llevaba a un lado del vestido [...]. Estaba siempre muy ocupada buscando estrellas caídas : cascotes verdes de botella, pedacitos de hojalata, alfileres [...]. La niña tenía el cuerpo flaco, con las piernas y los brazos llenos de arañazos. Iba despeinada [...]. Tenía un solo par de zapatos, demasiado grandes, y, a veces, al correr, perdía uno. Vivía con el abuelo, en una sola habitación con un hornillo, la ventana y los jergones para dormir.²

Alors que son grand-père est malade, elle recueille dans la rue un chat misérable qu'elle perd et retrouve sans cesse. Elle part chaque jour à sa recherche contre l'avis de l'organiste, qui ne peut pas le nourrir. Dans ce conte, c'est le monde des objets et le monde animal qui procurent à la jeune héroïne un certain réconfort psychologique, même si, à la fin du récit, la petite fille se voit dans l'obligation de tuer son chat, faute de nourriture suffisante à lui offrir. C'est également la recherche de la compagnie et du dialogue qui meut les protagonistes dans « La ronda »³ ou dans « Vida nueva »⁴ par exemple, des contes qui appartiennent au même recueil, *El tiempo*. « La ronda » décrit la solitude de deux personnages que tout oppose, mais

¹ « El tiempo », *El tiempo*, op. cit., p. 29.

² « Fausto », *El tiempo*, op.cit., p. 147.

³ « La ronda », *El tiempo*, op.cit., pp. 71-107.

⁴ « Vida nueva », *El tiempo*, op. cit., pp. 217-222.

qui cherchent en vain une reconnaissance réciproque : Miguel Bruno, qui fait primer la force sur tout autre mode d'action, et Víctor Silbano, plus sensible, et qui possède des qualités intellectuelles supérieures. Tous deux auraient pu être frères, mais ils se détestent et s'opposent du fait de deux caractères inconciliables. Appelés à partir pour la guerre, la nuit de leur départ, ils s'affrontent tragiquement, cherchant en vain une compréhension mutuelle et une réconciliation impossibles à trouver après tant d'épisodes les ayant divisés inutilement. Mais au lieu de s'achever sur une situation de résolution du conflit, préalable à l'entente entre Miguel et Victor, le récit, pessimiste, se termine sur l'image du meurtre de Bruno par Silbano. Dans « Vida nueva », deux vieux messieurs abandonnés par leur famille recherchent en l'autre la compagnie qui leur manque, malgré l'ironie et la dérision dont ils usent l'un envers l'autre.

Le motif du manque revêt des formes distinctes dans d'autres recueils. Comme nous l'avons déjà mentionné, dans « La oveja negra »¹ par exemple, conte issu du recueil *Tres y un sueño*, la jeune héroïne perd constamment sa poupée, Tombuctú, seul objet, ou seul être plutôt, qui compte pour elle. Tout le conte se structure donc autour de la narration de la recherche de la poupée à travers le monde, recherche qui se solde toutefois par un échec, c'est-à-dire par la mort de la jeune protagoniste. Celle-ci agonise lentement à partir du moment où elle comprend que sa quête est illusoire, puisqu'elle ne retrouvera jamais sa poupée.

On retrouve des structures identiques (même si les dénouements sont plus ambigus, car moins nettement négatifs²) dans le recueil *Los niños tontos*, bien que l'extension des récits et le développement des péripéties soient sensiblement plus courts. Dans « La niña fea », ce qui manque à la jeune protagoniste, c'est l'attractivité physique : elle est rejetée par les autres enfants faute d'être suffisamment belle. Elle est donc obligée (et c'est en quelque sorte le but de sa quête) de se réfugier dans la nature, et plus précisément dans la terre, noire elle aussi. C'est en effet le seul élément qui possède la même couleur que ses yeux, sa peau et ses cheveux, elle qui a « la cara oscura y los ojos como endrinas »³. Dans « El negrito de los ojos azules »⁴, le personnage principal du conte est aveugle, car à sa naissance, un chat, d'envie,

¹ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 65-137.

² Nous commenterons plus en détail ce point dans le chapitre suivant.

³ « La niña fea », *Los niños tontos*, op. cit., p. 7.

⁴ « El negrito de los ojos azules », *Los niños tontos*, op. cit., pp. 19-22.

lui vole ses beaux yeux bleus. Le court récit décrit donc la quête du jeune garçon à la recherche de ses yeux perdus, quête qui cependant reste vaine. La structure est presque identique dans « El niño que encontró un violín en el granero », récit qui rappelle par bien des aspects « El saltamontes verde »¹, puisque le personnage principal, Zum-Zum, est muet de naissance. A la recherche de sa voix, il croit la trouver au grenier, dans un vieux violon plein de poussière, aux cordes cassées. Néanmoins, au moment où tous pensent qu'il réussira à en faire sortir une mélodieuse musique, il meurt :

El hermano [...] empezó a tocar el violín. Salió una música aguda, una música terrible. Al hermano mayor le pareció que el violín se llenaba de vida, que cantaba por su propio gusto.

- ¡Es la voz de Zum-Zum, del pobre niño tonto ! - dijeron las muchachas.

Todos miraron al niño tonto [...]. Se curvó, se dobló de rodillas y cayó al suelo. Corrieron todos a él, rodeándole. Le cogieron. Le tocaron la cara, los cabellos de color de paja, la boca cerrada, los pies y las manos, blandos [...].

- ¡Oh !, dijeron todos, con desilusión. ¡Si no era un niño ! ¡Si sólo era un muñeco !²

La conclusion d'un des derniers contes du recueil, intitulé « El niño al que se le murió el amigo », est inverse, même si la quête est également moteur du récit. En effet, à la mort de son compagnon de jeux, le jeune garçon refuse de rentrer chez lui et part à sa recherche. Constatant qu'il a effectivement disparu, il pousse le pas de sa porte au petit matin, mais a considérablement grandi :

Cuando llegó el sol, el niño, que tenía sueño y sed, estiró los brazos, y pensó : 'Qué tontos y pequeños son esos juguetes. Y ese reloj que no anda, no sirve para nada'. Lo tiró todo al pozo, y volvió a la casa, con mucha hambre. La madre le abrió la puerta, y le dijo : 'Cuánto ha crecido este niño, Dios mío, cuánto ha crecido'. Y le compró un traje de hombre, porque el que llevaba le venía muy corto.³

On retrouve un phénomène identique dans « La razón », conte issu du recueil *Tres y un sueño*, où le personnage principal, Ivo, après son long voyage au royaume des gnomes, revient grandi de ce long périple, que l'on pourrait assimiler à une quête d'identité.

Les romans médiévaux, qui s'apparentent sur ce point aux romans d'apprentissage, sont fondés sur les motifs de la quête (ici d'aventures) et de la reconnaissance. Le but pour le jeune protagoniste est de devenir chevalier, et il y parvient par la réalisation d'épreuves successives,

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 7-30.

² « El niño que encontró un violín en el granero », *Los niños tontos*, op. cit., pp. 40-41.

³ « El niño al que se le murió el amigo », *Los niños tontos*, op. cit., p. 74.

notamment d'exploits guerriers pour affirmer sa propre puissance face aux autres chevaliers et aux prétendants rivaux. Cependant, chaque roman de la trilogie se décline de façon différente, subvertissant le modèle initial. En effet, la quête du héros de *La torre vigía*, parallèlement à son apprentissage auprès du Baron Mohl, est celle du retour à l'unité perdue, dans un monde divisé à ses yeux de façon irrémédiable entre le Blanc et le Noir, le Bien et le Mal. Cette quête échoue toutefois, car elle s'avère impossible, et elle aboutit à la mort du narrateur. Dans *Aranmanoth*, les héros semblent également vouloir restaurer l'unité perdue, symbolisée dans le roman par le Sud, terre où Windumanoth a passé son enfance. Comme nous l'avons indiqué au cours du chapitre III dans notre analyse du traitement de l'espace, la quête de cet espace idyllique constitue un des ressorts du récit, marqué par une longue série d'épreuves partiellement réussies, mais qui débouche finalement sur la mort des deux jeunes gens. Il en va de même dans *Olvidado Rey Gudú*, roman dans lequel l'attrait pour le Sud et les terres inexplorées jusqu'alors représente un des moteurs de l'action, à la fois pour Gudú et pour sa mère Ardid, chez qui le désir de vengeance est tout aussi puissant que le désir de conquête chez son fils. Si les deux héros sont orphelins (Ardid a perdu ses deux parents suite à l'invasion de Volodioso, roi contre lequel elle exerce donc sa vengeance, et Gudú est orphelin de père), le personnage de Gudú se caractérise par un autre « défaut » : il est dépourvu de la capacité d'aimer, manque qui le pousse sans cesse vers de nouvelles conquêtes, à la fois féminines et guerrières.

D'autres récits présentent la nécessité de la quête sous un aspect plus positif. Ainsi, dans « El saltamontes verde »¹, le personnage principal, Yugo, est dépourvu de voix, ou, plus exactement, sa voix lui a été volée. La recherche de sa voix perdue constitue le motif structurant de ses aventures et la cause de ses multiples découvertes. Dans « El País de la Pizarra »², c'est la disparition de la Princesse du royaume fantastique de Cora-Cora, suite à son incapacité à trouver la solution d'une addition inscrite sur une ardoise, qui est à l'origine de la quête. Il faut retrouver à tout prix la Princesse avant la date de l'anniversaire de son frère, le Roi. Dans ces contes destinés aux enfants, la quête aboutit à une résolution positive, après des aventures qui permettent de combler le manque. Il faut les différencier - et nous y reviendrons dans le chapitre IV - des contes pour adultes, aux tonalités bien plus pessimistes, et des courts récits que nous avons mentionnés plus haut, plus difficiles à classer.

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 7-30.

² « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 237-250.

- le roman familial des protagonistes orphelins

Cependant, le manque le plus caractéristique de toute l'œuvre d'Ana María Matute est l'absence de parents : la majorité de ses protagonistes sont cruellement privés d'affection, étant soit séparés de leurs géniteurs, soit orphelins.

Dans « La isla »¹ par exemple, deuxième conte du recueil *Tres y un sueño*, c'est l'absence d'affection qui transparaît le plus clairement. Perico, délaissé par ses parents trop occupés professionnellement pour se soucier de son éducation, compense ce manque par la quête d'aventures imaginaires, même si une vieille nourrice, tendre et affectueuse, veille sur lui. C'est en gagnant le gros lot lors d'une fête foraine que Perico obtient ce qu'il désire : « la isla » de ses rêves, dans laquelle il s'enfuit définitivement. On peut s'interroger ici sur la signification de ce type de dénouement. On ne sait pas si Perico meurt ou non, mais il réapparaît à la fin du récit pour inviter sa vieille nourrice à venir vivre avec lui - ultime épisode du conte qui entraîne toutefois sa « disparition » définitive.

C'est le cas, aussi, de Matia, dans *Primera memoria*, dont la mère est morte et dont le père, communiste et républicain, a été mis au ban de la famille par la grand-mère de Matia, doña Práxedes, avant de s'exiler aux Etats-Unis. L'enfant est donc laissée aux mains d'une nourrice, puis prise en charge par sa grand-mère et par sa tante après son départ du collège et le début de la guerre civile. C'est dans cette « famille d'adoption » qu'elle se voit obligée d'aller vivre, en quête d'une nouvelle (et bien piètre) identité. Mais Matia abandonne finalement sa liberté, troquée contre l'acceptation du modèle familial traditionnel. Le personnage de Matia cumule donc tous les manques, et entre dans le monde du roman suite à une longue série d'expulsions du jardin d'Eden : ses parents ont divorcé, sa mère est morte, on lui retire la nourrice qui s'occupait d'elle et, enfin, elle est expulsée de son collège pour mauvaise conduite. Il y a là une « surdétermination » du motif de la chute. Le jardin est toutefois momentanément récupéré lors de ses nombreuses rencontres avec Manuel, dans un véritable jardin cette fois, qui rappelle clairement le paradis originel. Mais la chute puis l'expulsion définitive du jardin d'Eden est d'autant plus cruelle qu'elle fait suite à la trahison, volontaire, du jeune garçon, qui doit alors payer pour des fautes qu'il n'a pas commises.

¹ « La isla », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 49-62.

On retrouve ce schéma similaire de l'adaptation, de la croissance et de l'éducation dans un cadre familial différent du sien, ainsi que la description des tensions qui en découlent, dans d'autres contes de la romancière. Dans « El Polizón del Ulises »¹, un jeune enfant abandonné sur la route est recueilli par trois sœurs célibataires, et doit subir les ordres contradictoires de chacune d'entre elles. Il réussit à s'évader de cette pesante atmosphère grâce à une imagination débordante qui le fait voyager sur terre comme sur mer, aidé d'un « polizón » bien peu honnête et qui n'est autre qu'un malfrat évadé de prison.

Le conte le plus intéressant dans cette optique est sans doute « Paulina »², où l'héroïne qui donne son titre au récit est élevée d'abord par une tante lointaine, puis par ses grands-parents. L'enfant, qui a perdu ses parents très jeune, en a oublié jusqu'au souvenir : elle n'a donc ni père, ni mère, ni frères ni sœurs, ni cousins non plus. Elle est même privée de foyer, privation symbolisée par le fait qu'elle voyage sans cesse. D'autre part, elle a une santé fragile, n'a que très peu de forces et n'est pas vraiment belle. Paulina, qui concentre donc sur sa personne tous les manques possibles, possède un double, un alter ego dans la privation, Nin, jeune garçon au prénom significatif, qui, lui, est aveugle et illettré. A travers la complémentarité et l'aide qu'ils s'apportent réciproquement, chacun arrive, au fil du récit, à combler bon nombre de ses manques, à la fois physiques, affectifs et culturels. Voilà comment, dans cette perspective, Géraldine C. Nichols, dans *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, analyse le rôle de Nin vis-à-vis de Paulina :

La función de Nin en la estructura de la novela es evidente : es su alter ego, un doble (no idéntico) en la privación. Siguiendo un modelo que se irá repitiendo con determinadas variaciones en la mayor parte de la narrativa infantil de Matute, estos personajes dúplices y privados constituirán la pareja perfecta, basada en sus carencias complementarias.³

L'absence de parents, motif central dans toute l'œuvre d'Ana María Matute, est parallèle à celui du manque d'affection, dont le meilleur exemple se trouve dans le conte qui appartient au recueil *Todos mis cuentos* et intitulé « Sólo un pie descalzo ». Dans ce récit, la jeune protagoniste, Gabriela, délaissée tant par ses parents que par ses frères et sœurs, se réfugie

¹ « El Polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 79-148.

² « Paulina », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 149-236.

³ NICHOLS, Géraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1992, p. 103.

dans un monde imaginaire parallèle peuplé de tous les êtres abandonnés qui ont autrefois occupé la maison. Comme Gabriela à qui il manque toujours une chaussure, ils ont tous un défaut de fabrication. A l'instar de Gabriela, qui trouve dans la figure d'un vieux chêne l'aboutissement de toutes ses quêtes imaginaires, bon nombre de jeunes protagonistes d'Ana María Matute, négligés par leurs parents ou en manque d'affection, se réfugient dans un ailleurs. Il s'agit soit d'un univers imaginaire qui, pour eux, prend le pas sur la réalité, soit du monde de la nature, qui devient un monde affectif de remplacement, réconfortant et protecteur. Si le manque est, dans ce conte, le principal moteur de l'action, déclencheur de toutes les péripéties, de la mise à l'épreuve à la réparation positive, il ne faut pas oublier non plus le rôle majeur du monde de la nature et des objets. Il s'agit en effet d'éléments pourvus de vie et dont la valeur affective et compensatoire est patente.

Le motif du manque structure également le conte « Volflorindo o Los mundos ignorados », issu du recueil *Cuentos de infancia*. Le personnage qui donne son nom au récit souffre de nombreux handicaps. De plus en plus laid en grandissant (« el pobre Volflorindo, a medida que crecía, se volvía cada vez más feo, tanto, que al llegar a la edad de doce años era la criatura más fea del universo »¹), il n'arrive pas à apprendre à lire et à écrire. Comme il semble mentalement attardé, il est rejeté de tous, notamment de son père. Volflorindo recherche alors la compagnie des objets, et il découvre, enchanté, toute une série de mondes parallèles au sien (« los mundos ignorados »), qu'il explore.

Dans l'atelier de son père, forgeron, il s'initie d'abord à la vie cachée des outils qui s'y trouvent (des pinces, des tenailles, des clés ...) et qui s'animent sous ses yeux, discutant, jouant et dansant. Ensuite, dans une décharge, où une poupée lui révèle l'existence d'une ville et d'un théâtre formés par les objets déposés là (cafetières usagées, crayons, boîtes d'allumettes et même insectes), Volflorindo visite l'univers de l'infiniment petit. Puis, il se confronte au monde animé mais menaçant des chiffres, qui vivent au « País de la Tabla de Multiplicar », et dont les villes sont constituées de maisons faites de « sumas, multiplicaciones, divisiones y raíz cuadrada »². Le mobilier urbain est formé par des chiffres, comme le 4 par exemple, transformé en chaises et en escaliers. Il tombe ensuite (de façon imaginaire) dans un puits, dont il rencontre le génie, qui n'est autre que l'écho, et qui lui fait

¹ « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 45.

² « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op. cit., p. 64.

visiter son monde merveilleux. Plus tard, dans la réserve, Volflorindo découvre la vie animée des aliments et des ustensiles de cuisine, qui en se côtoyant dans un si petit espace, se chamaillent pour des broutilles. Puis, dans un mouvement similaire à celui d'Alice, il passe de l'autre côté du miroir de la chambre de sa sœur, et se retrouve dans le monde des lutins et des gnomes. Face enfin aux illustrations d'un livre qui reprennent vie, Volflorindo fait ressurgir à ses côtés son héros, un pirate, qui demande au jeune garçon de laisser le livre ouvert à la page qui décrit le moment de sa vie où le flibustier était le plus heureux, à savoir son enfance. La découverte de tous ces mondes permet à Volflorindo d'apprendre à lire, puis à écrire, puisqu'il rédige, une à une, ses aventures. A la mort de son père, libre enfin de ses mouvements, il décide de publier ses récits, ce qui le rend riche et célèbre - un dénouement typique des contes de fées.

Un même phénomène est à l'œuvre dans les contes qui décrivent le voyage des jeunes protagonistes dans d'autres univers imaginaires parallèles au leur, à savoir l'univers des gnomes ou les lutins, comme dans « La razón » (dans *Tres y un sueño*), « Las lucecitas de plata » ou « El hijo de la Luna », issus de *Cuentos de infancia*). Dans ces récits, les héros qui font l'expérience d'un monde parallèle ont tous un point commun : soit ils sont orphelins (c'est le cas de Ivo dans « La razón », de Tilín dans « Las lucecitas de plata »), soit ils souffrent d'un manque d'affection (Volflorindo, le fils de la Lune dans le conte du même nom) ou de l'absence d'une autre qualité. Dans « El hijo de la Luna », Lago est très laid et Lydia très pauvre. Ils se forgent donc, à l'instar de Matia dans *Primera memoria*, dont l'univers de référence est celui des contes de fées, un univers mental parallèle. Ce dernier est proche de ce que Marthe Robert nomme, dans *Roman des origines et origines du roman*¹, le roman familial. Il peut se définir comme un expédient, à la fois ludique et merveilleux, mais nécessaire, auquel a recours l'imagination enfantine pour résoudre une crise de croissance, dans le but aussi de se forger une parenté idéale² qui remplacerait, avantageusement, la sienne, en la personne des gnomes par exemple. L'invention de ce roman familial correspond aussi au désir chez l'enfant de refaire sa vie dans des conditions idéales, en corrigeant tous les défauts de la sienne.

¹ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origines du roman*. Paris, Gallimard, 1972, 364 p.

² Ce type de parenté idéale est d'ailleurs très souvent absente dans les récits de notre corpus.

Un rapprochement peut ici s'opérer avec ce que Bruno Bettelheim a appelé, dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées*¹, le cas du « cadet simplet », à savoir le cas de l'enfant qui, rejeté et maltraité par une marâtre ou des frères et sœurs plus âgés, finit par l'emporter grâce à son courage et sa détermination - et aussi, parfois, grâce à l'aide d'un adjuvant magique auquel il était le seul à croire. Cette situation peut symboliser à la fois la rivalité entre frères et sœurs et le sentiment d'impuissance de l'enfant vis-à-vis de ses parents. Cependant, le mépris dans lequel est tenu (ou croit être tenu) le cadet² peut représenter l'image que l'enfant a de lui-même, forcément « incapable » et impuissant par rapport à ses parents et ses aînés, faiblesse dont il pense être accusé. Dans ce contexte, l'intrigue de chaque conte merveilleux symbolise pour Bettelheim l'un des processus de maturation auquel est soumis le jeune enfant. Au début du conte, le héros est à la merci d'autrui, notamment de ses parents, et à la fin, tout se résout : il monte sur le trône et il se marie. Ce dénouement traditionnel, complètement irréaliste (tout s'est résolu favorablement, puis on ne sait plus rien de la vie du héros), correspond cependant aux besoins psychiques de l'enfant et constitue une solution parfaite à ses angoisses et à ses difficultés. En effet, comme le souligne Michèle Simonsen dans *Le conte populaire français*³ ...

... il signifie à la fois l'arrivée à l'âge adulte (mariage), l'obtention de l'indépendance personnelle (il n'est plus gouverné, il gouverne), l'exorcisme de l'angoisse de séparation (« Ils vécurent heureux jusqu'à la fin de leurs jours »), la liquidation des imagos parentales (il reconnaît finalement que le roi-père, qui lui accorde son royaume et une épouse, est bienveillant) et de l'Oedipe (il établit un lien affectif durable avec un partenaire idéal qui n'est plus l'un des parents). Par-là, l'enfant reçoit la certitude que, tout comme le héros du conte, lui aussi acquerra une personnalité bien intégrée, et donc la véritable indépendance.⁴

On trouve donc réalisées point par point les intentions du roman familial dans le conte de fées, puisque ce dernier permet d'expliquer et de justifier le destin fabuleux d'un héros malheureux et déshérité qui prend une revanche éclatante sur la vie, grâce à son courage et à la vertu de l'amour ou de l'alliance avec un personnage de haut rang.

¹ BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Editons Robert Laffont, 1976 (pour la traduction française), 512 p.

² On verra par la suite que la jeune Ana María a souffert elle-même d'une telle situation (ou a cru en souffrir), projetant ce complexe d'infériorité sur bon nombre de ses héroïnes.

³ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*. Paris, PUF, 1984, 224 p.

⁴ SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*, op. cit., p. 101

Cependant, cet aspect est à nuancer dans les récits d'Ana María Matute. En effet, quel que soit le type de héros choisi et l'importance des objets, de la nature, ou des personnages merveilleux, le manque constitue le moteur de l'action, et, chez la romancière, il se trouve à l'origine d'une quête effrénée des personnages, qui veulent voir se réaliser leurs désirs ou leurs rêves imaginaires. C'est pourquoi, en analysant les différents types de péripéties à l'œuvre dans les contes et les romans de notre corpus, nous chercherons à déterminer la nature des résolutions caractéristiques de ces ouvrages, en comparaison avec celles, typiques, des contes de fées. Nous verrons dans quelle mesure les manques sont, ou ne sont pas, résolus ou comblés, et quelles en sont les implications comme la signification.

Chapitre IV

Les péripéties et leur résolution : une ambivalence majeure

Comme nous l'avons déjà précisé, la structure des contes de fées est fondée sur une situation initiale marquée par le manque et la nécessité de réparer le défaut ou le méfait initiaux. La mise à l'épreuve du héros est la raison d'être du conte et de sa moralité. En effet, l'épreuve est nécessaire dans l'optique, matérielle, de la réparation, mais aussi dans la perspective, plus symbolique, de prouver qu'au terme des péripéties, la métamorphose du jeune héros en adulte est possible, même si elle est pleine de périls. Malgré la difficulté, seule cette métamorphose, ce passage d'un état, d'un âge, à un autre, peut mener l'homme au bonheur, symbolisé par l'image de l'amour humain et du mariage dont le conte fait son idéal terrestre. Le dénouement de la version en prose de « Peau d'âne » de Charles Perrault est tout à fait significatif à cet égard, et pourrait résumer à lui seul la conclusion typique et complète des contes de fées. En effet, la fin de ce conte décrit, après de nombreuses épreuves réussies (le refus de l'inceste, la fuite du domicile paternel, l'acceptation de la déchéance sociale et le travail de Peau d'âne comme « souillon »), le passage, grâce à la reconnaissance du caractère royal de la jeune fille, du monde des enfants à celui des adultes. Cette situation nouvelle est symbolisée à la fois par l'accession au trône et le mariage d'amour. Le conte se termine ainsi :

Les noces se firent avec toute la pompe imaginable. Le roi, père du prince, fit couronner son fils ce jour même et, lui baisant les mains, le plaça sur son trône, malgré la résistance de ce fils bien né ; mais il fallut obéir. Les fêtes de cet illustre mariage durèrent près de trois mois ; mais l'amour de ces deux époux durerait encore, tant ils s'aimaient, s'ils n'étaient pas morts cent ans après.¹

¹ PERRAULT, Charles, *Contes*, Paris, Gallimard, Folio Classique n°1281, 1981, 340 p., « Peau d'âne », pp. 245-246.

Le conte décrit donc une évolution, difficile mais nécessaire, précédée par de nombreuses épreuves apparemment insurmontables, mais qui trouve une issue heureuse en dépit de tout. Ce passage d'un âge, d'un monde, à un autre, ne peut s'effectuer, pour être réussi, qu'à travers une initiation préalable faite d'épreuves répétées : les trois soirées au bal de Cendrillon, le retour impératif avant les douze coups de minuit et l'épreuve de la pantoufle de vair ; les tentations successives de Blanche Neige et son entrée dans l'âge adulte après un état de profonde léthargie (épisode du cercueil de verre) ; les combats successifs contre les géants (« Le chasseur accompli »¹) ou la quête de trois objets différents (« Jean-de-Fer »²) ; la nécessité de coudre six chemises et de se taire pendant six ans afin de rendre une forme humaine à ses six frères devenus cygnes (« Les six cygnes »³, avec une variante à peu près similaire dans « Les douze frères »⁴). Voilà autant d'exemples d'épreuves qui, surmontées, permettent d'entrer avec bonheur dans l'âge adulte, symbolisé par le mariage et l'accession au trône. Ceux qui refusent d'aider le héros dans sa tentative (marâtres, sorcières) sont toujours punis, de mort ou de bannissement, et les rares personnages qui refusent d'accepter ce rite de passage nécessaire succombent eux aussi. Ce dernier cas, extrêmement rare dans le cadre des contes de fées traditionnels, est cependant parfois présent chez Andersen, où le pessimisme final est bien plus marqué que chez d'autres auteurs du même genre. On trouve des dénouements tragiques dans des contes comme « La vierge des glaces »⁵ ou « Une histoire de dunes »⁶, pour ne citer que les récits les plus développés.

C'est, semble-t-il, de cette ambivalence, que s'est inspirée Ana María Matute : nécessité du rite initiatique de passage, qui, accepté et mené à bien, connaît une conclusion toujours positive, mais dont le refus par le héros peut entraîner sa perte. Pour cette raison, malgré de nombreuses similitudes tant thématiques que stylistiques ou structurelles, malgré de grandes affinités dans les techniques de caractérisation des personnages, de l'action ou des lieux, certaines études critiques ont noté une différence fondamentale entre les narrations destinées aux enfants et celles qui s'adressent aux adultes, du fait d'un traitement ambivalent des péripéties comme de leur conclusion. Dans son ouvrage intitulé *Des/cifar la diferencia*.

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 266-274.

² GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 291-302.

³ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 130-137.

⁴ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op. cit., pp. 54-61.

⁵ ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., pp. 307-372.

⁶ ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., pp. 252-296.

*Narrativa femenina de la España contemporánea*¹, la critique féministe et structuraliste américaine Geraldine C. Nichols affirme ainsi :

A pesar de dichas afinidades, hay una diferencia fundamental entre los dos mundos novelísticos. En la literatura juvenil, todo acaba bien : el hambre queda saciada, los huérfanos encuentran familias, los avaros se vuelven generosos, las princesas perdidas son rescatadas y los proscritos aceptados. En las diversas novelas sobre degeneración y caída que forman parte de su obra para los adultos, los finales son uniformemente pesimistas.²

Grâce à une analyse structurale inspirée des développements de Vladimir Propp, la critique américaine affirme que si dans tous les cas (ouvrages pour enfants ou pour adultes), la situation initiale est fondée sur un état de manque, comme c'est le cas aussi dans tous les contes de fées, ce manque n'est jamais résolu dans les œuvres pour adultes. C'est donc ainsi que Geraldine C. Nichols décrit la structure des ouvrages destinés aux enfants qui, parallèlement aux contes de fées traditionnels, se déroulent selon le schéma suivant :

estado de privación → aparición del *alter ego* prometedor → crisis y mutuo reajuste → privación resuelta³

Présentant tous des péripéties émouvantes ou agréables, ces récits (*Cuentos de infancia, Todos mis cuentos, Los niños tontos, Tres y un sueño, Algunos muchachos*⁴) finissent toujours bien. Toutes les difficultés sont résolues et tous les manques sont comblés. Cependant, il faut noter que ces dénouements heureux ne le sont peut-être qu'en apparence, et peuvent être considérés, ainsi que nous le verrons, comme assez illusoire.

¹ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1992, 172 p.

² NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op. cit., p. 98.

³ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op. cit., p. 99.

⁴ Nous verrons que cette distinction entre les recueils et les romans destinés soit aux adultes, soit aux enfants, n'est pas toujours si marquée. Beaucoup de récits qui s'adressent aux enfants peuvent se lire sur plusieurs niveaux, et leur dénouement n'est pas si limpide. Il en va de même pour les récits pour adultes, qui parfois comportent des péripéties similaires à celles des récits pour enfants, fondées sur le recours à la magie par exemple.

Dans les contes pour adultes au contraire, la confrontation entre le monde des enfants et celui des adultes aboutit de fait à des conséquences irréparables pour l'enfant qui, ayant perdu toutes ses qualités propres, devient un être autre en grandissant. Dans ces contes, aucune alternative n'est possible : la nécessité de grandir est absolue, bien que l'univers des adultes soit un monde cruel, violent, corrompu et divisé. Le pessimisme de la romancière est radical et son message est clair : tout espoir est inutile, toute lutte contre les ravages inexorables du temps est vaine. Le conflit entre le monde des adultes et celui des enfants, fondé sur des incompréhensions majeures, aboutit à la tragédie et à la mort. Géraldine C. Nichols décrit donc la structure de ces récits (*Primera memoria*, *Pequeño teatro*, *La torre vigía*, *Aramanoth* et *Olvidado Rey Gudú*, ainsi que les recueils *El tiempo* et *Historias de la Artámila*) de la sorte :

estado de privación → aparición de un ayudante o alter ego que promete remediar la privación → unión frustrada por las prohibiciones culturales → privación intensificada¹

Cependant, ainsi que nous le verrons au cours de notre développement, ces distinctions se brouillent parfois, du fait de l'ambivalence majeure des récits d'Ana María Matute, et des différents niveaux de lecture possibles de ces contes et romans - sachant que les publics visés peuvent être très divers.

¹ NICHOLS, Géraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op. cit., p. 99.

L'optimisme des contes pour enfants

Les contes d'Ana María Matute destinés aux enfants possèdent une structure similaire à celle des contes de fées traditionnels, où le manque initial est comblé, du moins en apparence, grâce à la résolution des péripéties, ce qui aboutit à une conclusion heureuse. On assiste par exemple à un dénouement positif dans « Sólo un pie descalzo »¹ et « La razón »², même si les récits s'arrêtent précisément une fois que le passage d'un monde à un autre a été réalisé. Dans ces deux contes, la maturité, ou l'entrée dans l'âge adulte, sont annoncées et prédites comme forcément heureuses, mais de façon vague, comme l'est d'ailleurs la conclusion traditionnelle des contes de fées. Ce n'est donc pas tant l'âge adulte ni son développement qui importent, mais l'assurance que tous les problèmes du passage d'une période de la vie à une autre pourront être acceptés puis surmontés sans réticences. En effet, il n'y a pas, dans ces récits qui se terminent sur l'annonce du fait que l'enfant a grandi, de clôture bien marquée. Si nous avons déjà cité la fin du conte « La razón » qui indique très clairement que Ivo est devenu adulte (il demande à travailler à la ferme et sollicite pour lui-même l'achat d'un pantalon), la clôture de « Sólo un pie descalzo »³ est identique. Au terme de son voyage initiatique, l'héroïne, Gabriela, rencontre son double dans la privation, son alter ego qui retrouve ses chaussures perdues et possède le même prénom qu'elle, dans sa version masculine. C'est grâce à Gabriel qu'à la fin de l'été, Gabriela a considérablement grandi :

Sus ojos se detuvieron en Gabriela, y ella se dio cuenta de que Mamá la miraba de una forma distinta, como si la viera por primera vez : - ¿Habéis visto cómo ha crecido Gabriela este verano ? La acarició el cabello, se lo echó hacia atrás, se inclinó y la besó. Cuando se iba, murmuró : - Qué bonita se ha hecho esta niña.⁴

Le récit se termine alors sur l'annonce du passage d'un âge à un autre, réussi grâce au pouvoir de l'imagination, mais dont les bénéfices sont oubliés immédiatement, une fois la frontière de l'enfance passée :

¹ « Sólo un pie descalzo » *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 251-322.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 4-45.

³ « Sólo un pie descalzo » *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 251-322.

⁴ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 319.

Alguna vez, a lo largo de su vida, Gabriela perdió un solo zapato. Entonces acudían a su memoria ráfagas, retazos de un país y de unas criaturas que ella conoció y a las que creyó pertenecer. Porque todo lo que se vive permanece de alguna manera en quienes lo vivieron y dónde se vivió. En esos momentos, Gabriela sentía una rara añoranza, aunque sin saber de qué. Y enseguida lo olvidaba.¹

Dans un texte du même recueil, « Paulina »², une complémentarité identique entre les deux enfants, Nin et Paulina, permet de combler bon nombre de manques :

Ya no importaba ser la última, porque ahora eran « los últimos », ni tampoco ser « la más pequeña », porque los dos tenían la misma edad y, en todo caso, eran « los más pequeños ». Pero estas cosas habían dejado de tener importancia para los otros niños. Se habían acabado las burlas. Ahora todos eran iguales, tanto en los juegos como en las confidencias, como en las discusiones.³

Un procédé identique est à l'œuvre dans « El polizón del Ulises », conte qui appartient au même recueil. Le jeune protagoniste, Jujú, parvient à échapper à l'autorité de ses trois tantes grâce à son imagination, puis par l'aide qu'il apporte en secret à un bandit recherché par la police. Cet épisode l'entraîne dans une série de péripéties : nourrir le forçat, le cacher, le soigner, et enfin l'aider à fuir. Au terme de ces événements, Jujú constate qu'il a considérablement grandi. : comme Ivo, ses habits sont soudain trop petits pour lui. Mais du même coup, il perd ses capacités d'imagination :

Al día siguiente don Anselmo le dio permiso para vestirse. Y entonces se planteó un problema en la casa : ninguna de sus antiguas prendas servían a Jujú. ¡Todo se le había quedado un palmo más corto! [...] Aquella misma tarde, Jericó llegó, sudoroso, del cercano pueblo, con un gran paquete. Traía un traje nuevo, zapatos, camisas. Jujú se vistió. Estaba desconocido [...]. Y se olvidó del Ulises. Y de Polizón.⁴

Dans la même perspective, le conte intitulé « El saltamontes verde »⁵ est intéressant, car il possède en apparence une structure typique de contes de fées. La situation initiale est simple : le personnage principal, Yungo, est orphelin et n'a pas d'amis car, muet, il est méprisé de tous. Dans sa solitude, il se forge mentalement un univers imaginaire et heureux, qu'il nomme « el Hermoso País ». Il y vit en harmonie avec la nature et les animaux qu'il est capable de

¹ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 321.

² « Paulina », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 149-236.

³ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 318.

⁴ « El polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 146-147.

⁵ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 7-30.

comprendre et à qui il peut parler. Un beau jour, il réussit à sauver de la noyade un petit « saltamontes verde » que deux enfants torturaient, et que lui seul parvient à entendre. En récompense, la sauterelle qui, elle, parle, lui propose de le guider et de partir à la recherche de sa voix. Dans leur périple, Yungo et la sauterelle, grâce à leurs paroles toujours amicales et bienveillantes, redonnent courage et joie de vivre à de nombreux personnages malheureux (un cheval qui doit changer de maître, un pauvre poète qui ne possède plus qu'une guitare, un vieux marionnettiste solitaire). Ils s'opposent de la sorte à l'usage souvent négatif que font les autres hommes de leur voix (mensonges, insultes, menaces, promesses non tenues). Cependant, au terme de son voyage, Yungo découvre que c'est la sauterelle qui lui a volé sa voix, lorsque celle-ci affirme :

Cuando naciste, yo fui encargado de robar tu voz. De este modo debía andar por el mundo y deslizar en los oídos de los desgraciados un poco de esperanza. Ya has visto como lo hice siempre : con el caballito bayo, con el muchacho de la guitarra, con los perros hambrientos y el sapo, con los titiriteros, con el hombre del guiñol... y hasta contigo mismo. De este modo he podido hacer el bien por la tierra. Creía que lo comprenderías, pues yo tampoco sé dónde está el Hermoso País, aunque sé que algún día alguien me llevará aquí. Si me matas, tu voz volverá a ti. Sólo te pido una cosa : procura hacer con ella el mismo bien que hice yo.¹

Cependant, alors que Yungo refuse de récupérer sa voix, et par conséquent de tuer le petit animal, la carte de ce pays imaginaire qu'est « el Hermoso País » se transforme. Le héros franchit la frontière qui sépare la réalité de la fantaisie, et il accède alors là où « no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras »². La mort est donc vue ici non comme une mort en soi, mais comme une simple voie vers un autre monde, plus heureux et plus agréable. Si le dénouement semble positif, il est en réalité assez illusoire, et en ce sens particulièrement révélateur de toute l'œuvre d'Ana María Matute. En effet, au moment même où il accède à la maturité, Yungo meurt de façon symbolique. Si l'enfance apparaît comme une période bénie, le passage pourtant réussi à l'âge adulte est, dans ce conte, escamoté.

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 30.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 30.

Le pouvoir magique attribué aux objets et aux animaux est tout aussi net dans les contes qui décrivent le voyage initiatique des jeunes protagonistes dans un pays fantastique et imaginaire, parallèle à la réalité, à la suite d'un méfait ou d'une situation de manque. Dans ces voyages initiatiques semés d'embûches, les objets et les animaux magiques sont souvent de précieux adjuvants dans la mise à l'épreuve des héros. Ainsi que dans le conte intitulé « El País de la Pizarra »¹, les enfants du royaume de Cora-Cora doivent partir en quête de la princesse, tombée dans « el pozo de la suma ». Aidés par la Estrella Marianita et par la Mariquita del Paraguas, ils doivent affronter le terrible monde des chiffres et des lettres qui compose l'univers imaginaire du « País de la Pizarra », et résoudre l'addition sur l'ardoise géante de la Ciudad de la Tabla de Multiplicar. En surmontant avec succès cette épreuve, ils parviennent à délivrer la princesse et peuvent donc fêter en toute sérénité l'anniversaire du Roi, son frère, symbole patent du passage d'un âge à un autre.

En ce sens, les exemples des contes déjà cités et issus du recueil *Cuentos de infancia*, à savoir « Volflorindo o Los mundos ignorados » et « El hijo de la Luna » sont assez semblables. Dans le premier récit, Volflorindo, grâce à l'exploration de mondes imaginaires et à l'aide des objets, apprend à lire et à écrire, puis devient célèbre grâce à l'écriture de ses aventures. Dans le second, grâce à l'aide des gnomes, Lydia devient heureuse et oublie la misère de son foyer.

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 237-250.

- le retour à l'identique ?

Comme nous l'avons indiqué ci-dessus, dans ces récits destinés aux enfants, la clôture n'est jamais bien marquée, et la véritable maturité n'est pas atteinte. C'est le cas dans la plupart des contes du recueil *Todos mis cuentos*, où les enfants restent enfants, heureux et comblés, sans évoluer. Le meilleur exemple de cette non-évolution est sans doute « Paulina », conte qui se termine sur un hymne à la nature, au printemps, et au retour cyclique des saisons et des travaux agricoles :

Ahora, cuando aún no se ha terminado del todo la primavera es cuando se siente más la tierra. Desde aquí veo cuántas y cuántas clases de verde hay en ella, y las extrañas hojas de color de rosa ; cuadrados amarillos, rojos y otros de un azul oscuro y misterioso, que hace pensar. Miro y miro la tierra, y cuando más la miro creo que comprendo mejor a todos los que me rodean [...]. He visto cómo la trabajan los padres de Nin, sus tíos, sus primos y todos los hombres y todas las mujeres de la aldea. Me gusta ver la reja del arado, hundiéndose [...]. [Los campesinos] siempre están muy preocupados con el cielo, porque todo lo de la tierra depende de él.¹

Paulina, qui refuse d'évoluer et de grandir, trouve dans l'amour de la terre une justification à sa situation, préférant à l'âge adulte le perpétuel retour de quelques événements toujours identiques, comme les saisons, les travaux des champs, ses vacances tous les étés chez son ami Nin. Dans d'autres contes, la fin du récit coïncide avec la maturité du héros conçue comme un accès positif à l'âge adulte. Cependant, il s'agit d'une maturité illusoire, puisque qu'elle pourrait être assimilée à une mort symbolique : la mort narrative. En effet, le récit prend fin précisément à ce moment là. C'est le cas du conte « El polizón del Ulises », que nous avons cité précédemment, et qui se termine ainsi :

Y se olvidó del Ulises. Y de Polizón. Y de Marco Polo. Y de..., pero, ¿a qué seguir ? Ninguna de estas cosas tiene nada de extraordinario. Pues ya advertí en un principio que, al fin y al cabo, ésta era sólo la historia de un muchacho que, un buen día, creció.²

¹ « Paulina », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 235.

² « El polizón del Ulises », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 147.

Dans d'autres contes du même recueil, la maturité coïncide avec une mort que l'on pourrait cette fois-ci qualifier de « réelle », mais qui est totalement idéalisée dans le cadre des récits destinés à des enfants. C'est le cas par exemple du conte « El saltamontes verde ». La situation est similaire dans « Las lucecitas de plata » où Tilín meurt de tristesse après son voyage en compagnie des gnomes et son inévitable retour sur terre. Cependant, cet épisode est décrit de façon très positive, puisque le jeune garçon, qui a fait le bien autour de lui en léguant au monde entier son grand pouvoir d'imagination, possède une âme immortelle. Tilín est aussi capable d'immortaliser les gnomes, car les « lucecitas de plata » présentes au fond de ses yeux sont dispersées dans ceux de tous les enfants du monde.

Le passage de l'enfance à l'âge adulte est ici présenté de façon symbolique, mais de toute évidence illusoire. Il n'y a pas de dénouement bien marqué, comme c'est aussi le cas dans les récits qui se terminent sur l'annonce de la maturité de l'enfant. Un bon exemple du caractère vague de ce type de clôture réside dans la conclusion du conte « La razón »¹. Après avoir décrit le voyage de Ivo au royaume des gnomes, le récit, grâce à une extraordinaire ellipse temporelle, nous ramène avec le jeune garçon à la ferme familiale : de nombreuses années se sont écoulées, mais Ivo n'a pas grandi. Néanmoins, au terme d'un rêve fantastique dont les conséquences ont été entièrement bénéfiques, comme c'est le cas dans tous les contes destinés aux enfants, il peut accéder à la maturité physique et psychologique, sans heurt aucun. Le conte se termine donc de la sorte :

Ivo se levantó y sacudió el polvo de su traje. Cuando llegó a la alquería, María Magdalena le pegó por haber tardado tanto. El, dijo :
- Dame trabajo.
Al día siguiente pidió que le cortaran el pelo, y luego se fue a Lucas.
- Ya soy mayor, tengo ya la razón.
El granjero le miró despacio :
- Así es - dijo. Has adquirido la razón.
Le dio la llave del baúl. Ivo buscó el dinero y fue a comprarse un pantalón largo.²

¹ « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 4-45.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op. cit., pp. 44-45.

La maturité ou le passage à l'âge adulte sont annoncés comme forcément heureux, mais de façon vague, comme l'est aussi la conclusion traditionnelle des contes de fées : *ils se marièrent et vécurent longtemps et heureux pour le reste de leurs jours*. Ce n'est donc pas tant l'âge adulte ni son développement qui importent, mais l'assurance que tous les problèmes du passage d'un monde à l'autre pourront être surmontés puis acceptés sans réticences. Pourtant, de nombreux protagonistes deviennent adultes soit au terme d'une longue maladie suivie d'une convalescence prolongée, qui les obligent à s'aliter. C'est le cas de Paulina dans le conte du même nom, de Jujú dans « El polizón del Ulises », de la petite fille du conte « La oveja negra », ou de Tilín dans « Las lucecitas de plata ». Ces deux derniers héros meurent cependant après leur longue maladie, montrant bien que grandir équivaut symboliquement à mourir. D'autres protagonistes grandissent au terme d'un long voyage, à l'instar de Gabriela dans « Sólo un pie descalzo » ou de Ivo dans « La razón ». Dans tous les cas, après une ellipse temporelle souvent bien marquée, les parents se rendent compte avec stupeur que leurs enfants ont subitement grandi. Cette croissance est symbolisée par la nécessité de renouveler leur garde-robe face à leur brusque changement ou leur embellissement physique. Quoiqu'il en soit, l'accès à la maturité est toujours présenté comme le résultat d'une maladie, et non comme celui d'une progressive évolution. L'ambivalence propre à Ana María Matute réside en ce que, si le passage à l'âge adulte peut revêtir à première vue des connotations positives, la réalité est tout autre : le passage se fait peut-être sans heurt, mais l'enfant qui devient adulte disparaît pour se transformer en un être très différent.

- le danger des beaux mensonges

Cette illusion du dénouement heureux dans les contes pour enfants, où la description du passage réel à l'âge adulte est escamotée, peut être mise en parallèle avec l'opposition, apparente chez Ana María Matute, entre, d'une part, la nécessité d'écrire une « ficción justificable para los niños » qui permette, par de beaux mensonges, d'inciter les enfants à espérer et à suivre une voie vers un monde meilleur, et, d'autre part, la prise de conscience de la difficulté qu'éprouvent les enfants à faire la différence entre réalité et fiction. Cette confusion, qui est à la fois bénéfique, protectrice et pleine d'espoir, comme le sont également les contes de fées dans la perspective psychanalytique, peut aussi s'avérer néfaste. En présentant l'enfance comme un monde paradisiaque et clos, opposé à l'univers cruel des adultes, les contes pourraient engager les enfants dans un refus de grandir, et constituer une forme d'aveuglement. Ces débats sur la pertinence ou non des beaux mensonges font ainsi dire à Géraldine C. Nichols :

A lo largo de toda su obra, Matute hace hincapié en la dificultad que supone para los niños distinguir entre lo real y lo imaginario. La recepción por parte del niño del texto literario (lo toma al pie de la letra) puede resultar peligrosa. En los libros para adultos, no es infrecuente que los niños sufran durante toda su vida las amargas consecuencias, que a veces pueden llegar a acarrearles la muerte, de haberse expuesto a la influencia de un embustero sin escrúpulos : Dingo en *Fiesta al noroeste*, Marco en *Pequeño teatro*, el hombre en « La oveja negra » ; o de unos textos poco realistas (optimistas, fantásticos, subversivos) : Matia en *Primera memoria*, Ferbe en « El rey de los zennos », la protagonista de « La oveja negra ». En la narrativa dirigida a los niños, y a pesar de que los jóvenes oyentes nunca se ven adversamente afectados por las historias que les relatan, los cuentistas son presentados como mentirosos que deben justificar o reparar sus embustes. El polizón se ve obligado a expiar sus mentiras en la cárcel ; al personaje llamado Carnavalito se le convoca para que justifique su puñado de mentiras sobre el Día del Juicio Final. Sólo se le perdona después de que pruebe que sus cuentos motivaron a los niños a buscar un mundo mejor.¹

Cette difficulté n'est pas sans rappeler l'importance du thème du masque, allié à ceux de l'illusion et du mensonge, de l'hypocrisie, du pharisaïsme et de la trahison très présents dans toute l'œuvre d'Ana María Matute. On retrouve ces motifs avec la présence des marionnettes et des troupes d'acteurs, mais aussi dans le titre de la trilogie *Los mercaderes*, qui fait allusion

¹ NICHOLS, Géraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op. cit., p. 99.

à tous ceux qui font peu de cas des valeurs morales et des sentiments, les négocient et les marchandent.

C'est le cas par exemple du « polizón » qui, dans le conte « El polizón del Ulises », fait miroiter à Jujú de merveilleux voyages afin de se protéger face à la menace d'une arrestation imminente. Cet artifice lui permet d'acheter la confiance du jeune garçon qui lui fournit sa cachette. Cependant, l'ambivalence du personnage du « polizón » réside dans le fait que Jujú adhère avec joie aux mensonges du malfaiteur, les entretient et l'encourage à les développer. Ceux-ci favorisent en effet sa faculté à s'échapper de la réalité et lui permettent de fuir en imagination l'univers clos construit autour de lui par ses trois tantes. A la fin du récit, le « polizón » se rend aux autorités qui le recherchaient, faute de pouvoir satisfaire auprès de Jujú ses promesses de voyage et de fuite au bout du monde. La désillusion causée par l'arrestation finale du malfaiteur est la cause de la longue maladie de Jujú à la fin du récit (le jeune garçon a pris froid en attendant vainement dehors son ami durant toute une nuit), maladie qui entraîne une croissance de l'enfant plus rapide que prévu. Cette maladie, puis la convalescence qui s'ensuit, font finalement de lui un adulte, qui, en fin de compte, oubliera ses rêves, comme l'indique le passage que nous avons déjà cité :

Y aquel día Jujú bajó de nuevo al comedor.
Y volvió al trabajo.
Y al estudio.
Y se hizo más alto.
Y más sabio.
Y más fuerte.
Y se olvidó del Ulises. Y de Polizón. Y de Marco Polo.¹

La situation est un peu différente dans « Carnavalito », un conte issu du même recueil. Il s'agit là de l'histoire d'un jeune garçon, prénommé Bongo, orphelin de naissance. Le forgeron, qui s'occupait de lui comme un père, meurt dans l'explosion de sa forge. Il est alors recueilli par Carnavalito, un petit personnage ressemblant à Arlequin « vestido con un alegre traje de colores rojo, verde, amarillo, azul [que] resaltaba mucho en medio de tanta ruina y negrura »². Carnavalito prétend emmener Bungo jusqu'au pays de la paix, afin qu'il oublie pour toujours l'idée de la peur. En chemin, lorsqu'ils traversent des terres dévastées qui ne sont que tristesse et désolation, des enfants, des adultes ainsi que des animaux se joignent à

¹ « El polizón del Ulises », *Todos mi cuentos*, op. cit., p. 147.

² « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 66.

eux, persuadés par Carnavalito de se diriger vers un pays où règnent la paix, la joie et la richesse. La troupe ainsi formée se constitue en route un trésor fait de menus objets comme des petits grains de blé ou de tournesol, des coquelicots, des petites pierres. Ces éléments revêtent à leurs yeux une immense importance, car ils croient tous aux bienveillantes paroles d'encouragement prononcées par Carnavalito, toujours prêt à redonner espoir à sa troupe :

Carnavalito sacó una armónica del bolsillo y empezó a tocar una canción tan hermosa que hasta los pájaros se pararon a escuchar [...]. El mismo Bongo olvidó su miedo, su soledad y su tristeza.¹

Finalement, au terme de longues épreuves, et après avoir parfois traversé des périodes de découragement, voire de désespoir, ils arrivent ensemble sur une terre riche et paisible, comme récompensés d'avoir cru aux beaux mensonges de Carnavalito. Ce dernier est cependant obligé, à la fin du récit, d'avouer qu'il a menti, ou du moins enjolivé la réalité, pour le grand bien de tous.

Le personnage de Carnavalito est ambivalent : il est, comme le forgeron l'était avant lui, accusé d'être un menteur par certains (« Entonces las gentes torcían el gesto y decían : - ¡Embustero el uno, tontos los otros ! Y oyéndoles, Bongo recordaba a los muchachos de su aldea, cuando el herrero le hablaba de sus andanzas por el mar de la China y del día en que lo encontró en el camino de los titiriteros »²). Il est cependant récompensé à la fin des bienfaits produits par ses mensonges, qui ont redonné joie et espoir à ceux qui l'ont suivi. Bongo réplique de la sorte à ceux qui critiquent son ami : « Venid conmigo, muchachos, pues mentiras como ésas fueron el único bien que yo recibí de esta tierra quemada »³. En définissant ce que Carnavalito vient d'accomplir, et en comprenant que son personnage possède la même fonction que celui du forgeron, qui, lui, avait entre autres créé un véritable roman familial concernant ses origines⁴, il donne une excellente définition de ce que peuvent apporter les « beaux mensonges », équivalents des contes de fées :

¹ « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 66.

² « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 70.

³ « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 73.

⁴ Le forgeron racontait en effet à Bungo qu'il l'avait recueilli sur la route, enveloppé dans un habit multicolore, alors qu'il avait été abandonné par une troupe de gitans ayant séjourné au village, histoire qui faisait bien plus rêver l'enfant que la dure vérité : le forgeron avait simplement recueilli Bungo dans un simple orphelinat.

Tus mentiras no son mentiras negras, son mentiras de colores que no hacen daño a nadie. Antes bien, tus mentiras son como la esperanza [...]. Y entonces, descubrió a Carnavalito, que corría por aquel puente, hacia arriba, cargado con su saco de hermosas mentiras, una roja, otra azul, otra amarilla, otra verde, otra anaranjada y otra blanca. Y comprendió que el bien había pesado más en la balanza de su amigo el Herrero.¹

On retrouve une définition identique des « beaux mensonges » dans « El saltamontes verde », où s'opposent, d'une part, les paroles négatives prononcées par les marchands, comparées à des « piedras negras como carbones »² ou à des « oscuras y viscosas manchas negras, que se deslizaban boca abajo y producían repugnancia »³, et, d'autre part, les paroles d'espérance et d'encouragement susurrées par la petite sauterelle verte. Son rôle est d'offrir aux malheureux un peu d'espoir - même si l'animal est parfois accusé d'être un menteur, qui ne fait que remplir d'illusions ceux qui veulent bien l'écouter. L'insecte justifie ses propos, offrant ainsi à Yungo un motif supplémentaire de vouloir à tout prix récupérer sa voix :

Yungo escuchaba con gran atención ; y la vocecilla del saltamontes penetraba en [los oídos del caballito bayo], y caía sobre su corazón como una buena lluvia. También las finas patas del caballo dejaron de temblar. Y sus ojos se llenaron de alegría. Yungo pensó: 'Ahí está una voz que puede hacer mucho bien'. Y deseó aún más recuperar la suya [...]. Los pájaros chillaban, furiosos, y decían :

- ¡Viejo y estúpido saltamontes ! ¿Por qué has llenado de mentiras la cabeza del caballito bayo ?

- ¿Qué otra cosa mejor se os ocurría, tontos y atolondrados pájaros ? dijo el saltamontes. Vosotros le hicisteis temblar de miedo, y yo le llené de esperanza.

Los pájaros se avergonzaron y escaparon a todo volar. Y uno, que era más modesto, dijo:

- Realmente, de cuando en cuando se necesita una voz como la tuya, pequeño saltamontes. ¡Tal vez, bien pensado, no eran mentiras lo que dijiste!⁴

Ce phénomène constitue aussi, quoique orienté vers un dénouement différent, le fondement même de la trame du roman *Pequeño teatro*. Marco, formidable conteur, est également un imposteur et un menteur invétéré. Il s'invente en effet un nombre infini de vies différentes, et sa force de persuasion est telle que tous succombent à son charme et à ses qualités de conteur, accédant à toutes ses demandes. Marco maîtrise en effet à merveille l'art du récit :

¹ « Carnavalito », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 76-77.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 16.

³ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 20.

⁴ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 17.

El forastero parecía contar un cuento [...]. Marco calló unos instantes, para reanudar su arte con largo talento.¹

Il en est d'ailleurs lui-même parfaitement conscient, puisqu'il s'est lamenté de ce que, jeune homme, il était exempt du « feo vicio de la mentira que tanto me corroe »², ce qui laisse entendre qu'adulte, il n'est qu'un vil imposteur. Il s'enorgueillit pourtant de savoir que ses « historias son divertidas y entretienen a las muchachas durante las veladas de invierno »³. Cependant, alors qu'ils n'ignorent nullement que Marco est un imposteur, bon nombre d'habitants d'Oiquixa se laissent prendre à ses mensonges, et notamment les deux personnages féminins qui n'ont jamais totalement abandonné leur enfance : Zazu d'une part, qui, du haut de ses vingt ans, est une éternelle femme-enfant qui n'arrive pas à grandir et n'a jamais basculé dans le monde des adultes, refusant à tout prix ses règles et ses normes ; sa tante Mirentxu d'autre part, qui semble paralysée à la vue de Marco, ou enchantée plutôt, sans avoir jamais quitté le monde de l'adolescence. Mirentxu est en effet comparée à de nombreuses reprises à une princesse enchantée, faisant écho de la sorte à des héroïnes de contes de fées traditionnels, comme Blanche Neige ou la Belle au Bois Dormant. Cependant, elle connaît une évolution différente, notamment dans sa destinée finale, inversée ici, du fait justement que Marco est un imposteur - un faux prince charmant.

La crédulité des deux personnages que sont Zazu et Mirentxu cause leur perte : la première, ne supportant pas la fuite puis l'arrestation de Marco, se suicide à la fin du récit ; la seconde connaît un brutal coup d'arrêt dans ses rêves d'amour et se retrouve à nouveau dépendante de l'autorité de sa sœur aînée, Eskarne. En fin de compte, toutes deux sont crédules, parce que dans leur vie triste, grise et monotone, les mensonges de Marco sont de jolis « globos de colores » qui se répètent à l'infini. Le dénouement de ce roman est donc ambivalent : si l'arrivée de Marco offre en un certain sens le bonheur à Zazu et à Mirentxu, sa disparition provoque également leur mort, réelle ou symbolique. Cette conclusion permet de rapprocher la construction de *Pequeño teatro* de celle des ouvrages destinés aux adultes.

¹ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 72.

² *Pequeño teatro*, op. cit., p. 72.

³ *Pequeño teatro*, op. cit., p. 112.

Le rôle tenu par Marco dans le roman est à mettre en parallèle avec celui tenu, bien plus positif cependant, par les conteurs, les nourrices ou les vieilles cuisinières dans tous les contes de fées. Outre le rôle symbolique et narratif très important des nourrices, des sages-femmes et des marraines (des fées en l'occurrence, véritables adjouvants dans bon nombre de péripéties) dans les contes de fées, l'importance des récits secondaires à l'intérieur même du récit principal est capitale dans l'ensemble de l'œuvre d'Ana María Matute. En effet, bon nombre d'enfants se réfugient en compagnie des domestiques afin de s'entendre raconter une infinité de récits populaires sans cesse remaniés ou tout simplement inventés. L'exemple le plus marquant est sans doute celui de « Paulina », dans le recueil *Todos mis cuentos*, où le principal lieu de divertissement des deux enfants est la cuisine :

Nadie me prohibía bajar a la cocina y al fin y al cabo era donde se estaba mejor de toda la casa. ¡Qué bonita, pero qué bonita era la cocina ! Y Marta, con sus cuentos y canciones, y María, cosiendo en la sillita al lado del fuego, y las patatas asadas y el ayudar a Marta a cascar nueces para hacer torta [...]. Otra cosa muy bonita era cuando Marta se sentaba y decía :

- ¡Va un cuento !

Corríamos y nos poníamos muy juntos a ella y hasta a veces nos tapábamos las rodillas con su delantal. Marta cantaba y contaba unos cuentos muy curiosos. Me acuerdo de uno, que le hizo mucha gracia a Nin. Era el cuento del pueblo que corría detrás del sol. Marta lo contó varias veces, porque le gustaba oír reír a Nin.¹

Là encore, dans ce récit, la cuisine est considérée comme un lieu protecteur et clos, où les deux enfants peuvent jouer au chaud dans une atmosphère qu'ils savent bienveillante. C'est également le cas dans le conte issu du même recueil, « Sólo un pie descalzo », avec l'exemple de la cuisinière Tomasa, personnage le plus admiré de la demeure. Cette figure est presque légendaire pour l'ensemble des enfants de la maisonnée. En effet, outre ses dons de cuisinière, elle possède « la llave de un cofre maravilloso : lo abría y de él salían Todos los Cuentos del Mundo [...]. Los niños sentían una admiración tan profunda para Tomasa que, aún después [...], ningún otro ser despertó jamás en ellos una admiración igual² ». C'est donc souvent dans la cuisine que viennent se réfugier les enfants, et notamment Gabriela, car Tomasa est la seule à ne pas la considérer comme un être étrange et incapable.

¹ « Paulina », *Todos mis cuentos*, op. cit., pp. 170-171.

² « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 257.

Ce phénomène est également à l'œuvre dans *Primera memoria*, avec le personnage de Mauricia, ou dans *Aranmanoth*, roman où les deux enfants apprécient le rôle des nourrices qui s'occupent d'eux, car leur présence constitue un véritable substitut à l'absence maternelle. La cuisine semble représenter pour eux un éternel retour au ventre maternel. Ces femmes sont là aussi pour leur rappeler leur enfance heureuse : même s'ils ont grandi, elles la perpétuent en paroles, à la demande des enfants, en racontant à Windumanoth et Aranmanoth leurs récits préférés. Le rôle des conteuses dans ce roman, associées à l'image de l'enfance, est donc éminemment emblématique, car il résume toute leur importance dans l'ensemble de l'œuvre d'Ana María Matute.

En effet, il s'agit là d'une remarquable mise en abyme de la part d'une romancière qui, elle-même, imbrique de nombreux récits les uns dans les autres, multipliant ainsi les points de vue. Elle s'applique également à subvertir minutieusement bon nombre de contes de fées. Il s'agit, en outre, d'une subtile invitation, adressée au lecteur, à s'interroger sur les véritables enjeux de cette réécriture, tant sur le plan structurel que thématique et symbolique, ainsi qu'à discerner les différents niveaux d'écriture et de composition, d'invention et d'intertextualité.

Le pessimisme radical des récits pour adultes

- l'échec de toute tentative de résolution

Dans les contes destinés aux enfants, l'état de manque est résolu, les péripéties surmontées et la conclusion heureuse - bien qu'escamotée ou parfois illusoire . Tel n'est pas le cas dans les ouvrages destinés aux adultes. La confrontation entre le monde des enfants et celui des adultes aboutit à des conséquences irréparables pour l'enfant qui, ayant perdu toutes ses qualités propres, devient un être autre en grandissant, évoluant alors dans un monde cruel, violent, corrompu et divisé. Le pessimisme de la romancière est radical et son message est clair : tout espoir est inutile, toute lutte contre les ravages du passage inexorable du temps est vaine. Cette position est nette dans les contes que nous avons analysés appartenant aux recueils *El tiempo* et *Los niños tontos*, ainsi que dans « La oveja negra », où le conflit entre le monde des adultes et celui des enfants, fondé sur des incompréhensions majeures, aboutit à la tragédie et à la mort. Dans les autres contes, le message final est très ambivalent. Il en va de même dans *Primera memoria*, ainsi que dans les trois romans médiévaux que sont *La torre vigía*, *Olvidado Rey Gudú* et *Aranmanoth*.

L'exemple du conte qui ouvre le recueil *El tiempo* et lui donne son nom est significatif à cet égard. Comme nous l'avons déjà mentionné, il s'agit de l'histoire tragique de Pedro, un jeune homme sans famille ni amis, en manque complet d'amour et d'affection, dont la vie monotone est marquée par une seule distraction : le passage d'un train sur la voie ferrée qui traverse le village. Après sa rencontre avec Paulina, jeune fille belle et aimable, qui souffre elle-même de la tyrannie de trois tantes acariâtres qui l'exploitent, les deux jeunes gens placent tous leurs espoirs dans leur fuite conjointe. Cette tentative de résolution du manque, ici par la fuite et dans l'optique d'une vie meilleure, est symbolisée par deux chaussons de danse, images de l'espoir, de la joie et de l'amour. Le jour de sa fuite, la jeune fille compte porter ces chaussons ayant appartenu à sa défunte mère, autrefois danseuse. Malheureusement, lorsque les deux jeunes gens traversent les voies pour rejoindre le quai, les chaussures de Paulina se coincent dans les rails, et tous deux sont happés par le passage du train qu'ils comptaient prendre, mais qui passe sans s'arrêter.

Dans une perspective similaire, on assiste, dans les romans destinés aux adultes, à la chute inexorable des enfants dans le monde des adultes, même lorsqu'ils refusent de grandir. Cette chute a toujours des conséquences tragiques, que ce soit dans *Pequeño teatro* - avec la mort de Zazu et l'emprisonnement de Marco -, dans *Primera memoria* - avec la découverte progressive de l'hypocrisie et de la trahison, au mépris des valeurs incarnées par Manuel - ou dans les trois romans médiévaux - qui se terminent tous par la mort du héros. La quête d'unité d'Aranmanoth comme celle du narrateur de *La torre vigía* se solde en effet par un échec : ils sont incapables de résoudre positivement les épreuves qui se présentent à eux, et refusent d'accepter lucidement la réalité. L'état initial de manque non résolu, et même accentué au terme de leurs parcours initiatiques, rappelle d'ailleurs clairement les franches déroutes que connaissent certains des héros de Grimm ou d'Andersen tant admirés par Ana María Matute. C'est ainsi le cas du jeune Rudy dans « La vierge des glaces »¹ ou du jeune protagoniste de « Une histoire de dunes »².

¹ ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., pp. 307- 372.

² ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op. cit., pp. 252-296.

- la justification de l'ordre établi

Chez Ana María Matute toutefois, l'exemple le plus intéressant de déroute est sans nul doute celui de Matia dans *Primera memoria*, roman où le message des contes de fées est totalement subverti, et donc échoue. Tout le récit est en effet fondé sur le motif du mensonge et de l'illusion, introduit dès l'épigraphe tirée de la Bible :

A ti el Señor no te ha enviado, y sin embargo tomando Su nombre has hecho que este pueblo confiase en la mentira. (Jeremías, 28.15)

L'ensemble du roman est centré sur la narration, à la première personne, du passage de l'enfance à l'âge adulte de la jeune héroïne, Matia, ainsi que sur sa progressive découverte de l'hypocrisie du monde des adultes. Elle l'oppose à une vision paradisiaque, harmonieuse et égalitaire de l'univers des enfants qu'elle refuse de quitter. Dans son obstination à ne pas grandir et à ne pas intégrer une société régie par des relations de pouvoir et de domination, Matia utilise le modèle des contes de fées, mais de façon erronée. En effet, si elle s'identifie continuellement avec certains personnages des contes qui, comme elle, se trouvent dans une crise de transition, au seuil d'une nouvelle étape de la vie, mais qui ressentent aussi une forte répugnance à l'égard des adultes (la petite sirène, Gerda dans « La Reine des neiges », Wendy Darling dans *Peter Pan*), ce modèle est subverti. De fait, Matia ignore dans ces récits, qui constituent la description du passage de l'enfance à l'âge adulte, les dénouements instructifs et toujours positifs qui présentent l'accès à la maturité sous un jour agréable. En refusant de lire les contes comme une incitation à dépasser le stade de l'enfance, et en ne voulant pas voir, à travers des épreuves réussies, le visage positif de l'âge adulte, Matia n'accepte pas une alternative agréable et positive au monde de l'enfance. En ne voulant pas sortir véritablement de ce dernier, elle refuse aussi la maturité. Elle détruit alors son enfance et sa propre identité, puisqu'elle fonde son évolution et la définition de son propre caractère d'adulte sur la trahison de son meilleur ami, condamné au nom du respect des normes sociales et familiales.

En effet, Matia, à la fin du roman, n'arrive pas à choisir entre les deux alter ego qui se disputent ses faveurs. L'opposition entre Manuel, dont elle recherche sans cesse la compagnie parce qu'il symbolise l'absence de contradiction des hommes à la fois entre eux et avec la nature, et Borja, son cousin, personnage servile, bas et hypocrite, se solde par la victoire, remportée sur la base de la trahison, du second. Cette victoire, après une scène finale marquée

par une dénonciation calomnieuse de Borja qui accuse Manuel d'une faute qu'il n'a pas commise et pour laquelle il est condamné, est acceptée sans mot dire par Matia (« Borja tiró el cigarillo al suelo y fuimos el uno hacia el otro, como empujados, y nos abrazamos »¹). L'incapacité de l'héroïne à choisir un autre camp que celui du conformisme, de la norme et de l'obéissance sociale, au détriment de la liberté et de la maturité symbolisées par Manuel - qu'elle aurait pu défendre -, révèle sa passivité face aux enjeux qui se sont présentés à elle. Son impuissance à surmonter réellement les épreuves que constitue le passage d'un univers à l'autre montre son refus d'accepter l'existence d'un monde alternatif à celui des contes de fées et à celui de l'enfance - univers qu'elle accuse ensuite d'être cruel et faux, alors que ces deux adjectifs ne font que s'appliquer à elle-même et non à un modèle que la jeune fille a mal compris et mal utilisé. En refusant de sortir activement et par elle-même de l'illusion de l'enfance, ainsi que du moule strictement familial, Matia refuse la maturité psychologique, ce qui est d'ailleurs confirmé par le dernier roman de la trilogie, *La trampa*, qui décrit les échecs personnels et la vacuité de la vie sentimentale de la jeune fille devenue une femme mûre.

L'exemple de Matia s'oppose donc à celui de Gabriela, l'héroïne du conte « Sólo un pie descalzo ». Lors de ses nombreux voyages imaginaires, la jeune fille rencontre sur son chemin toute une série de personnages ou d'objets, oubliés de tous sauf d'elle-même, ou bien connus au contraire, comme « todos los niños que crecieron, el Príncipe Cisne, el Impávido Soldadito, la Pastora y el Deshollinador »². Tous l'incitent à rester elle-même, contrairement à eux, qui ont renoncé à leur identité, ce qui a causé leur perte. Volflorindo, dans le conte du même nom, connaît une trajectoire identique à celle de Gabriela- mais il faut préciser toutefois que ces deux récits sont censés être des contes pour enfants.

Il faut donc se demander à présent quels sont réellement les contes qui influencent Matia, comment elle les utilise et quel message elle en tire. C'est à quoi nous allons maintenant nous intéresser dans la suite de notre étude : comment s'opère, dans *Primera memoria*, comme dans l'ensemble des romans d'Ana María Matute, l'intertextualité avec les contes de fées ? Comment ces derniers sous-tendent-ils l'action du roman et l'évolution psychologique des protagonistes ? D'autre part, quelles autres formes emprunte la réécriture des contes chez notre romancière, et quelle en est la signification profonde ?

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 212.

² « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op. cit., p. 312.

Chapitre V

Réécriture et intertextualité, entre continuation et variation thématique

Si, comme l'a clairement développé Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹, bien des formes de réécriture sont possibles, Ana María Matute, elle, recourt à la réutilisation de figures ou de motifs bien connus, comme nous l'avons analysé au cours du troisième chapitre. Elle privilégie également deux autres procédés : la continuation (dans « El verdadero final de la Bella Durmiente », par exemple), et la variation thématique et narrative, dans l'essentiel des autres récits.

Primera memoria ou la subversion du message des contes de fées

Primera memoria, le roman qui ouvre la trilogie intitulée *Los mercaderes* est, de tous ceux d'Ana María Matute, celui où les comparaisons explicites ou implicites avec les contes de fées sont les plus nombreuses. Les allusions, les références et les citations de *Alice au pays des merveilles*² de Lewis Carroll, de *Peter Pan*³ de James Matthew Barrie, ainsi que de trois contes d'Andersen (respectivement « La Reine des neiges », « La Petite Sirène » et « La Bergère et le Ramoneur »⁴) sont extrêmement abondantes tant d'un point de vue littéral que thématique, dans la construction et le développement de l'intrigue comme dans l'évolution psychologique des personnages. C'est également le récit où ces textes sont le plus amplement subvertis.

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Points Seuil, 1982, 576 p.

² CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2657, 1994, 374 p.

³ BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*. Paris, Gallimard, Folio Junior n°411, 1997, 239 p.

⁴ ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2599, 1994, 476 p.

- une identité fondée sur le modèle des contes de fées

Le roman commence par une situation de manque : séparée de tous ceux qui l'entouraient jusqu'à présent (sa mère est morte, son père est en exil et sa nourrice est gravement malade), Matia, à l'âge de douze ans¹, se voit obligée, au tout début de la guerre civile, de gagner une île inconnue pour y vivre avec sa grand-mère, sa tante et son cousin. Le cadre, symbolique, et qui rappelle, par bien des aspects, l'île de Majorque, constitue donc à la fois un refuge lointain à ce conflit qui commence, un monde clos et paradisiaque qui ne fait que prolonger le monde de l'enfance. L'île est aussi une prison, symbole d'isolement et de coercition, qui matérialise le pouvoir des adultes, incarné dans le roman par la figure de la grand-mère maternelle, doña Práxedes :

- Te domaremos, me dijo la abuela, apenas llegué a la isla. Tenía doce años, y por primera vez comprendí que me quedaría allí para siempre. Mi madre murió cuatro años atrás y Mauricia, la vieja aya que me cuidaba, estaba impedida por una enfermedad. Mi abuela se hacía cargo definitivamente de mí, estaba visto.²

Ayant perdu tout repère et toute marque d'amour et d'affection, Matia se construit un monde de papier, un univers imaginaire, fondé sur les contes de fées qui ont bercé son enfance. Grâce à ces contes, la jeune protagoniste analyse et comprend le monde, en y faisant constamment référence tant dans la description de ce qui l'entoure que dans le travail sur sa propre identité et sur celle des autres. L'importance des contes dans la construction de sa mémoire, de son identité et de son intelligence du monde, mais aussi dans sa perception de la distance qui existe selon elle entre l'univers heureux de son enfance et celui des adultes qu'elle va devoir rejoindre, est très nette dans cette réflexion :

(Dentro del armario, estaba mi pequeño bagaje de memorias : las manzanas del sobrado, la Isla del Nunca Jamás, con sus limpiezas de primavera). Pero vivíamos en otra isla.³

En effet, les contes constituent pour Matia le seul lien avec le passé et le souvenir de ses parents. C'est ainsi que, évoquant la figure de son père, elle souligne :

¹ Cet âge n'est pas sans rappeler celui de Peter Pan lorsqu'il cesse de grandir et part habiter l'île du Pays de Nulle Part.

² *Primera memoria*, op. cit., pp. 16-17.

³ *Primera memoria*, op. cit., p. 101.

Y de él ¿qué quedaba ? (Ah, sí, el pequeño Peter Pan, la Isla del Nunca Jamás, las desgracias de Sofía).¹

De fait, c'est de ce père absent que lui vient son goût pour les contes, parce que c'est lui qui lui a offert les livres illustrés les contenant, et qui ont bercé son enfance :

En la casa del campo viviendo con el aya de mi padre, llegaban paquetes con juguetes : el Teatro de los Niños y aquel cuento : « *¿Por qué no tenemos las sirenas un alma inmortal ?* ». No la tuvo, no la tuvo, y se convirtió en espuma. « *Y cada vez que con sus pies desnudos pisaba la tierra sentía como si le clavasen cuchillas afiladas y agujas...* ». La Joven Sirena quería que la amasen, pero nunca la amó nadie. ¡Pobre sirena ! [...] Acaso, yo sólo deseaba que alguien me amara alguna vez. No lo recuerdo bien.²

Le monde des contes de fées constitue donc l'essentiel de son univers imaginaire et référentiel. C'est pourquoi, lors de son arrivée sur l'île, Matia observe sa chambre dans le noir en empruntant ses comparaisons aux contes de fées qu'elle connaît :

En la oscuridad, erraban mariposas de luz, como diminutos barcos flotantes, iguales a aquellos que pasaban sobre la Joven Sirena y que la estremecían de nostalgia. (Barcos de seda roja y bambú, donde navegó el extraño muchacho de los ojos negros que no pudo darle un alma).³

Outre les lieux et les situations qu'elle vit, les personnes et les objets qui l'entourent ont presque tous un correspondant imaginaire emprunté aux contes de fées. C'est ainsi qu'elle compare souvent sa poupée avec le ramoneur du conte d'Andersen :

Menos mal que llevé conmigo, escondido entre el jersey y el pecho, mi Pequeño Negro de trapo - Gorogó, Deshollinador -, y lo tenía allí, debajo de la almohada⁴. Aquel que se llamaba unas veces Gorogó [...] y que otras veces se llamaba simplemente Negro, y era un desgraciado muchacho que limpiaba chimeneas en una ciudad remotísima de Andersen.⁵

¹ *Primera memoria*, op. cit., p. 100.

² *Primera memoria*, op. cit., p. 73.

³ *Primera memoria*, op. cit., p. 23.

⁴ *Primera memoria*, op. cit., p. 18.

⁵ *Primera memoria*, op. cit., p. 101.

D'autre part, le surnom donné au précepteur de Matia et de Borja est « el Chino », ce qui n'est pas sans rappeler le personnage du Chinois dans « La Bergère et le Ramoneur ». A ce propos, Géraldine C. Nichols, dans *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, analyse ainsi l'utilisation de ces deux références :

El Chino anderseniano era una estatuilla, jefe de las otras, y quería casar a la estatuilla de la pastora con un « General mayor-sargento-comandante-patas de chivo ». Esto hace recordar el miedo de Matia de que la casen con un « hombre blando y seboso, podrido de dinero, o con un látigo bestial, como el tío Alvaro ». La pastora del cuento intenta huir con la estatuilla del deshollinador, pero al ver el mundo de afuera de la casa, le entra pánico y decide volver a su estante. Matia, niña-que-no-quiere-ser-mujer, guarda como emblema de su niñez un muñeco negro, Gorogó, al que ha puesto el apodo de Deshollinador.¹

Matia compare aussi d'autres personnages à ceux des contes de fées, et cette comparaison est nette dans son analyse des luttes entre les deux bandes rivales à travers lesquelles les enfants de l'île s'affrontent. En effet, l'un des motifs structurants du monde romanesque de *Primera memoria* est le respect de l'organisation et de la hiérarchie de la classe sociale à laquelle on appartient, ainsi que la solidarité et l'obéissance à ses membres. Sur l'île, il n'y a que deux classes sociales, la bourgeoisie et le peuple, clivage significatif, compte tenu à la fois de la période historique qui sous-tend l'ensemble du roman, et de la psychologie de Matia, pour qui la division symbolise le monde des adultes, opposé en cela à l'harmonie de l'enfance. La famille de Matia, le curé, le médecin et l'administrateur des biens de doña Práxedes appartiennent à l'élite de l'île ; tous les autres font partie du peuple. Reproduisant cet ordre hiérarchique, les enfants, sous l'impulsion de Borja, s'organisent en deux bandes rivales. Un seul enfant n'y appartient pas, Manuel, se situant au-delà de toute division et de tout parti pris :

Ellos eran : Guiem, hijo del herrero... Toni, hijo del carrero... Antonio, el hijo de un colono de Son Lluch. Estos tres eran los principales. Luego venían Ramón, el de la carpintería de detrás de la iglesia... Y el último era Sebastián, el cojo, hijo de la lavandera de Son Lluch, que estaba de aprendiz con el zapatero. Y *nosotros* éramos : Borja, el que mandaba ; Juan Antonio, el hijo del médico, y los dos hijos del administrador de la abuela, que... se llamaban León y Carlos.²

¹ NICHOLS, Géraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op. cit., p. 52.

² *Primera memoria*, op. cit., pp. 84-85.

Il s'agit là, en réalité, comme l'analyse Matia à de nombreuses reprises, d'une véritable imitation, par les enfants, de l'opposition qui existe dans *Peter Pan* entre la troupe des enfants perdus, dirigée par Peter Pan, tous issus de la haute bourgeoisie, et celle des pirates prolétaires du Capitaine Crochet. C'est ainsi qu'au cours des luttes que se livrent les deux bandes rivales, Matia compare Borja à Peter Pan et Guiem au Capitaine Crochet :

Tiznado y oscuro, Guiem salió del bosque. Bajó la manga de su jersey hasta cubrirse los dedos, de forma que surgía el gancho, retorcido y siniestro. (*El Capitán Garfío luchó con Peter Pan en los acantilados de la Isla de Nunca jamás*. Borja, desterrado Peter Pan, como yo misma, *el niño que no quiso crecer volvió de noche a su casa y encontró la ventana cerrada*. Nunca me pareció Borja tan menudo como en aquel momento. *Hizo la limpieza de primavera, cuando la recogida de las hojas, en los bosques de los Niños Perdidos*. Y los mismos Niños Perdidos, todos demasiado crecidos, de pronto, para jugar ; demasiado niños, de pronto, para entrar en la vida, en el mundo que no queríamos - ¿no queríamos ? - conocer.¹

Complémentaire d'un Borja souvent assimilé à Peter Pan (« Borja estaba solo, de pie (*adiós, Peter Pan, adiós, ya no podré ir contigo a la Próxima Limpieza de Primavera : tendrás que barrer solo todas las hojas caídas*) »²), Matia se compare explicitement à Wendy Darling. Elle s'assimile aussi à bien d'autres héroïnes de contes de fées, prenant comme modèles Alice, la petite sirène, la bergère du conte d'Andersen et Gerda de « La Reine des neiges ». Dans le processus de perte de l'enfance qui est décrit tout au long de l'ouvrage, l'évolution de la perception des contes et de leurs citations s'effectuent parallèlement à la description de l'évolution mentale de l'héroïne. Les références qui y sont faites sont de plus en plus négatives, car le modèle des contes que Matia s'applique et auquel elle se compare ne correspond plus à la réalité, ni physique, ni psychologique de son évolution et de sa chute du paradis de l'enfance.

Au début du roman, lorsqu'elle arrive chez sa grand-mère, Matia décrit souvent les conventions du monde régi par Doña Práxedes depuis la perspective d'une intruse qui y serait tombée sans le vouloir, comme Alice l'est aussi au « pays des merveilles » et « de l'autre côté du miroir » :

¹ *Primera memoria*, op. cit., pp. 141-142.

² *Primera memoria*, op. cit., p. 143.

Oí como [Antonia] trajinaba y la imaginé, como siempre, entre nubes de vapor que empañaban el espejo y le daban un aire aún más irreal y misterioso. « Alicia en el mundo del espejo », pensé, más de una vez, contemplándome en él, desnuda y desolada, con un gran deseo de atravesar su superficie, que parecía gelatinosa.¹

Malgré sa perplexité devant l'étrangeté du monde qui l'entoure, et malgré une chute aussi vertigineuse que celle d'Alice (qui l'entraîne, il est vrai, loin du monde de l'enfance), Matia s'éloigne cependant de plus en plus de la jeune héroïne de Lewis Carroll :

Me cortaron las trenzas y me dejaron la melena lacia, rozándome apenas los hombros, echada hacia atrás mediante una cinta de terciopelo negro, que me convertía en una Alicia un tanto sospechosa.²

Fondamentalement, les modèles de Matia sont des héros qui, comme elle, se trouvent dans un moment de crise, de transition, au seuil d'un nouvel âge, et rejettent toutes les valeurs qui sont à leurs yeux celles du monde des adultes, c'est-à-dire, essentiellement, la division sociale, politique ou sexuelle, à la base des relations de hiérarchie et de pouvoir. Dans le même temps, ses héros possèdent aussi, comme elle, un double, une moitié (Kay et Gerda, la bergère et le ramoneur, Peter et Wendy, la petite sirène et son prince charmant). Cette comparaison permanente traduit sa volonté de trouver un alter ego, c'est-à-dire de retrouver l'unité originelle perdue, car toute division la perturbe : Matia refuse la dualité d'un monde fondé sur les différences entre le jour et la nuit, les hommes et les femmes, les riches et les pauvres, les nationalistes et les républicains - les bandes rivales en somme, qui existent à tous les niveaux. C'est dans cette optique qu'elle regrette souvent le modèle de « La Reine des neiges » et le caractère androgyne de ses deux protagonistes, lorsqu'elle constate qu'elle a grandi et qu'elle accepte avec difficulté le changement, le passage d'un âge à un autre et la perte de l'innocence. Elle déplore aussi de devoir reléguer les contes au seul rang de symboles de l'enfance perdue :

(Pero ya había saltado el muro y dejado atrás a Kay y Gerda, en su jardín sobre el tejado). Y mirando al Chino, a mi lado, sentí mi primera piedad de persona mayor [...]. Y a un tiempo me avergonzaba de aquel sentimiento de adulto y me daba miedo y pena de mí misma, de mis palabras y de mi piedad.³

Era horrible dejar de ser ignorante, abandonar a Kay y Gerda, no ser siquiera un hombre y una mujer.⁴

Pobre de mí, insignificante criatura con mis vacíos catorce años, ¿cómo podría enterarle de que ya no era como Kay y Gerda ?⁵

¹ *Primera memoria*, op.cit., p. 66.

² *Primera memoria*, op.cit., p. 186.

³ *Primera memoria*, op.cit., p. 143.

⁴ *Primera memoria*, op.cit., p. 154.

⁵ *Primera memoria*, op.cit., p. 170.

- les dérives d'une lecture erronée des contes de fées

Matia cherche d'abord en Borja une complémentarité, puis en Manuel. C'est dans son mauvais choix entre ces deux optiques opposées (comprendre et de défendre Manuel, qui représente cependant la possibilité de devenir adulte sans renier ni trahir son enfance, ou choisir la norme sociale et familiale), que ses difficultés à prendre parti se révèlent, de même que sa mauvaise foi dans la lecture et l'interprétation des contes de fées :

Y yo estaba a punto de crecer y de convertirme en una mujer [...]. Era yo, sólo yo, la que me traicionaba a cada instante. Era yo, yo misma, y nadie más, la que traicionaba a Gorogó y a la Isla del Nunca Jamás.¹

Si Matia fait souvent allusion, dans sa recherche de l'amour ou de l'âme sœur, à la figure de la petite sirène comme le symbole par excellence de l'adolescente en quête d'amour, la justification qu'elle y recherche est totalement fautive. En effet, si Matia a effectivement perdu son âme en dénonçant Manuel, alors qu'elle gagne un prince - douteux il est vrai - en la personne de Borja, tel n'est pas le cas de la petite sirène. Cette dernière perd son prince, mais devient immortelle, comme l'indique la fin du conte :

- Quand nous nous sommes évertuées à faire tout le bien que nous pouvons, pendant trois cents ans, nous obtenons alors une âme immortelle et participons au bonheur éternel des humains. Toi, pauvre petite sirène, tu t'es efforcée de faire de tout ton cœur la même chose que nous, tu as souffert et enduré ta peine et tu t'es haussée jusqu'au monde des esprits aériens ; maintenant, par tes bonnes actions, tu peux te créer une âme immortelle d'ici trois cents ans. Et la petite sirène leva ses bras clairs vers le soleil de Dieu et, pour la première fois, elle sentit couler ses larmes.²

Si Matia n'arrive pas à choisir entre les deux alter ego qui se disputent ses faveurs, le lecteur cependant n'est pas dupe, à la fin du récit, de l'échec que la jeune fille tente de déguiser par la référence aux contes. Elle essaye en effet de faire croire que son attitude est uniquement due à des circonstances extérieures, indépendantes de sa volonté, en se comparant notamment au jeune Kay de « La Reine des neiges ». Elle avait déjà fait allusion, au début du récit, à la transformation subite de son caractère à l'arrivée au collège Nuestra Señora de los

¹ *Primera memoria*, op.cit., pp. 127-128.

² ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*, op.cit., p. 85.

Angeles (« Sin saber por qué ni como, allí me sentí malévola y rebelde, como si se me hubiera clavado en el corazón el cristalito que también transformó, en una mañana, al pequeño Kay »¹). Elle se pose de même, face à Manuel, en victime d'un destin implacable (« Algo vibró en el aire, como gotas de un cristal muy fino »²), qui l'oblige à se tourner contre lui. Le récit se termine alors sur l'image de l'œil, ironique et cruel à la fois, du coq de Son Major, qui sanctionne cette entreprise de justification fondée sur la mauvaise foi :

(No existió la Isla de Nunca Jamás y la Joven Sirena no consiguió un alma inmortal, porque los hombres y las mujeres no aman, y se quedó con un par de inútiles piernas, y se convirtió en espuma). Eran horribles los cuentos. Además, había perdido a Gorogó [...]. Miré al jardín y detrás de los cerezos descubrí la higuera, que, a aquella luz, parecía blanca. Allí estaba el gallo de Son Major, con sus coléricos ojos, como dos botones de fuego. Alzado y resplandeciente como un puñado de cal, y gritando - amanecía - su horrible y estridente canto, que clamaba, quizá - qué sé yo - por alguna causa perdida.³

Dans cette optique, il est révélateur que Matia, dans son entreprise de subversion fondée sur la mauvaise foi, ne fasse référence aux contes de fées qu'entre parenthèses ou en italique. En quittant le monde des contes, elle refuse toute alternative possible à ces derniers, qui ne lui offrent qu'un message négatif et inutile, réduisant l'enfance à l'illusion d'un bonheur détruit. Par les jeux typographiques, Matia établit donc une distance entre elle-même et ces récits dont elle prétend s'inspirer. Refusant d'admettre qu'elle a grandi et que son évolution est différente de celle qu'elle aurait souhaitée, elle se place cependant dans un monde divisé, à l'opposé de ses désirs d'harmonie et d'égalité. Alors qu'au début du récit, les références étaient intégrées avec aisance dans le texte, ce n'est plus le cas à la fin. De fait, Matia ignore dans ces récits, qui constituent la description du passage de l'enfance à l'âge adulte, les dénouements instructifs et toujours positifs, qui soit montrent les limites d'un trop grand pouvoir accordé à l'imagination (comme dans « La Petite Sirène » ou dans *Peter Pan* par exemple), soit affirment la nécessité de grandir et présentent l'accès à la maturité sous un jour agréable (« Hansel et Gretel », « La Reine des neiges »).

En ne lisant pas les contes comme une incitation à dépasser le stade de l'enfance et à voir, à travers des épreuves toujours réussies, le visage positif de l'âge adulte, Matia n'accepte aucune alternative au monde de l'enfance. En refusant véritablement de sortir de ce dernier,

¹ *Primera memoria*, op.cit., p. 19.

² *Primera memoria*, op.cit., p. 126.

³ *Primera memoria*, op.cit., pp. 211-212.

elle nie aussi sa maturité psychologique, en indiquant de façon claire la dichotomie et l'opposition existant à ses yeux entre les deux mondes, celui des enfants, harmonieux et égalitaire, et celui des adultes, marqué par la division, la cruauté et la violence, la corruption et l'hypocrisie. Les jeux typographiques symbolisent donc parfaitement les deux points de vue qui président à l'élaboration du récit : celui de Matia adulte, lucide et désabusée, opposé aux réflexions et aux souvenirs nostalgiques de Matia enfant qui croyait encore aux contes de fées.

Enfin, d'un point de vue psychologique, et si l'on suit les thèses développées par Marthe Robert dans son ouvrage *Roman des origines et origine du roman*¹, il semble clair que Matia, orpheline amenée à vivre au sein d'une famille qui n'est pas la sienne, s'est construit son propre roman familial, avec pour modèle évident celui des contes de fées. Cet expédient lui est bénéfique puisqu'il lui permet, pour un temps et comme le ferait n'importe quel enfant, de résoudre la crise d'identité et de croissance à laquelle elle se trouve confrontée. Par ailleurs, les intentions profondes du roman familial se trouvent réalisées point par point dans les contes de fées. En s'inspirant de ce modèle, Matia avait tout préparé en vue de sa réussite : d'héroïne rejetée et déshéritée, elle pouvait, par l'amour, la reconstruction de la mémoire et le truchement de l'écriture, prendre une revanche éclatante sur les siens, en devenant une véritable princesse - c'est-à-dire une enfant éternelle -, en épousant Manuel. Cependant, elle se rend compte à la fin du récit qu'elle s'est fourvoyée, se trompant elle-même comme elle trompe les autres. Tout ce qu'elle s'était construit en imagination n'était que pur mensonge, sans que cela lui ait été d'une quelconque utilité. Même s'il constituait son souhait le plus cher, ce modèle idyllique était impossible à intégrer, et la dichotomie entre rêve et réalité, enfance et âge adulte, n'a fait que davantage se creuser, car Matia s'est révélée incapable de mener à bien les épreuves qui se présentaient à elle.

¹ ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*, op.cit.

« El verdadero final de la Bella Durmiente », ou la réécriture d'un motif révélateur

Un second exemple de réécriture tout aussi révélateur de l'art d'Ana María Matute, est celui du conte qui, symboliquement, clôt le recueil *Todos mis cuentos* et s'intitule « El verdadero final de la Bella Durmiente ». Il s'agit là, outre l'épigraphe qui ouvre « El polizón del Ulises »¹, la dédicace qui introduit *Olvidado Rey Gudú*² et les quelques citations de *Primera memoria* que nous avons analysées précédemment, de l'une des seules références textuelles explicites aux contes de fées dont notre romancière est l'héritière et auxquels elle rend hommage ici.

Il existe, à l'origine, deux versions sensiblement différentes du conte de « La Belle au Bois Dormant » : la première, de Charles Perrault, est bien plus développée que la seconde, pourtant postérieure, des frères Grimm. Il est intéressant d'analyser tout d'abord dans quelle mesure Ana María Matute utilise chacune des deux sources, révélant de la sorte ses affinités et ses emprunts. La romancière semble partir de la version des frères Grimm, mais le développement qu'elle lui donne est largement inspiré du conte de Perrault. La base commune aux deux contes constitue la situation initiale chez Ana María Matute. Sous-entendue et présumée connue du lecteur, elle est la suivante, à quelques variantes près : un Roi et une Reine, qui se désespèrent de n'avoir point d'enfant, mettent enfin au monde une petite fille. Lors de son baptême, ils invitent toutes les fées du royaume, qu'ils reçoivent avec magnificence, mais en oublient une, qui, pour se venger, jette un mauvais sort à la Princesse : à l'âge de quinze ans, elle se piquera avec un fuseau et mourra. Cependant, le sort jeté est adouci par une dernière fée : la mort est transformée en un profond sommeil, long de cent ans. Ce qui est prédit arrive : la Princesse s'endort après s'être piquée au fuseau d'une vieille femme ignorante de l'interdiction portée sur cet objet par le Roi. La jeune fille est accompagnée dans son sommeil par l'ensemble du château, qui se voit peu à peu entouré de ronces et d'épines. Cent ans après, un Prince, décidant de tenter sa chance, franchit les murs du château et, découvrant la Princesse, l'embrasse. Cette dernière se réveille, suivie par

¹ « Todos los niños del mundo, excepto uno, crecen », tiré de *Peter Pan*, de James Matthew Barrie.

² « Dedico este libro a la memoria de H.C. Andersen, Jacob y Wilhem Grimm y Charles Perrault. A todo lo que olvidé. A todo lo que perdí ».

l'ensemble du personnel du château. Le Prince et la Princesse se marient sur le champ. C'est ainsi que cette intrigue est résumée par Ana María Matute au début de « El verdadero final de la Bella Durmiente » :

Todo el mundo sabe que, cuando el Príncipe Azul despertó a la Bella Durmiente, tras un sueño de cien años, se casó con ella en la capilla del castillo.¹

Cependant, dès le début, une variante n'apparaissant dans aucune des deux versions est introduite. Commence alors une nouvelle histoire, que la romancière s'approprie de la sorte, comme si elle supposait que le conte de Perrault n'était pas connu du lecteur :

Y, llevando consigo a la mayor parte de sus sirvientas, la condujo, montada a la grupa de su caballo, hacia su reino. Pero, ignora por qué razón, casi nadie sabe lo que sucedió después. Pues bien, éste es el verdadero final de aquella historia.²

En effet, dans la version de Perrault, le mariage entre le Prince et la Princesse n'est qu'une étape dans la résolution de la situation initiale. Ce mariage est tout d'abord clandestin, le Prince prétextant de longues parties de chasse pour rejoindre la Princesse. Cette union n'est divulguée publiquement qu'après la mort du Roi, malgré la naissance de deux enfants, Jour et Aurore. Succédant à son père, le jeune Roi doit partir à la guerre : c'est en son absence que le caractère véritable de sa mère se révèle, puisque cette dernière demande à son maître d'hôtel de lui préparer ses deux petits enfants, puis sa belle-fille, pour le dîner. Des subterfuges sont cependant trouvés, puisque à la place de Jour, c'est un chevreau qui est préparé ; à la place d'Aurore, un agneau ; et, pour leur mère, une jeune biche, tandis que tous sont soigneusement cachés. Découvrant finalement la ruse, la Reine, de rage et d'orgueil, décide de tous les faire périr dans une cuve bouillante, pleine de vipères, de couleuvres et d'autres serpents. Le moment de leur supplice coïncide cependant avec le retour du Roi, provoquant le suicide de sa mère, qui se jette d'elle-même dans la cuve qu'elle avait préparée, sauvant de ce fait les condamnés.

Ce sont ces différentes péripéties qui se trouvent plus amplement développées dans le conte d'Ana María Matute. Il faut noter d'emblée l'importance du voyage initiatique qui mène le Prince et la Princesse d'un royaume à l'autre. « Verdadero viaje de novios »³ au

¹ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 325.

² « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 325.

³ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 325.

départ, ce voyage enchanteur symbolisant à merveille le paradis de l'enfance, de l'harmonie et de l'amour, se transforme peu à peu en sombre vision d'un univers inhospitalier aux yeux de la Princesse :

Fueron haciéndose cada vez más raros los pájaros alegres [...]. Desaparecieron las bandadas de mariposas amarillas, las aves emigrantes que volaban hacia tierras calientes [...]. Día a día, iban adentrándose en tierras oscuras, donde el invierno acechaba detrás de cada árbol.¹

Cet univers où tout semble désagréable et néfaste peut symboliser les difficultés de la Princesse à s'adapter à un monde autre, nouveau et différent du sien, à savoir celui du Prince, tel qu'il est réellement. On peut aussi y lire les problèmes que connaît ce dernier au moment de quitter l'univers de son enfance :

A fin de cuentas, [el Príncipe] había nacido y crecido aquí, y uno permanece apegado a su infancia y, cuantos más años pasan, menos advierte los defectos.²

Pourtant, la force de l'amour peut tout faire oublier :

Y se abrazaron, y se amaron, y todo lo demás desapareció a su alrededor. Desapareció en su mente, pero no en la realidad que les rodeaba.³

Mais cette description est aussi et surtout révélatrice de l'univers destructeur de la Reine et de la menace que représente le monde cruel des adultes. L'épisode principal du conte d'Ana María Matute est en effet constitué par la description des penchants d'ogresse de la Reine et des péripéties qui s'ensuivent, puisqu'il occupe à lui seul trente-quatre pages des quarante-quatre qui composent l'ensemble du conte. Cet épisode, comme celui qui ouvrait le récit (le départ du château de la Princesse et la description du voyage des deux jeunes époux en direction du royaume du Prince), commence aussi par un voyage - à l'instar de ce qui se passe dans le conte de Perrault, où, après le départ du Prince pour la guerre, la Princesse et ses enfants, aux mains de la Reine, s'en vont à la campagne :

¹ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 326.

² « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 328.

³ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 326.

Querida niña, este castillo es demasiado triste y oscuro para una criatura tan linda y alegre como tú, y para unos nietecitos tan llenos de vida y alegría. Mientras dure la ausencia de mi hijo, vamos a trasladarnos a una hermosa finca, donde poseo una gran casa. Allí tú y los niños disfrutaréis de la naturaleza, y viviremos felices, esperando el regreso de mi hijo.¹

Ces paroles de la Reine, qui annoncent « tres días de camino a través de valles y bosques casi desiertos »², permettent d'inaugurer l'épisode principal du conte qui dévoile le caractère véritable de la Reine ainsi que tous les efforts de son cuisinier et de sa femme afin de préserver la vie de Jour, d'Aurore et de leur mère. Comme dans le conte de Perrault, tous trois doivent être préparés en sauce par le cuisinier qui, grâce à la complicité du veneur de la Reine, Silo, les remplace respectivement par un chevreau, un agneau et une biche. Ils les cachent ensuite dans une mansarde. Cette situation, identique à celle du conte de Perrault, est cependant bien plus développée ici, et n'est pas innocente au regard de la conception de l'enfance propre à Ana María Matute. En effet, dans la mansarde où ils demeurent pendant plus d'un an, les enfants du Prince connaissent une période choyée, bien que parfois un peu triste. Protégés du monde cruel des adultes, ils peuvent se livrer avec insouciance à toutes sortes de jeux. Cette situation leur permet d'attendre paisiblement le retour de leur père :

Hicieron planes de felicidad, y alimentaron esperanzas para que un buen día, lo más cercano posible, el añorado Príncipe Azul regresara a salvarles y a llenarles a todos de alegría.³

Le dénouement, semblable à celui de Perrault, se termine par le suicide de la Reine dans la cuve préparée à l'intention de ceux qu'elle avait cru pouvoir dévorer. Il est révélateur de la conception du passage d'un âge à un autre dans les contes d'Ana María Matute destinés aux enfants. En effet, si l'entrée dans l'âge adulte se fait de façon positive, comme dans les contes de fées traditionnels, après avoir surmonté toutes les épreuves et résolu la situation de manque, elle suppose aussi la perte de l'innocence originelle :

La leyenda acaba aquí. No hay detalles sobre lo que fue, en años siguientes, la vida del Príncipe Azul y la Bella Durmiente y sus hijos Aurora y Día. Pero debe suponerse que, tal y como suelen terminar estas historias, fueron todos muy felices. Aunque la Princesa nunca más sería tan cándida, ni el Príncipe tan Azul, ni los niños tan ignorantes e indefensos.⁴

¹ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 335.

² « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 336.

³ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 360.

⁴ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 369.

La réécriture d'un conte déjà connu et qui connaît de nombreuses versions est donc pour Ana María Matute l'occasion d'une nouvelle interprétation du récit, malgré une conclusion quelque peu ironique, comme en témoigne l'expression « debe suponerse que, tal y como suelen terminar estas historias, fueron todos muy felices ». Cette réécriture permet en effet de présenter l'originalité et la vulnérabilité de l'enfance par rapport aux autres âges de la vie, mais aussi d'affirmer la nécessité de préserver cet âge paradisiaque. Car c'est dans les contes de fées que notre romancière a puisé ce motif qui lui est également propre : l'insondable spécificité de l'enfance pour les adultes et le difficile passage d'un âge à un autre.

Dans ce conte, d'autre part, un des problèmes de l'enfance est illustré, à savoir la lutte entre la perception qu'a l'enfant du bon parent ou du mauvais parent. Dans « La Belle au Bois Dormant », on trouve en effet un exemple de mauvaise mère, l'ogresse, qui correspond dans d'autres récits à la figure de la marâtre, de la belle-mère, ou de la sorcière. Il s'agit là en réalité de la représentation de la menace permanente de la castration, figurée par l'action de dévorer, d'engloutir, opérée par une mère phallique parfaitement symbolisée par l'ogresse. L'image de la mère phallique et castratrice (qui n'est pas sans rappeler la situation personnelle d'Ana María Matute, à qui sa mère a posé de nombreuses interdictions, notamment en matière d'écriture) s'oppose en général à l'image courageuse de l'homme que représente le jeune héros : ici, le Prince - l'Œdipe en quelque sorte¹.

Le thème de la mère ogresse offre une interprétation assez évidente dans le conte : c'est la mère abusive dans tous les sens du mot. D'une part, elle semble dévorer sexuellement son fils, en niant sa virilité (ici en tuant ses enfants et son épouse), ce qui figure de façon imaginaire l'inceste, avec l'accent mis sur la responsabilité maternelle. D'autre part, elle semble l'engloutir aussi au sens affectif, puisqu'elle tente de le réintégrer en son sein et de l'empêcher de devenir adulte en niant son mariage et sa paternité. La mort violente, bien que choisie, de la Reine, est alors une mort justifiée pour le Prince et la Princesse, comme c'est le cas aussi pour les sorcières dans d'autres contes. En effet, le récit insiste ici sur la nécessité pour le Prince de tuer la mère afin de grandir, et de favoriser dans le même temps la fertilité de la Princesse².

¹ Contrairement à sa femme, le père de la romancière a toujours favorisé les talents d'écrivain de la jeune Ana María.

² On pourrait d'ailleurs rapprocher la situation de cette dernière avec celle de la jeune Ana María se destinant à devenir écrivain.

A la lumière d'une telle interprétation, il faut à présent nous demander dans quelle mesure et pour quelles raisons les contes de fées constituent une forme narrative particulièrement adaptée à la projection des conflits inhérents à la construction du moi. D'autre part, dans un contexte de dictature, que comprend de la nécessité de la réécriture d'une telle forme narrative, et quelle en est la signification ? Quels symboles particuliers véhicule-t-elle, à la fois dans le cas d'une femme écrivain, et pour l'ensemble d'une génération ?

TROISIÈME PARTIE :
LE CONTE DE FÉES, UN GENRE INOFFENSIF ?

Chapitre VI

Une analogie symbolique entre les contes et les rêves

Comme le souligne Gérard Genette dans *Palimpsestes*¹, toute réécriture d'une forme littéraire connue de tous, et qui a déjà fait preuve de son succès, révèle une vision particulière du monde. Pourquoi donc réécrire des contes ? Que contient de si particulier cette forme narrative universelle pour pouvoir traduire une vision personnelle du monde ?

Le conte est un genre ambivalent par nature. Inoffensif en apparence, car considéré comme un vecteur idéologique puissant dans la mesure où il semble favoriser l'intégration par les enfants de modèles sociaux et familiaux ancestraux, le conte possède aussi un pouvoir de subversion très marqué, grâce notamment à une structure narrative souvent comparée à celle du rêve. Dans cette optique, le message transmis par Ana María Matute par l'intermédiaire de ses contes est riche et porteur d'un fort pouvoir de subversion. Derrière des récits apparemment conformistes, la romancière présente en fait une image idéalisée de l'enfance, âge qu'elle n'aurait jamais voulu quitter. Le monde des adultes lui apparaît à l'inverse cruel et castrateur, vecteur d'une idéologie à laquelle elle s'oppose - quand la conclusion des contes de fées tend au contraire à faire accepter aux enfants la structure sociale traditionnelle, ainsi que l'idée selon laquelle grandir est à la fois souhaitable et positif.

C'est ainsi que la réécriture des contes de fées permet d'offrir au lecteur une vision personnelle et toute particulière d'une enfance rêvée que la jeune Ana María fut contrainte de quitter, tout en dénonçant, sous couvert d'un genre dont la censure ne se méfie pas, les tares d'une société et de valeurs auxquelles la romancière n'adhère pas.

¹ GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Points Seuil, 1982, 576 p.

Le conte de fées, un équivalent du rêve ?

Dans la théorie freudienne, le travail du rêve est l'opération qui conduit du contenu latent des pulsions et des représentations inconscientes au contenu manifeste du rêve, c'est-à-dire le rêve tel qu'il se présente au rêveur. Le contenu du rêve, dont l'interprétation est « la voie royale menant à l'inconscient », est modelé en fonction de la structure psychique et des expériences du rêveur. Le travail du rêve met alors en jeu différentes étapes, qui permettent la satisfaction de désirs inconscients déguisés de différentes manières, jusqu'à former un compromis entre les différentes exigences de la personnalité. Ces différentes étapes sont les suivantes : la condensation, le déplacement, la figuration ou élaboration secondaire. Chaque élément du rêve renvoie à de nombreuses représentations, qui se condensent pour échapper à la critique : il y a là réduction, compression du rêve. Le déplacement désigne le déplacement de l'intérêt : l'affect est déplacé sur une représentation anodine, sans intérêt particulier, et surtout ne contredisant pas les valeurs du Moi. Suite au déplacement, ce qui semble essentiel au rêveur n'est qu'anodin : l'essentiel lui échappe complètement. Le déplacement est donc un mécanisme de défense.

Le rêve est ensuite soumis à l'obligation de représentation figurative. L'inconscient ne peut faire passer un message, un contenu dans le rêve, qu'en présentant ce message sous forme d'image ou de scène animée, de telle sorte que le contenu soit acceptable par la censure du rêveur. L'inconscient tient compte du fait que les contenus oniriques ne peuvent être abstraits mais au contraire figuratifs pour être (re)présentables. Le rêve cherche en effet à revêtir un aspect cohérent, à se présenter sous la forme d'un scénario digne d'intérêt, alors que l'histoire que relate le rêve masque l'histoire inconsciente du Moi. La figuration fait adopter des représentations connues de la conscience, en faisant éventuellement intervenir des éléments diurnes non refoulés. L'élaboration désigne alors le travail du rêve. Après déplacement de l'affect entre les représentations du rêve et condensation des éléments, le rêve est remanié par ce que Freud appelle la prise en considération de l'élaboration secondaire, qui consiste à transformer le rêve en un récit cohérent.

Le conte possède une structure qui a souvent été comparée à celle du rêve. Dans *Sur le rêve*¹, Sigmund Freud affirme en effet ceci :

La symbolique du rêve conduit bien au-delà du rêve ; elle n'appartient pas en propre au rêve mais domine de la même manière la figuration dans les contes, les mythes et les légendes, dans les mots d'esprit et dans le folklore.²

Dans cette optique, dans son ouvrage intitulé *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*³, Nicole Belmont développe le parallèle, aisé à établir, entre la structure du rêve et celle du conte, tout en indiquant bien, cependant, que le conte n'est pas le rêve, et que chacune de ces deux formes possède des spécificités propres. Elle précise en effet, suivant l'analyse de Freud, que l'élaboration du conte semble utiliser le phénomène de figuration, ainsi que celui qui lui est intimement lié, la condensation, puisque la narration est faite presque exclusivement d'images et de mises en scène, dépourvues de commentaires ou d'explications. Le conte se rapproche donc du rêve, en ce sens qu'il traduit « les représentations verbales en représentations figurées, en images visuelles »⁴. D'autre part, le conte utilise également le mécanisme de l'élaboration secondaire, afin d'apporter la cohérence narrative nécessaire à l'ensemble, et de supprimer les contradictions apparentes.

¹ FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*. Paris, Gallimard, 1988 (pour la traduction française), 147 p.

² FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*, op.cit., p. 138.

³ BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

⁴ BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, op.cit., p. 22.

- une étonnante coïncidence entre début des aventures et chute dans le sommeil

Un certain nombre de contes jouent sur cette analogie, et ce de façon parfois très explicite. Ces derniers semblent dans bien des cas établir une équivalence entre le moment où le héros commence ses aventures (c'est-à-dire s'apprête à entrer dans un monde nouveau et différent du sien) et la chute dans le sommeil. Dans ces contes, les héros se trouvent, de façon assez étonnante, au moment de débiter leur parcours initiatique, dans un état incertain, entre la veille et le sommeil - ce qui n'est pas sans rappeler le fait que les contes étaient racontés de façon privilégiée lors de la veillée, moment de la journée le plus proche de celui de l'endormissement. Cette confusion, qui introduit chez le lecteur un certain nombre de doutes quant à la réalité des aventures décrites, confirme cependant cette analogie de nature et de structure entre les contes et les rêves.

Chez Ana María Matute, les contes du recueil *Tres y un sueño* - dont le titre est parfaitement explicite - sont significatifs à cet égard. Dans le conte intitulé « La razón », c'est durant la nuit, alors que le jeune protagoniste, Ivo, est endormi, que le gnome Tano décide d'apparaître sous ses yeux :

Hacía rato que [Ivo] dormía, vuelto de espaldas al baúl negro, cuando le despertó el chirrido de los goznes. Abrió los ojos y se quedó muy quieto, con el corazón golpeándole como un puño en una puerta. Sintió miedo.
- No temas - dijo Tano. Vuelve la cabeza y mírame.¹

Il paraît clair que le jeune homme se réveille afin de répondre aux interrogations du gnome et comprendre ainsi ce qu'il attend de lui (c'est-à-dire qu'il visite leur royaume pour ne jamais oublier l'existence de ces êtres sur terre, et pouvoir ensuite transmettre son savoir à d'autres enfants). Mais il semble par la suite qu'Ivo se rendort au moment où Tano lui propose de venir vivre avec lui. En effet, l'expression « Ivo cerró los ojos » est répétée à deux reprises à la fin du dialogue entre les deux personnages, et notamment au moment de sa conclusion, lorsque Ivo accepte finalement d'effectuer le voyage. Ce dernier est ici clairement assimilé à un parcours à la fois initiatique et imaginaire :

¹ « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 29.

- Ven a vivir un tiempo con nosotros.
- ¿Y cómo?
- Te volveré imaginado. Ven, te llevaré a lo más escondido del bosque, debajo de la tierra, con mis hermanos. Treparemos al viento, con los silfos ; nos esconderemos en el corazón de las plantas y las flores, con los elfos. Te llevaré a los tejados y las veletas [...].
- Bien - dijo Ivo. A lo mejor es verdad.
Y cerró los ojos.¹

Il ne semble d'ailleurs se réveiller réellement que lorsque son aventure est terminée, au terme d'une ellipse temporelle particulièrement frappante :

Ivo se levantó y sacudió el polvo de su traje. Cuando llegó a la alquería, María Magdalena le pegó por haber tardado tanto.²

On retrouve le même phénomène dans le conte « La oveja negra », où le début des aventures de la jeune protagoniste coïncide chez elle avec un état maladif, où elle doit rester alitée. Le second chapitre débute donc de la sorte :

Cuando despertó estaba anocheciendo. Oía un crujido persistente, acercándose [...]. Por la ventana entraron dos muchachos negros, con espadas hechas de hojas de lirio.
- Si quieres, puedes venir a buscar [a Tombuctú] con nosotros.
Asintió, muy alegre. Estaba cansada de vivir en aquella cama, oyendo cómo sus hermanos corrían por el prado [...].
- Allá voy. Esperad que busque mi vestido y mis zapatos ...
- No es preciso. Tu pijama de rayas azules es bonito.³

Dans ce passage, une incertitude règne quant à l'état d'endormissement du personnage : lorsque les deux poupées de lierre rentrent dans sa chambre, elle semble s'être réveillée, mais elle en sort vêtue d'un pyjama aux motifs symboliques (« tu pijama de rayas azules »). Elle s'échappe de la prison dans laquelle elle était enfermée de force (la maison, la chambre, la réalité en quelque sorte), pour s'aventurer plus librement dans le monde de la fantaisie et du rêve. L'aspect surprenant de ses aventures réside cependant dans le fait qu'elles ne lui permettent pas d'accéder à un monde différent de son univers de départ. Au contraire, même si la jeune héroïne semble traverser toute une série d'espaces très dissemblables au cours de ses aventures, le récit n'offre pas de clôture nette. De fait, la jeune fille se retrouve à la fin du conte exactement dans la même situation qu'au début, comme si l'ensemble des épisodes

¹ « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 32.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 44.

³ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 77-78.

décrits n'avait été en réalité qu'un très long rêve - ou un cauchemar sans fin, compte tenu de la nature de ses aventures :

- Hemos llegado - dijo uno de los hermanos.
- Al otro lado del río, junto a los bosques, estaba la casa [...].
- Aquí estarás muy bien - dijo el hermano mayor.
- La depositaron con cuidado en el centro de la habitación [...].
- Sí, sí - dijo. Estaré muy bien. Porque lo único que deseaba era que la dejaran sola.¹

En outre, les incipit qui établissent un parallèle entre une situation de sommeil et le début des aventures des héros s'accompagnent en général d'images qui rappellent la chute ou le glissement, dans le sommeil et le rêve précisément. Cela va souvent de pair avec un mouvement de régression par rapport à la réalité, couplé avec la création d'un monde nouveau et parallèle au monde réel. Ce mouvement de chute est net dans le conte précédemment cité, « La razón ». La description du voyage d'Ivo au royaume des gnomes y est rythmée par la répétition de la même image, empruntée précisément au champ lexical du glissement ou de la descente :

- Baja. Aquí no se está bien [...].
- Tano le tomó por la cintura y le hundió. Atravesaron el suelo del granero y bajaron a la alcoba de los granjeros [...]. Se hundieron de nuevo y llegaron al cuarto de los criados [...]. [Tano] le abrazó de nuevo la cintura, y se hundieron [...]. Allí abajo estaba el campo : los cuadros amarillos, rojos, verdes, de los sembrados ; las empalizadas, el río y los álamos, los juncos, las flores y las tapias [...]. Y [Tano] no pudo resistir más, y le cogió de nuevo por los hombros, y le hundió en la tierra [...]. Ivo se tendió en el fondo del río, y el agua le llenó el paladar y los ojos.
- Aquí se está bien - dijo.
- ¿No nos olvidarás? - Tano levantaba las manos. ¿No nos olvidarás?
- ¡Qué bien se está aquí, que no se oye ni se sabe nada!
- Tano subió a la superficie, gritando de alegría.²

La chute dans le sommeil est décrite de façon plus explicite encore dans le conte « El País de la Pizarra », issu du recueil *Todos mis cuentos*. Ce récit décrit la disparition de la Princesse du royaume de Cora-Cora, suite à son incapacité à trouver la solution à une longue addition, ainsi que les efforts de tous ses amis pour la retrouver. Il semble assez clair au début du conte que la disparition de la jeune fille fait suite, d'une part, à son ennui face à une discipline qu'elle n'aime pas, les mathématiques, ainsi qu'à son progressif endormissement, d'autre part.

¹ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 133-134.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., chapitre VI.

En effet, un des personnages imaginaires du récit, la lettre A, décrit cette disparition de la sorte :

Voy a contarlo todo como sucedió. Los malditos números han robado a la princesa. El real profesor no tiene culpa de nada. El real profesor le había puesto una larga suma en la pizarra. Su Alteza la Princesa salió a resolverla y, dicho con todos los respetos, no sabía hacerlo, porque no le gustan los números ni pizca. Su Alteza Real la Princesa cumplía hoy seis años, y el jardín estaba lleno de margaritas que la llamaban, de pensamientos, de mariquitas, de grillos y de arena calentita. Su Alteza Real se asomó al borde de aquella suma con miedo, porque aquella suma era larga y honda, como un pozo. Y al fin pasó lo que tenía que pasar. ¡Su Alteza Real se cayó dentro! [...] ¡Se cayó dentro de la suma, y se la llevaron los números dentro del País de la Pizarra, quién sabe a la horrible ciudad de la Tabla de Multiplicar! ¡Un país donde no hay margaritas, ni estrellas, ni arena, ni caballos de madera !¹

Les enfants du royaume décident, la nuit suivante, d'aller chercher la Princesse, sans être cependant très bien réveillés :

Aquella noche [...] Moncho saltó de la cama [...]. Se calzó y se puso los pantalones y el jersey. Le costó mucho trabajo despertar a Felpa que, al parecer, se había olvidado de todo.²

Dans leur tentative, ces derniers demandent de l'aide à la Estrella Marianita, dont le rôle magique s'apparente ici à celui d'un véritable marchand de sable, personnage traditionnellement chargé, dans l'imaginaire enfantin, de faciliter le sommeil des enfants qui éprouvent des difficultés à s'endormir :

- ¡Ayúdanos a entrar en el País de la Pizarra, porque la Princesa está perdida en la ciudad de la Tabla de Multiplicar!
La Estrella Marianita pestañeó tres veces, y al fin dijo :
- Os mandaré polvillo de oro de mis alas, y volaréis dentro del País de la Pizarra, cogidos fuertemente de la mano [...].
Extendieron las manos. Al poco, les caían en las palmas montoncitos de polvillo de oro [...]. Y los cuatro niños, seguidos del espía Capucha, se chapuzaron en el negro País de la Pizarra. El País de la Pizarra era noche cuadrada y grande, negra como un túnel.³

L'image de la chute est d'ailleurs à nouveau répétée lorsque Moncho, le plus âgé des enfants, et le seul capable de résoudre l'addition qui a causé l'endormissement de la Princesse, vient rechercher cette dernière :

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 244.

² « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 241.

³ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., pp. 245-246.

Con gran agilidad, empezó a descender. Apoyaba con facilidad los pies en los sietes y en los cuatros, pero en los treses resbalaba espantosamente.¹

A la fin du conte (du rêve), la résolution de l'énigme coïncide avec l'apparition du jour (le réveil, en fin de compte) :

Todos se encaminaron de nuevo al final de la calle. Cogidos de la mano atravesaron la noche de la pizarra.

- ¡Ya están aquí, ya están aquí! - gritaron llenos de alegría la Mariquita del Paraguas, los números del cuaderno y las letras del abecedario.

A todas éstas el sol ya había aparecido, redondo y encarnado, por una esquina de la ventana.²

On retrouve un phénomène identique dans le conte « Sólo un pie descalzo »³, où s'établi un parallélisme net entre maladie (Gabriela souffre de la grippe), état de manque (personne ne s'occupe de la jeune fille, considérée comme un être à part, étrange et lunatique, à qui quelque chose fait toujours défaut, à l'instar des objets qui peuplent les univers imaginaires qu'elle visite), chute dans le sommeil, et début des aventures, lorsque Gabriela part à la découverte des mondes nouveaux, parallèles au sien. La jeune fille avait déjà l'habitude de se forger en rêves un univers fantastique dès qu'elle était punie :

Se arrebujaba en un rincón donde sabía que nadie podía encontrarla. A través de sus párpados cerrados, nacían lentamente paisajes y criaturas : princesas, príncipes, ogros, hechiceras, pastores, trasgos, brujos, gnomos, islas, castillos, barcos ... También cascadas encantadas, luces, plantas y árboles con vida propia.⁴

Mais le monde qu'elle visite en compagnie d'Homolumbú, personnage qu'elle s'est inventé lorsqu'elle était malade, est bien plus riche et plus intéressant. D'ailleurs, le début de leurs aventures dans les différentes régions du País del Pie Descalzo s'opère dans un mouvement similaire à celui d'Alice de l'autre côté du miroir ou au pays des merveilles, alliant passage dans un autre monde et descente par étapes successives dans un univers parallèle, situé à la fois à côté et en dessous du leur :

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 248.

² « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 250.

³ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., pp. 253-321.

⁴ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 264.

Cogidos de las manos, Homolumbú y Gabriela se deslizaron suavemente por unos de los bordes del parquet no cubiertos por la alfombra. Pero ahora iban mucho más aprisa que cuando fue ella sola a la Biblioteca. Ahora navegaban realmente, dentro de un barco de papel [...]. Cogidos de la mano, atravesaron la puerta de cristales. Los muebles gimieron blandamente y los batientes se cerraron de nuevo a sus espaldas [...]. De nuevo Gabriela descendió : bajaba al estante siguiente.¹

Dès lors qu'elle comprend le mécanisme de ses aventures, Gabriela s'installe dans les conditions les plus favorables à l'apparition d'Homolumbú (comme l'auditoire se préparait au moment de la veillée à écouter des contes, dans le but d'être le plus réceptif possible). On voit bien, dans le passage suivant, que le début des aventures, cette fois-ci dans la Región de los Ausentes, correspond au moment du coucher, de l'endormissement et du rêve, et que leur fin coïncide avec le réveil :

Pero ahora se disponía a vivir sus secretos, y se metió en la cama deprisa. Todo estaba en silencio, las luces de la casa fueron muriendo una a una. Entonces, Homolumbú regresó. Navegaban otra vez. Pero esta noche no se quedaron dentro de la casa. Llegaron hasta la puerta de la calle y atravesaron, como era habitual, toda clase de muros y obstáculos. Bajaron la escalera y salieron a la noche exterior. Era una noche intensamente azul, con la Luna en forma de barca [...]. La voz de Micaela que les daba prisa - para el desayuno primero, y para el Colegio después - la estaba regañando : - ¿Se puede saber dónde has metido la zapatilla del pie derecho? Gabriela estaba sentada en la cama, bostezando ; tras las cortinas había aparecido el sol pálido y resignado de los *días corrientes*. Acababa de sonar el despertador.²

Un schéma semblable se retrouve lors de tous les autres voyages de la jeune fille, que ce soit lors de sa visite de la Región del Olvido y Otro Tiempo (le parcours a lieu la nuit, lorsque « la casa estaba en silencio » et que « todos dormían »³, pour se terminer au petit matin lorsque « el Sol regresaba »⁴) ou lors de son dernier voyage, dans la forêt. On peut lire, encadrant le récit de cet ultime séjour : « Gabriela volvió a cerrar los ojos [...]. Gabriela se incorporó »⁵.

¹ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., pp. 270-272.

² « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., pp. 280-284.

³ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 291.

⁴ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 299.

⁵ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 308 et p. 316.

- la distorsion du cadre spatio-temporel, la perte des repères temporels et le balancement entre le grand et le petit : des analogies entre le conte et le rêve

Ce phénomène de chute, largement décrit, s'accompagne d'une distorsion de l'espace et du temps permettant de composer, comme dans le rêve, une autre scène, mais dont beaucoup d'éléments semblent familiers : la maison, les champs, la rivière, dans « La razón » ; la forêt, la ville, le fleuve, dans « La oveja negra » ; la ville, les rues, les boutiques et les voitures de la « Ciudad de la Tabla de Multiplicar », dans « El País de la Pizarra ». Même si le conte emprunte beaucoup de ses éléments à notre monde quotidien, les lois de l'espace y sont déformées. La chute nous introduit dans un univers qui n'est pas à proprement le nôtre. Celui du « País de la Pizarra » est extrêmement menaçant pour les enfants, car il est entièrement constitué de nombres (« Las calles eran rectas y ordenadas, construidas con sólidos y lógicos números, y por todas partes llegaban sonidos de máquinas de calcular¹ »). Le pays des gnomes que parcourt Ivo dans « La razón » est vide et silencieux, rappelant presque par sa tranquillité le ventre de la mère et la vie intra-utérine. En effet, voici comment Ivo réagit au terme de son voyage :

Aquí se está bien - dijo. Porque todo era ciego y sin palabras [...]. ¡Qué bien se está aquí, que no se oye ni se sabe nada!²

De fait, le conte se place dans un ailleurs, une utopie au sens étymologique du terme, c'est-à-dire un non-lieu. Cette perception originale et décalée de l'espace rappelle celle du rêve, où tout est semblable à la réalité, mais où tout y est aussi différent, du fait d'un enchaînement en apparence irrationnel des péripéties. L'absence de lien logique ou spatial entre ces dernières est fréquente. Cette distorsion dans la perception de l'espace est frappante dans l'examen d'un procédé assez répandu dans les contes, à savoir le balancement entre le grand et le petit, l'imperceptible et le gigantesque. Pensons par exemple aux changements successifs de taille de la jeune héroïne dans *Alice au pays des merveilles*, qui symbolisent sans doute les fantasmes enfantins mêlant tout à la fois peur et désir de grandir.

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 247.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 40.

On retrouve le même phénomène dans l'ouvrage de Jonathan Swift *Les voyages de Gulliver*¹, où l'auteur joue, lors des quatre voyages du chirurgien anglais, sur les différences de proportions, à savoir l'infiniment petit à Lilliput ou l'infiniment grand au pays de Brobdingnag. L'intention de l'auteur est dans ce récit essentiellement critique, puisque les comportements humains, observés à Lilliput par le petit bout de la lorgnette, apparaissent dérisoires. Toutefois, lors de son second voyage, Gulliver, cette fois-ci minuscule, se retrouve dans une situation précaire face à des choses qu'il jugeait jusqu'alors insignifiantes et inoffensives, comme des tiges de blé, des insectes ou des rats, ce qui traduit l'angoisse de l'homme face à sa propre impuissance.

Cette distorsion est manifeste dans le conte « La razón », puisque Ivo semble rapetisser lorsqu'il effectue son voyage au royaume des gnomes :

Abrió lentamente los ojos. Todo había crecido a su alrededor. La ventana aparecía alta como el cielo. Bajó de la cama gateando por una pata, como si descendiera de un árbol.²

Déjà, dans un conte écrit par la romancière à l'âge de quatorze ans, intitulé « Las lucecitas de plata » et publié dans son recueil *Cuentos de infancia*, apparaît un épisode similaire à celui qui est décrit dans « La razón ». En effet, les lutins demandent au personnage principal, prénommé Iván³, plus couramment surnommé Tilín, de venir vivre quelque temps avec eux, afin de découvrir toutes les richesses propres à leur monde. Pour ce faire, Tilín doit d'abord fermer les yeux afin d'accéder à ce monde parallèle. Pour l'aider à changer d'univers, les gnomes entament une chanson étrange puis embrassent l'enfant, qui peut ensuite rouvrir les yeux :

Al abrirlos, tuvo el niño la mayor sorpresa de su vida. La torre le parecía enorme, el nido de la cigüeña era capaz de contener una veintena de muchachos como él y, por último, los duendes tenían su estatura.
- Ya comprendo - dijo, me habéis disminuido de tamaño.⁴

¹ SWIFT, Jonathan, *Les voyages de Gulliver*, Paris, Gallimard, Folio Classique n°597, 1976, 443 p.

² « La razón », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 33.

³ Prénom étrangement proche de celui du protagoniste de « La razón », Ivo.

⁴ « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op.cit., p. 188.

Tilín visite alors, à l’instar d’Alice, toute une série de mondes parallèles au sien : il saute sur les étagères de la bibliothèque du palais royal, monte sur une étoile, dort entre les pétales d’une rose, vit plusieurs jours dans la boutique d’un vieux commerçant tout en grignotant un de ses fromages et en devisant avec une araignée. Là encore, lorsqu’il se voit obligé de revenir vivre dans le monde qu’il vient de quitter, il a la sensation de se réveiller d’un très long sommeil. De retour de ce périple, lorsqu’il ouvre à nouveau les yeux, il se retrouve allongé sur son « colchón de pajas, en el desván de la casa de Abuelo Kane. Se restregó los ojos y experimentó la impresión de que había despertado de un sueño »¹.

On observe, de la même façon, que dans le conte intitulé « Volforindo o Los Mundos Ignorados », écrit par la jeune Ana María à l’âge de douze ans, le personnage principal qui offre son nom au récit décide d’explorer en imagination toute une série de mondes imaginaires parallèles au sien. Le récit, qui s’organise sous la forme de sept lettres différentes, contient en quelque sorte sept contes (ou sept rêves), qui constituent la description des sept « Mundos Imaginados » que visite Volforindo. Dans la deuxième lettre qu’il rédige, le protagoniste décrit sa chute, dans un monde similaire à celui que nous avons décrit dans « El País de la Pizarra », c’est à dire l’univers terrifiant des nombres, contenus dans son cahier de mathématiques. Lors de sa visite du « País de la Tabla de Multiplicar », il constate également qu’il a énormément rapetissé. Ce passage est donc particulièrement significatif, puisqu’il conjugue bon nombre d’éléments que nous venons de mentionner : la chute, dans un monde différent du sien, comme équivalent du rêve, va de pair avec la distorsion de la réalité, puisque les perceptions du jeune garçon se voient alors singulièrement modifiées :

[Los números] formaron un carro. Me senté dentro yo. Todo se sumió en la oscuridad. Atravesamos volando regiones invisibles para mí, a causa de la rapidez con que cruzábamos el espacio. De repente, descendimos con asombrosa velocidad. Se volvió a hacer luz. No os podéis imaginar el espectáculo horrible que se ofreció a mis ojos. Figuraos una ciudad numérica. Todo cubierto de números: casas de números, pájaros de números... Personajes que llevan en los ojos una expresión numérica [...]. De pronto, vi con asombro que mi compañero, [el Nueve], era tan grande como yo. Le pregunté la causa.

- Claro, me contestó. ¿No ves que te hemos hecho pequeño? Aquella rápida carrera no era más que disminuías velozmente de tamaño. Ahora nos hallamos en tu libro de Aritmética. Eres diminuto, Volforindo. Has menguado.²

¹ « Las lucecitas de plata », *Cuentos de infancia*, op.cit., p. 192.

² « Volforindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op.cit., pp. 60-62.

Une situation similaire s'observe dans le conte « Sólo un pie descalzo » où, lors de son premier voyage dans la Región de las Alacenas en compagnie d'Homolumbú, Gabriela se fait la réflexion suivante : « Homolumbú era tan alto como ella. ¿Había crecido? En todo caso, no lo había notado. Pero no sabía si es que él había crecido mucho, o era ella quien se había achicado »¹.

Cette transgression des contraintes imposées par l'espace, qui fournit l'argument de bien des contes, peut se lire comme une interrogation sur les limites humaines et une exploration imaginaire des possibles. Présenter le héros perdu dans un espace hostile permet aussi de montrer que l'on triomphe des contraintes de l'espace par l'obstination. C'est précisément le cas de Volflorindo qui à la fin du récit, quitte la forge et le village paternels et, malgré toutes les accusations portées contre lui par son père qui le croyait stupide et incapable, arrive finalement à gagner sa vie en publiant ses récits :

Volflorindo volvió a la ciudad. Pero ya no estudió más. Dio a conocer sus cartas, y siguió escribiendo, muchas, muchas más. Vivió siempre feliz en medio de sus Mundos Ignorados. Sus cartas las leyeron muchos niños. Y ahora las leeis vosotros.²

La déformation permet de souligner aussi les impasses de notre perception, la morale de l'univers dilaté ou rétréci étant alors le relativisme, comme c'est par exemple le cas dans *Les voyages de Gulliver*. Cependant, tout comme Alice qui tombe dans un trou au pays des merveilles ou de l'autre côté du miroir, mais qui, en fin de compte, comprend que ce qu'elle a vécu n'est qu'un rêve, cet univers très grand ou très petit peut constituer la métaphore de l'introspection et du narcissisme. Le personnage visite un monde à l'image de son univers intérieur : il est quelque part au cœur de lui-même et son voyage révèle ses peurs et ses fantasmes, comme le ferait aussi l'analyse de ses rêves. Quoiqu'il en soit, ce motif rappelle aussi la fascination exercée par le personnage d'Alice et son voyage de l'autre côté du miroir sur Ana María Matute, pour qui le passage d'un univers à l'autre, celui de la réalité vers la fantaisie, constitue une des métaphores du travail d'écriture, comme elle l'a souligné notamment dans son discours de réception à l'Académie, précisant : « escribir, para mí, ha sido una constante voluntad de atravesar el espejo »³.

¹ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 270.

² « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op.cit., p. 95.

³ MATUTE, Ana María, « En el bosque. Defensa de la fantasía ». Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la lengua, 18 janvier 1998, p. 6.

Par ailleurs, si on analyse d'un point de vue temporel cette chute des héros vers un autre monde - chute qui prend parfois la forme d'un long cheminement ou d'une lente progression, comme c'est le cas par exemple dans « El saltamontes verde » - cette dernière peut symboliser aussi ce grand parcours qui équivaut à la durée de la vie humaine, et qui correspond au passage de l'enfance à l'âge adulte. Ce processus est valable pour n'importe quel conte de fées, puisque les personnages accèdent au statut de héros précisément parce que les itinéraires et les tâches qu'ils doivent accomplir les amènent à franchir les frontières d'un autre monde, c'est-à-dire en général les limites de l'univers familier. Cependant, l'optimisme de ce genre narratif nie en même temps l'inéluctabilité de la brièveté de la vie. Le chemin est réversible et peut être parcouru en sens inverse : on se réveille reposé après une nuit de sommeil, et la fin des contes permet aux héros d'accéder à une situation plus enviable que celle qu'ils connaissaient au début. Ainsi en témoigne aussi l'analyse que nous avons faite des dénouements des contes d'Ana María Matute, qui ne servent pas à proprement parler de clôture, mais restaurent plutôt l'unité perdue et renvoient à un état antérieur au début de l'action. C'est le cas d'un certain nombre de contes issus du recueil *Todos mis cuentos*, comme « Paulina » ou « El saltamontes verde ». Les conclusions de ces récits, comme le sont aussi les rêves, ont le même goût d'éternité que l'enfance dans laquelle les héros étaient déjà plongés au départ.

D'autres analystes, tel Vladimir Propp, dans son ouvrage intitulé *Les racines historiques du conte merveilleux*¹, vont jusqu'à considérer le conte comme eschatologique, puisque l'un de ses principaux fondements structurels, le voyage, peut être analysé comme le reflet de certaines représentations fournies par les religions sur les voyages de l'âme dans l'autre monde. Ce voyage, parce qu'on en revient, a pour fonction de nier l'irréversibilité de la naissance, du temps et de la mort. La succession des épisodes qui ont lieu dans « La oveja negra », où les distorsions temporelles et spatiales sont nettes, en est un bon exemple. De fait, l'enchaînement des chapitres correspond à toute une série de lieux traversés, et ce sans liens spatiaux ou temporels apparents, comme on pourrait en trouver dans un rêve. Tous les événements qui ont lieu (la rencontre avec les deux poupées de lierre, le séjour en compagnie du montreur de marionnettes ou des gitans, le voyage avec l'enfant) se déroulent sans aucune référence temporelle, si ce n'est le lever ou le coucher du soleil (« El sol se fue y volvió varias

¹ PROPP, Vladimir, *Les racines historiques du conte merveilleux*. Paris, Gallimard, 1983, 484 p.

veces »¹). L'éternel retour des jours et des nuits correspond toutefois à un mode de pensée et de perception du temps typiquement enfantin, cyclique plutôt que linéaire. L'absence de références aux événements soutient par ailleurs l'illusion d'un état extra-temporel de l'enfance, et la notion d'éternité propre à cet âge de la vie. La fin du récit, où la jeune protagoniste meurt, est tout aussi étrange, puisque cette mort semble constituer un épisode équivalent aux autres, et qui lui aussi se répète un nombre indéfini de fois :

- ¡Vamos a matarla, es el enemigo !

Los niños se lanzaron sobre ella con las espadas en alto. Pero sus espadas estaban hechas de hojas de lirio, y se doblaban sobre su pecho. No podían atravesar su corazón, y de este modo el juego duraría mientras no crecieran, y podrían venir todos los días a matarla.²

D'autre part, il semble assez clair qu'il s'agit dans le cas de la jeune protagoniste du conte d'un voyage initiatique, puisque à la fin du récit, cette dernière revient exactement au même endroit qu'au départ, c'est-à-dire dans sa chambre, niant quasiment l'espace parcouru et le temps écoulé :

Al otro lado del río, junto a los bosques, estaba la casa [...].

- Aquí estarás muy bien - dijo el hermano mayor.

La depositaron con cuidado en el centro de la habitación.³

Dans ce conte, le retour aux origines tend donc à nier le passage du temps comme à abolir les lois et les contraintes de l'espace. Il fait là encore référence de façon explicite au fonctionnement du rêve, puisque la jeune héroïne se fait à plusieurs reprises la réflexion suivante : « había pasado tanto tiempo que era como si despertara de un sueño »⁴.

¹ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op. cit., p. 90.

² « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 136-137.

³ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 133-134.

⁴ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., p. 88.

- conte et utopie, des affinités de structure

Soulignons que ce procédé est également à l'œuvre dans un certain nombre d'utopies, un genre très proche du conte par bien des aspects. Le narrateur y est aussi transporté dans un monde nouveau (d'ailleurs souvent appelé de ses vœux, car le monde utopien est plus proche que le nôtre de la perfection), par l'intermédiaire du rêve, ou grâce à un jeu subtil entre veille et sommeil. Le début des *Nouvelles de nulle part*¹ de William Morris est significatif à cet égard, puisque les aventures du héros commencent de la sorte :

C'est dans ces dispositions qu'il se jeta dans son lit et s'endormit, selon son habitude, en moins de deux minutes. Mais (contrairement à son habitude) il se réveilla peu après et connut cet état d'insomnie lucide qui surprend, à l'occasion, les plus solides dormeurs ; état dans lequel on se sent l'esprit d'une particulière acuité [...]. Il entendit sonner une heure, puis deux, puis trois, après quoi il se rendormit. Notre ami dit s'être éveillé une fois encore de ce sommeil pour traverser une série d'aventures tellement surprenantes qu'elles méritent, à son avis, d'être portées à la connaissance de nos camarades, et, à la vérité, du grand public. Aussi se propose-t-il maintenant de les raconter.²

La fin du récit renouvelle la claire allusion au rêve, puisqu'il se termine sur les propos suivants :

J'étais dans mon lit, chez moi, dans le morne faubourg de Hammersmith, réfléchissant à tout cela ; et m'efforçant de me rendre compte si je me sentais accablé de désespoir par la découverte que j'avais rêvé.³

Le principe est sensiblement le même lorsque le narrateur arrive en utopie après un long voyage, comme dans *L'Utopie*⁴ de Thomas More ou *Erewhon*⁵ de Samuel Butler. Il en est de même après un naufrage, comme dans *Les voyages de Gulliver*, où tout repère géographique et tout lien avec le pays d'origine disparaissent. La découverte comme l'adaptation à ce nouveau pays constituent autant d'épreuves initiatiques. La comparaison entre contes de fées

¹ MORRIS, William, *Nouvelles de nulle part ou une ère de repos*. Paris, Aubier, 2004, 519 p.

² MORRIS, William, *Nouvelles de nulle part ou une ère de repos*, op.cit., p. 89.

³ MORRIS, William, *Nouvelles de nulle part ou une ère de repos*, op. cit., p. 503.

⁴ MORE, Thomas, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Paris, Flammarion (GF n°460), 1987, 248 p.

⁵ BUTLER, Samuel, *Erewhon*. Paris, Gallimard, 1980, 318 p.

et utopie est donc féconde, car d'un point de vue temporel¹, les utopies se projettent presque toujours dans le passé, présenté comme un âge d'or, hors du temps². De la même manière, d'un point de vue géographique, l'utopie est un monde clos et isolé, car tous les récits ont recours soit à une île inconnue qu'un explorateur ou un naufragé vient de découvrir (l'Atlantide, de Bacon ; l'Utopie, de More ; les quatre îles, de Gulliver), soit à un « pays de l'autre côté des montagnes » (dans *Erewhon*). Aucun de ces lieux n'est nommé : ils se situent donc hors de l'espace connu. Dans tous les cas, les voyages, qu'ils soient réels ou rêvés, permettent au narrateur de renaître à une vie nouvelle qui rompt avec son existence passée.

Un autre des procédés les plus élémentaires de l'utopie consiste en l'inversion pure et simple de la réalité. Elle est, comme dans le conte, fondée sur des principes facilement identifiables (le grand / le petit ; le bon / le mauvais, etc...)³. Comme le conte, l'utopie aspire au bonheur et à l'harmonie entre l'homme et la nature, donnant une réponse aux inquiétudes et aux rêves inassouvis des lecteurs. L'utopie est, à l'instar de ce qui est décrit dans bien des contes, un lieu idéal parce qu'il n'existe nulle part et qu'il permet l'évasion par l'imagination : ce type de récit apparaît donc comme une tentative, moins de briser les structures de l'ordre existant que de supprimer, par l'imagination et par le rêve, une situation conflictuelle. Les utopistes traduisent aussi une volonté de régresser jusqu'au stade infantile, car l'enfance représente pour eux l'époque la plus heureuse et la plus innocente de la vie de l'homme. A l'angoisse de l'existence adulte, l'utopie répond par le rêve et l'imagination, et le mécanisme fonctionne toujours, car comme tout le monde est heureux, tout s'arrange en utopie.

Dans sa volonté d'expliquer le monde et d'apaiser les angoisses, l'utopie constitue donc un modèle idéal de société, dont la stabilité est un des principes de base, même s'il s'agit d'une quête d'un paradis terrestre au bout de l'espace et du temps. Comme elle débarrasse la réalité de tout ce qu'elle comporte de déplaisant et qu'elle vise à en donner une représentation satisfaisante, l'intention de l'utopie est parfois critique. Elle nous ouvre ainsi les yeux devant

¹ Il faut noter que l'isolement est aussi, souvent, économique et culturel. Il est en effet nécessaire de se protéger pour lutter contre toute influence extérieure, afin que la société utopique puisse conserver sans peine ses mœurs particulières.

² Même dans les *Nouvelles de nulle part* de William Morris, où le narrateur se projette dans le futur, celui-ci constitue un retour nostalgique vers un moyen âge rêvé, symbole d'une harmonie perdue entre l'homme et la nature.

³ Dans *Erewhon* par exemple, la maladie est considérée comme un crime, tandis que les défauts de caractère tels que la malhonnêteté sont soignés comme s'ils étaient des maladies. Dans *Les voyages de Gulliver*, les chevaux raisonnables du dernier voyage se servent de l'homme comme un vil bétail et comme bête de trait.

l'étrangeté et le caractère arbitraire du monde dans lequel nous vivons. Si la critique s'exerce directement chez Swift, elle se fait de façon bien plus détournée dans d'autres récits, en présentant un monde parallèle ou déformé qui montre ainsi les limites du nôtre, comme dans *Erewhon* par exemple. Cette critique indirecte de la réalité est d'ailleurs présente aussi dans un certain nombre de contes de fées contemporains, comme nous allons l'analyser ci-après.

Des motifs récurrents significatifs

- le motif de la perte ou le refus de la castration

Si le conte peut être considéré comme un équivalent littéraire du rêve, il convient d'analyser ce que révèlent ceux d'Ana María Matute, tant pour ses personnages que pour elle-même, et comment, d'un point de vue psychanalytique, il est possible de comprendre certains des motifs récurrents des contes de la romancière espagnole, notamment celui du manque et de la perte. Un exemple particulièrement éclairant dans cette optique est celui du récit intitulé « El saltamontes verde », issu du recueil *Todos mis cuentos*. Dans ce conte, la recherche par le jeune protagoniste, Yungo, de sa voix perdue, constitue le motif structurant. Cette privation pourrait aussi être assimilée, à une absence, d'autant plus significative que Yungo orphelin, est également privé de mère :

Yungo era un huérfano adoptado por la granjera. Lo recogió siendo muy pequeño, pues sus padres se ahogaron en el río [...]. La granjera lo comentó con otras mujeres del pueblo :

- Este niño también perdió su voz. Alguién se la robó al tercer día de nacer.¹

La perte de la mère et celle de la voix apparaissent donc simultanées chez le jeune garçon, qui cependant refuse cette double absence : son mutisme, et le fait que la fermière soit pour lui une mère de substitution. On trouve tout au long du récit de nombreuses références à ce refus obstiné :

- ¿Qué me dices, Yungo ? Has comprado la voz de esta guitarra. ¿No te basta ? ¿Volvemos a la granja? [dijo el saltamontes]. Pero Yungo movió la cabeza de un lado a otro. Y el saltamontes comprendió que decía : No. Yo deseo encontrar mi voz.²

- No quieres quedarte ahí para siempre ? Fíjate este hombre tiene tres voces : la suya, la de Currito y la de Cristobita. ¿No crees que a su lado no necesitarías la tuya ? Pero Yungo era muy tozudo y negó con tanta energía que el saltamontes calló.³

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 9.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 20.

³ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 28.

En effet, se forgeant un univers mental personnel et totalement imaginaire, il décide de partir à la recherche de sa voix, qu'il situe dans ce qu'il appelle « el Hermoso País ». Il découvre ce lieu à la fin de sa quête, et y trouve à la fois sa voix et ses parents véritables :

Yungo se marchaba por fin al Hermoso País, donde estaban su padre y su madre : y allí no era necesaria voz alguna, ya que estaban dichas todas las palabras.¹

Ici, est représentée l'impossibilité du protagoniste à refuser son mutisme et à rompre le lien originel avec la mère : ce lien rompu l'empêche de se développer normalement. Cependant, la situation du jeune garçon, lorsqu'il voyage en compagnie de la petite sauterelle verte, peut constituer aussi une métaphore du travail d'écrivain et de la création en général. En effet, Yungo semble oublier à de nombreuses reprises le manque initial (son mutisme et sa situation d'orphelin), grâce au travail artistique qu'il réussit à mener. En jouant admirablement de la guitare devant un groupe de gitans, puis devant un montreur de marionnettes, Yungo paraît sceller d'une certaine façon sa séparation d'avec la mère. Il semble y avoir concomitance entre le travail de deuil, c'est-à-dire l'acceptation de la castration et l'abandon de la conception de la mère phallique, et le début de la création, qui permet ici de réparer le manque. La création artistique et musicale de Yungo, menée en parallèle avec le véritable travail de conteur que conduit la petite sauterelle verte, constituent une réelle alternative au mutisme et à la situation de manque, permettant l'abolition de toutes les différences, sexuées, humaines et animales. Grâce à leurs propos et à leur musique toujours pleins d'espérance, tous deux redonnent vie et confiance à bon nombre de personnages comme d'animaux en détresse.

Toutefois, le cas de Yungo soulève aussi le problème de la crainte de ne plus pouvoir créer, comme en témoignent les nombreux doutes du personnage tout au long du récit, mais pose aussi la question de l'incapacité finale face à la création. De fait, à la fin du conte, Yungo se montre insatisfait de sa situation : si grâce à l'art, il a pu résoudre les contradictions et lever les incertitudes de bon nombre de ses auditeurs (de ses lecteurs), les siens ne sont pas résolus. La thérapie par l'art n'a pas fonctionné dans son cas, puisqu'il refuse toujours la perte de sa voix et l'absence de sa mère. C'est pour cette raison que le retour final vers la mère entraîne aussi sa mort symbolique.

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 30.

En outre, dans la perspective de l'analogie entre le conte et le rêve, l'analyse de la signification du mutisme se révèle fructueuse. Symbolisant la mort dans le rêve, la peur ou le refus du mutisme sont aussi particulièrement intéressants à appliquer au cas de l'écrivain en général. En effet, de nombreuses références au pouvoir, négatif ou positif, de la parole et des contes, apparaissent tout au long du récit. Au cours de son périple, Yungo peut constater l'usage souvent négatif que les hommes font de leur voix :

Por todas las aldeas y lugares, Yungo veía las palabras de los hombres y de las mujeres, que en su mayoría eran pompas de jabón, o piedras, o algo peor : oscuras y viscosas manchas negras, que se deslizaban boca abajo y producían repugnancia.¹

Au contraire, la petite sauterelle prononce toujours des paroles amicales et bienveillantes, même si elles sont parfois vecteurs d'illusion. C'est de la même façon que sont qualifiés les propos du vieux montreur de marionnettes rencontré par Yungo, sans cesse rapprochés de ceux proférés par la petite sauterelle verte et du rôle bienfaisant des contes :

Mi padre nos tenía pendiente de su boca, y también a Currito y Cristobita, y todos sabíamos, cuando él hablaba, que algún día llegaríamos al Hermoso País.²

Une correspondance peut être établie entre la peur ou le refus du mutisme, souvent associés à l'affirmation concernant l'apport bénéfique de la narration, opposée elle-même à l'utilisation parfois négative de la parole, avec la situation de la jeune Ana María. En effet, il ne faut pas oublier les nombreuses interdictions ou désapprobations formulées par la mère de la romancière concernant la vocation littéraire de sa fille, la condamnant ainsi, d'une certaine façon, au mutisme ou à la mort si elle ne se défaisait pas du lien maternel. On peut noter une reproduction assez nette de la situation oedipienne, puisque, alors que les conflits avec la mère s'accroissaient, le père d'Ana María Matute encourageait au contraire les talents d'écrivain de sa fille.

¹ « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 20.

² « El saltamontes verde », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 27.

Toutefois, parallèlement au rôle ambivalent des contes et de l'imagination, qui d'une part incitent les enfants à l'espoir, mais d'autre part les empêchent de faire la différence entre réalité et fiction, l'ambivalence de l'attitude de la propre mère d'Ana María Matute mérite d'être soulignée. Une fois adulte, la romancière a nuancé d'elle-même la description qu'elle faisait de sa propre mère. Elle a reconnu que, malgré sa dureté apparente et son peu d'affection manifeste à son égard, sa mère a aussi joué un rôle bénéfique pour la poursuite de sa vocation d'écrivain. En effet, elle gardait précieusement tous ses manuscrits de jeunesse, en prenant parfois sous la dictée ce qu'Ana María, malade, ne pouvait écrire elle-même, et elle l'aidait, adolescente, à faire publier ses récits. Si elle s'est montrée réticente face à la vocation de sa fille, elle a par ailleurs secrètement conservé l'essentiel de ses contes et dessins de jeunesse, permettant leur récente publication dans le recueil intitulé *Cuentos de infancia*. On trouve un bon exemple de ces contradictions personnelles dans le récit intitulé « El hijo de la Luna », issu du recueil précédemment cité, *Cuentos de infancia*. De fait, la jeune protagoniste, Lidya, choyée par sa mère, vit au sein d'un foyer très pauvre. Elle préfère cependant se réfugier dans l'univers des contes et de l'illusion, attitude que sa mère déplore :

Los padres de Lidya eran muy pobres y habitaban en una buhardilla diminuta. Por eso Lidya no tenía zapatos y llevaba un vestido muy raído. Pero Lidya tenía una cabecita soñadora y no se preocupaba de ello, sino que pasaba las largas noches de invierno soñando despierta con su gran libro en las rodillas, en aquellos países de ensueño, en aquellos bosques fantásticos donde los elfos y los gnomos bailaban y cantaban a la luz fría de la Luna. ¡Cuánto deseaba ella poder presenciar aquello! ¡Debía de ser tan bello vivir allí! [...] Su madre suspiraba entonces y pensaba que si su hijita no fuese tan soñadora sería más feliz. Lidya era una niña preciosa, pero no pensaba más que en sus fantasías, y su madre se entristecía al verlo.¹

Croyant la rendre heureuse, le fils de la Lune, personnage mi-homme mi-astre, et qui doit faire le bien autour de lui afin de gagner une âme immortelle, lui propose de réaliser son rêve :

- ¿Por qué no vienes conmigo ? Ando errante por el mundo en busca de los niños que sueñan despiertos, y los llevo al bosque de la Luna. Allí pueden gozar de sus sueños y son felices [...].

Lidya se quedó un instante sin respiración. Luego, su pálida carita se iluminó mientras sus ojos brillaban intensamente.

- ¡Sería tan hermoso! - dijo. En aquel momento se olvidó de sus padres, de su abuelo, del fuego tibio del hogar..., sólo pensaba en la fría belleza de la Luna.²

¹ « El hijo de la Luna », *Cuentos de infancia*, op.cit., pp. 134-135.

² « El hijo de la Luna », *Cuentos de infancia*, op.cit., pp. 139-140.

Cependant, après avoir vécu quelque temps dans l'illusion, le froid envahit le corps comme le cœur de Lidya, qui se souvient alors de la chaleur de son foyer, « en cuyos leños encendidos ardía la verdadera felicidad, al encanto de un libro de cuentos »¹. Outre le feu, elle y retrouve aussi la chaleur de l'amour maternel. Sans avoir toutefois perdu sa capacité à rêver, elle a gagné de nombreux amis : les gnomes et les lutins, mais aussi tous les enfants rêveurs comme elle.

La plupart des autres contes illustrent aussi la difficulté des protagonistes, surmontée ou non selon les cas, à se construire une identité sexuelle propre. En effet, certains récits se développent par exemple autour du motif structurant de la chaussure, objet fétichiste par excellence, qui représente aussi dans la théorie freudienne le pénis de la mère. C'est ainsi que dans le conte intitulé « El tiempo », qui donne son nom à l'ensemble du recueil, la jeune protagoniste, Paulina, ne peut se défaire de deux chaussons de danse qui ont appartenu à sa défunte mère. Elle les conserve en souvenir d'elle, puisqu'ils constituent un symbole d'espoir et de joie :

Mi madre era bailarina. ¡Si supieras qué guapa era, y qué bonito era mirarla ! [...] Tengo guardado unos zapatos. Eran de ella. Son los primeros que tuve. Los guardo para ponérmelos cuando sea mayor, porque dan suerte. Tienen un tacón muy alto y unas cintas larguísimas que se cruzan en el tobillo. Pero tengo miedo de que mis pies crezcan y no pueda ponérmelos. Ella tenía unos pies pequeños.²

Ces chaussures, qu'elle s'efforce de porter afin de conserver de petits pieds, la gênent cependant au plus haut point, l'empêchant presque de marcher :

Sus pasos se hacían breves. Aquellos pequeños pies aprisionados conmovieron a Pedro [...]. Con sus pequeños pies oprimidos entre empujones, intentaba hacer flotar su dignidad extraña e inútil.³

C'est ainsi qu'à la fin du récit, lorsque Pedro et Paulina tentent de s'enfuir ensemble afin d'échapper à leur vie monotone, les chaussures de Paulina se coincent dans les rails et les deux jeunes gens sont happés par le passage du train au moment même où leur vie heureuse et

¹ « El hijo de la Luna », *Cuentos de infancia*, op.cit., pp. 149.

² « El tiempo », *El tiempo*, op.cit., p. 43.

³ « El tiempo », *El tiempo*, op.cit., pp. 30-31.

libre d'adultes commençait. Leur incapacité à se défaire du lien maternel, symbolisé par ce soulier, inhibant et meurtrier, aura en quelque sorte causé leur perte.

On retrouve l'importance du motif de la chaussure dans le conte « La oveja negra ». Comme nous l'avons déjà précisé, la jeune protagoniste de ce récit refuse d'admettre qu'elle n'est plus une enfant. Elle se comporte toujours en tant que telle alors qu'elle a grandi, égarant continuellement de nombreux objets personnels :

A menudo perdía cosas : pañuelos, cinturones, y en cierta ocasión, uno de sus zapatos. Una vez acostada, le agradaba pensar que por el bosque andaban objetos suyos : pañuelos con sus iniciales, aquel zapato sin cordones, medio enterrado en la tierra mojada, caliente, en busca de los ríos.¹

On notera que malgré l'absence de lacets, qui nous renvoient au cordon ombilical, les images employées, tout comme les champs lexicaux de l'eau et de la chaleur, évoquent très clairement la nostalgie de la position dans le ventre maternel. Par ailleurs, la jeune protagoniste est effrayée, tout au long du récit, par l'image d'un petit soulier d'argent, reproduction exacte d'une chaussure qu'avait portée sa mère étant enfant, et qui est exposée dans une vitrine de la salle à manger familiale. A plusieurs reprises, la haine et le dégoût de la protagoniste envers cette image sont soulignés :

Lo único que deseaba era que la dejaran sola. Entonces, en un rincón, vio el zapato de plata de la vitrina. Se tapó los ojos con horror, y gritó : - ¡Llevaros eso, llevároslo en seguida !
Los hermanos se miraron unos a otros, moviendo de un lado para otro la cabeza y murmurando : - ¿Lo veis ? No tiene remedio.²

Ce passage nous montre que la jeune protagoniste entretient des relations ambiguës avec l'image maternelle. Elle n'a pas réalisé la castration, refusant d'admettre l'absence de pénis chez la mère. Il lui est donc impossible de grandir de façon indépendante, loin de la présence maternelle.

¹ « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 65-66.

² « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp. 135-136.

Il en va autrement dans un troisième conte, « Sólo un pie descalzo », qui appartient au recueil *Todos mis cuentos*. Au départ, malgré la répétition de la perte d'une de ses chaussures qui indique le refus de la castration, cette dernière se réalise enfin lors du dénouement. Comme nous l'avons déjà évoqué au cours du chapitre V, la jeune protagoniste, Gabriela, est délaissée tant par ses parents, absents, que par ses frères et sœurs, plus âgés qu'elle. Perdant sans cesse ses chaussures, à l'école, chez elle ou en promenade, elle se réfugie pendant un temps dans un monde imaginaire peuplé d'êtres à qui il manque tous quelque chose. A la fin du récit cependant, au terme d'un parcours initiatique, marqué par sa rencontre avec un alter ego dans la privation, un double nommé Gabriel, qui retrouve ses chaussures perdues, Gabriela parvient enfin à grandir et à devenir adulte. Le passage d'un âge à un autre est donc symbolisé ici par la résolution de la situation de manque, synonyme de réalisation de la castration.

- avarice et érotisme anal

Dans le conte « El aprendiz », issu lui aussi du recueil *Todos mis cuentos*, se révèle un autre aspect dont l'analyse s'avère féconde d'un point de vue psychanalytique. En effet, dans ce récit, l'argent, son accumulation, ainsi que le pouvoir qu'il confère à son propriétaire, l'usurier Ezéquiél, constitue le motif structurant de la narration. Cette omniprésence de l'argent, qui motive l'action des personnages, doit être rapprochée des représentations inconscientes qui proviennent de ce que Freud a appelé l'érotisme anal¹. Dans la première partie du récit, Ezéquiél se complaît dans son rôle d'usurier sordide qui exerce sa domination sur l'ensemble des habitants du village en les ruinant, tandis qu'il accumule les pièces d'or. L'usurier présente tous les traits principaux dégagés par Freud dans son article « Sur les transpositions des pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal (1917) » : il est ordonné (à la fois dans sa comptabilité et dans son désir d'ordre et de propreté domestiques), économe (il ne dépense jamais rien) et obstiné (comme en témoigne son attitude envers l'apprenti). Ces caractéristiques restent valables jusqu'au moment où l'apprenti, en balayant les demeures des habitants du village, y découvre de l'or qui permet à tous de rembourser Ezéquiél. Ce dernier perd alors son pouvoir de domination et sa seule source de plaisir :

El viejo enfermó de rabia y de dolor. Todos los días, el aprendiz le traía un montón de oro, y el oro le rodeaba de tal forma que ya ni siquiera lo acariciaba ni contaba.²

Il faut noter cependant que le changement d'attitude de l'usurier est parallèle à l'arrivée de l'apprenti. Ce dernier lui est véritablement « donné » par un vieil ami qui lui confie son bien le plus précieux, en souvenir d'un service qu'Ezéquiél lui avait rendu plusieurs années auparavant. Cette situation pourrait être rapprochée de celle évoquée par Freud dans l'article cité - même si, selon le psychanaliste viennois, il s'applique essentiellement à la femme. Il s'agit du déplacement (du transfert) de l'intérêt pour l'argent (comme élément de substitution à l'érotisme anal) à celui pour l'enfant, reçu ou donné. Ainsi, à la fin du récit, on assiste à la transformation complète de l'usurier grâce à la présence de l'apprenti :

¹ FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*. Paris, PUF, 1969 (pour la traduction française), 160 p., et plus spécialement les pp. 106-112 « Sur les transpositions des pulsions plus particulièrement dans l'érotisme anal (1917) ».

² « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 42.

- ¿Todavía no has aprendido la lección, amo ?

Entonces llegaron las golondrinas al alféizar de la ventana e iban dejándole granos de trigo, que el viejo cogía con manos temblorosas y se llevaba a los labios. En aquel momento, las lágrimas cayeron de sus ojos, y dijo :

- Sí, acabo de comprender, mi buen aprendiz. El dinero se necesita, ya que el mundo está así montado. Pero el dinero vale por lo que da a cambio y no se le debe amar en sí.

Y lloró tanto que de sus ojos se desprendieron las telarañas de egoísmo que los cegaban.¹

Cependant, l'avarice constitue un motif récurrent tout au long de l'œuvre d'Ana María Matute. Comme nous l'avons déjà amplement développé lors de l'analyse du roman *Primera memoria*, cet ouvrage s'inscrit au sein d'une trilogie, intitulée *Los mercaderes*, où les marchands, qui symbolisent les avarés, dans une société en guerre civile, divisée entre ceux qui se disent vainqueurs et de présumés vaincus, entre puissants et déshérités, régissent la vie matérielle d'êtres qui, parce qu'ils refusent d'accepter les règles implacables de l'ordre, de l'égoïsme et de la brutalité de la loi du plus fort, se convertissent en victimes. Il est par ailleurs étonnant que ce thème de l'avarice apparaisse très tôt dans l'œuvre de la romancière, puisqu'un conte extrêmement court, intitulé « La avaricia de un rey »², rédigé à l'âge de cinq ans, développe déjà ce motif.

Ce récit décrit l'histoire d'un roi avare qui entrepose d'immenses trésors dans la cave de son château. Il fait la guerre au monarque voisin, afin d'augmenter encore davantage ses richesses, mais il refuse d'aider les pauvres qui frappent à sa porte. Il est surprenant de constater qu'une petite fille de cinq ans, vivant au sein d'une famille aisée, est déjà marquée par la découverte de la pauvreté. Elle faisait sans doute le lien entre les privations d'une partie de la population et la richesse des classes puissantes ou dirigeantes. Cette sensation, découverte très jeune, a sans doute été renforcée dès le début de la guerre civile, lors de laquelle la jeune Ana María et sa famille, bien que relativement peu touchés économiquement par le conflit, ont sans doute souffert des restrictions imposées par la situation politique.

¹ « El aprendiz », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 42.

² « La avaricia de un rey », *Cuentos de infancia*, op.cit.

- la découverte du monde menaçant des chiffres et des lettres

De nombreux autres contes révèlent, de façon souvent plus ponctuelle, comme le montre également l'analyse des rêves, les tensions inhérentes à la construction du moi, que l'enfant doit surmonter pour parvenir à son équilibre intérieur. Soulignons dans ce sens le rôle menaçant joué par le monde des chiffres et des lettres dans un certain nombre de contes. En effet, ce n'est que par le biais du langage que les enfants peuvent accéder au monde, mais ils doivent alors renoncer à la symbiose avec la chose. Ils sont alors condamnés à perdre la chose en soi. Nous avons déjà fait allusion au conte intitulé « El País de la Pizarra », qui décrit la disparition de la Princesse du royaume de Cora-Cora suite à son incapacité à résoudre une longue addition. Tout au long du récit, est utilisé un procédé narratif propre à l'imagination enfantine - assez rare en général en littérature, mais qui apparaît fréquemment dans les contes d'Andersen ou des frères Grimm. Il consiste à donner vie aux objets ou aux chiffres. Ce procédé sert à Ana María Matute, dans « El País de la Pizarra », à décrire de rudes disputes entre les chiffres et les lettres, qui se renvoient mutuellement la faute de la disparition de la Princesse :

La A se adelantó, muy orgullosa.

- Escuchadnos - dijo. Nosotras lo sabemos todo. ¿Véis esos malvados? Y señaló a los números del cuaderno, que se ruborizaron de rabia.

- ¡Ellos son los culpables de todo! [...] Entonces los números del cuaderno salieron furiosos y avanzaron hacia la A con los puños crispados.

- ¡A saber qué ciudad será la del Abecedario! - chilló el nueve. ¡Ciudad de pobretones y de poetas, sin saber cuánto son dos y dos!

- ¡Atrás, malvado materialista! - dijo la A. Nosotras sabemos todas las palabras, las hermosas y las feas, y sabemos todas las ciudades, las buenas, las malas, las falsas y las verdaderas.

- Y todas las mentiras - chilló el siete, con su gran nariz amoratada por la ira.

- Bueno - dijo la A, pero a veces son bonitas.¹

Même si les propos des uns et des autres reprennent une opposition caricaturale, opposant les chiffres tout puissants à la beauté inutile des lettres, ces dernières apparaissent de façon plutôt positive puisque c'est grâce à leur aide que les enfants retrouvent la trace de la Princesse. Les chiffres, accusés de tous les maux, semblent au contraire bien plus menaçants et dangereux, surtout pour la jeune fille :

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 244.

Al final de la calle, estaba la pobre princesa, con un trocito de yeso en la mano, intentando salir del fondo de la suma. Sus terribles equivocaciones obligaban a chocar los taxis de los cincos, las carretillas de los seises, las bicicletas de los ochos. Atropellaban a los reflexivos nueves, desvalorizaban a los ricos zeros, colocándolos a la izquierda de los estúpidos unos [...]. Los que más gritaban eran los ceros, que aparecían congestionados de rabia.¹

Toutefois, Moncho, l'enfant le plus âgé, le plus calme et le plus sensé du groupe, qui dirige et canalise l'énergie de tous les autres, semble avoir résolu quant à lui l'opposition intérieure entre les chiffres et les lettres, opposition qui nuit au développement et à l'épanouissement de la personnalité de la Princesse. Il semble avoir réussi à résoudre tant ses propres difficultés intérieures que les contradictions inhérentes à la réalité : il sait apprécier les différentes facettes du moi comme la diversité du monde, tout en sachant en tirer profit. C'est pourquoi il tente de calmer la dispute qui a lieu entre les deux univers, celui des chiffres et celui des lettres, au début du récit :

- ¡Silencio! - dijo Moncho. Con peleas, nada se gana. Los dos tenéis cosas buenas y cosas malas. ¿Qué sería de los unos sin los otros? ¡Da vergüenza veros pelear así, cuando debíais ser tan amigos! Lo mejor que podéis hacer es ayudarnos.²

Il est par ailleurs le seul à trouver franchement belle la « Ciudad de la Tabla de Multiplicar », alors que les autres la jugent au contraire trop triste, peuplée d'habitants trop sérieux et trop préoccupés. De même, à la fin du récit, il est le seul véritablement capable, avec l'aide de son amie Pelusa, de résoudre la terrible addition qui a perdu la Princesse. C'est donc grâce à lui que lors du dénouement, l'ensemble des enfants peut accéder au monde, à la fois du langage, mais aussi des chiffres, résolvant de la sorte tant leurs contradictions intérieures que celles inhérentes à la réalité³.

On retrouve cette même opposition entre monde des chiffres et monde des lettres dans le conte « Sólo un pie descalzo », où Gabriela sait lire et écrire couramment lorsqu'elle arrive au collège, mais est effrayée par un monde des chiffres menaçant et incompréhensible, à l'image de sa maîtresse d'école, qui lui inspire elle aussi une peur démesurée :

¹ « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 248.

² « El País de la Pizarra », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 244.

³ Dans la même optique, rappelons le motif récurrent de la lutte souvent décrite entre frères, combat qui apparaît inévitable au cours du développement de l'enfant, et que nous avons analysé dans notre première partie.

Volvió a sonar el timbre, y nuevamente en fila regresaron a la clase. Era la hora de ‘Sumas y Restas’. Pero se sentía tan triste que no podía fijar su atención en nada de cuanto la Oliscona estaba explicando y escribiendo en la pizarra grande. Además, ¿por qué, cuando explicaba algo, hablaba en una lengua que ella no entendía, ni había oído jamás?¹

Dans « Volflorindo o Los mundos ignorados », conte issu du recueil *Cuentos de infancia*, l’aspect menaçant des chiffres apparaît sous une forme encore plus nette. En effet, alors que le jeune protagoniste semble avoir appris à lire très facilement et sans aucune aide extérieure, il décrit, dans la seconde lettre qu’il rédige, sa difficile relation aux nombres, doublée d’un conflit face à l’autorité d’un père qui juge son fils fainéant et simple d’esprit :

Mi padre me metió en mi cuarto con un montón de libros y cuadernos, y de lápices y de plumas y, en fin, de todo lo que se necesita para pasar una tarde en el infierno. Me ha dicho que he de hacer problemas y números toda la tarde. Después ha salido, ha cerrado la puerta con llave y se ha marchado, dejándome nada más que preso. Yo estaba furioso.²

De fatigue et d’ennui, Volflorindo tombe dans son livre de mathématiques, et découvre alors un autre monde parallèle au sien, qu’il ne connaissait pas jusqu’alors. Les chiffres commencent à s’animer et à danser sous ses yeux, lui proposant même de venir visiter leur « País de la Tabla de Multiplicar » - nom étrangement similaire à celui, bien postérieur pourtant, du conte cité précédemment, « El País de la Pizarra ». Le tableau que le jeune garçon dresse de ce monde relève à proprement parler du cauchemar. De fait, l’effroi de Volflorindo lors de sa chute dans un monde des chiffres qu’il déteste est amplement souligné grâce à l’utilisation du champ lexical de la peur :

No os podéis imaginar el espectáculo horrible que se ofreció a mis ojos. Figuraos una ciudad numérica [...], una vida horrorosa. Los espectáculos son congregaciones de habitantes que se entretienen en proponerse unos a otros problemas difícilísimos. El cielo es gris porque está nublado por tanta cantidad de números. Odio a Pitágoras. ¿Quién le mandó construir la Nación de la Tabla de Multiplicar? El Nueve me llama. Yo no puedo decirle que me espanta aquello [...]. Yo no podía más. Las sienes me latían más que antes y me dolía la cabeza.³

¹ « Sólo un pie descalzo », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 262.

² « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op.cit., p. 56.

³ « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op.cit., pp. 60-62.

Lorsque Volflorindo s'éveille de son cauchemar, sa vision du monde des chiffres, qu'il qualifie d'odieux, est tout aussi négative qu'au départ. L'image de son père à la porte de sa chambre est également perçue avec terreur, et ce dernier juge sévèrement les faiblesses de son fils en mathématiques, ainsi que ses visites imaginaires dans des mondes parallèles au sien :

No creí que tuviera un hijo tonto, Volflorindo - dice la voz de mi padre. Has estado haciendo desde hace una hora una serie de simplezas que me has dejado perplejo. Hablas solo, discurre, das cabezazos a la cama.¹

La comparaison des contes que nous venons d'analyser révèle deux états différents de l'enfant face au monde des chiffres. D'une part, « Volflorindo o Los mundos ignorados », écrit par la romancière à l'âge de douze ans, peut témoigner chez elle d'un rapport au monde des chiffres encore difficile, à l'inverse du goût qu'elle montre déjà pour l'écriture, à l'instar du protagoniste du conte que nous venons de citer. Il en va de même dans « Sólo un pie descalzo ». D'autre part, comme Volflorindo ou Gabriela, elle n'a peut-être pas encore résolu l'essentiel des conflits inhérents au moi, ni ceux propres à la réalité. Dans « El País de la Pizarra » au contraire, reflet d'un moi adulte, comme le montre l'exemple de Moncho ainsi que celui de la Princesse, ces conflits semblent en grande partie dépassés.

Dans cette optique, la réécriture des contes de fées se révèle donc particulièrement significative. S'ils sont le vecteur d'une certaine forme d'idéologie et s'ils s'avèrent efficaces dans la transmission de messages éducatifs à l'attention tant des parents que des enfants, ils permettent aussi d'exprimer et de faire intégrer les problèmes inhérents à la construction du moi. Si l'enfance constitue pour notre romancière une période bénie, les aspects qu'elle en dévoile ne sont cependant pas exempts de heurts. Sous cet angle, la lecture tout comme l'écriture de contes de fées pourrait favoriser la prise de conscience et la résolution des conflits internes, de même qu'aider à la construction et à la compréhension du moi, pour le lecteur ou pour l'écrivain lui-même. Pour ce dernier, la structure narrative du conte serait donc la plus appropriée à l'expression de toutes les facettes les plus troublantes et les plus contradictoires de sa personnalité.

¹ « Volflorindo o Los mundos ignorados », *Cuentos de infancia*, op.cit., p. 65.

Chapitre VII

Entre passivité féminine et subversion de l'ordre établi

Comme nous l'avons déjà précisé, le conte de fées se caractérise par une structure narrative qui permet de véhiculer aisément des messages destinés aux enfants, mais aussi aux parents qui les lisent. Vecteur puissant d'idéologie, ce type de récit peut jouer un rôle dans l'éducation des enfants en leur faisant intégrer un certain nombre de modèles, comme l'acceptation de la structure sociale ou familiale traditionnelle. Si les contes de fées étaient présents dans bon nombre de bibliothèques féminines - et la période franquiste n'était pas en reste dans ce domaine -, les femmes jouaient à cette époque un rôle primordial dans la création et la promotion de la littérature dite pour enfants. C'est dans cette perspective qu'elles utilisaient, de façon plus ou moins voilée, l'intertexte littéraire des contes de fées. Dans un contexte de dictature et de censure, la lecture comme l'écriture de contes de fées pouvait apparaître en effet comme inoffensif, car ce genre véhiculait en apparence les valeurs traditionnelles promues par le régime.

Il est intéressant de comparer à cet égard les contes d'Ana María Matute à ceux d'une autre romancière de sa génération, Carmen Martín Gaité. Même si de notables différences sont visibles entre les deux écrivains, elles offrent des caractéristiques communes. Femmes, elles proposent toutes deux des récits dont les intitulés affichent d'emblée l'interface littéraire avec laquelle elles se proposent de jouer (l'univers des contes de fées) et qui se donnent souvent à lire comme des parcours féminins adoptant la forme d'un voyage à travers l'espace ou le temps. Cependant, contrairement par exemple à la Matia ou à la nouvelle Belle au Bois Dormant d'Ana María Matute, qui acceptent facilement et passivement leur destin, les personnages de Carmen Martín Gaité décident au contraire de l'affronter activement afin de le changer : ils (surtout elles) se rebellent contre la fatalité, et ils se racontent leur vie de façon

différente. A l'inverse d'une Ana María Matute dont les contes, où la morale semble se soumettre à l'ordre établi, ne font en réalité que révéler de profonds échecs, Carmen Martín Gaité, à l'instar d'autres romanciers de l'après-guerre en Espagne, comme Esther Tusquets également¹, écrit en réaction contre la littérature pour enfants qui présente une réinsertion du héros dans son univers conformiste de départ. Elle propose aux lecteurs des parcours féminins transgressifs, accomplis par des héroïnes actives dans le but de conquérir leur liberté.

Ana María Matute et Esther Tusquets, entre critique et constat d'échec

Bon nombre de récits d'Ana María Matute s'appuient sur le modèle des contes de fées et donc sur un schéma traditionnel et rigide de la société. Ce dernier offre peu de place à la figure féminine, si ce n'est pour la cantonner dans des tâches bien précises. Les ouvrages de notre corpus se soldent, comme nous l'avons analysé, par un large constat d'échec. Comment ne pas y voir, alors, une critique de ce type de modèle traditionnel offert par les contes, qui ne proposerait à la femme aucune alternative possible ?

- quelles alternatives à une société figée ?

Un exemple particulièrement net de cette critique prend corps dans le conte « La oveja negra ». Pour la jeune protagoniste qui refuse de quitter le monde de l'enfance, toutes les alternatives proposées successivement par la société, le mariage, la maternité et la religion, s'avèrent inefficaces. C'est ce qui provoque sa mort finale, car elle n'accepte aucune des normes sociales et familiales qui veulent lui être imposées, et se trouve ainsi montrée du doigt et mise au ban de la société :

Todos los niños la miraban, con sus ojos de oro, azules o castaños, muy abiertos. Y las mujeres la señalaban con el dedo, y decían :
- ¿Véis ? Esto es lo que no debe suceder.
- ¿La véis bien ? Es el ejemplo de lo que no debe ser.
- Mirad, niños : así terminan los que son como ella.
Luego, se santiguaron y se marcharon de prisa.²

¹ Le cas, comme nous le verrons, d'Esther Tusquets, est cependant un peu plus ambivalent.

² « La oveja negra », *Tres y un sueño*, op.cit., pp.135-136.

Il en va de même, dans une certaine mesure, pour Matia dans *Primera memoria*, qui, au départ, est rejetée par tous du fait de son refus de se soumettre aux règles familiales. Cependant, son extrême passivité finale face au sort qui lui est destiné suscite des interrogations. Cela pourrait indiquer à la fois la difficulté pour la femme de trouver une voie propre au sein de la société, et permettre de critiquer cette même société où domine la figure omniprésente de l'homme. En fin de compte, le pessimisme de la romancière n'offre que très peu d'alternatives possibles : l'acceptation ou la mort.

L'évolution de la protagoniste du roman d'Esther Tusquets *El mismo mar de todos los veranos*¹ est assez similaire à celle de Matia - ce qui n'a d'ailleurs rien d'étonnant en raison des nombreuses références et allusions au texte de *Primera memoria* qui apparaissent dans cet ouvrage. L'autre personnage, Clara, connaît au contraire une évolution inverse. *El mismo mar de todos los veranos* décrit l'histoire d'une femme qui, éternelle adolescente, n'ayant jamais vraiment grandi, demeure prisonnière volontaire d'une mère envahissante et ultra-possessive, d'un mari volage, et du souvenir d'un amant de jeunesse dont elle se reproche le suicide. Elle veut, lorsque le roman débute, revenir sur son passé et sur les lieux de son enfance, alors qu'elle est temporairement séparée de son mari et que sa mère est partie en voyage. Au moment où cette femme quinquagénaire, dont le récit ne nous donne jamais le nom, regagne seule la maison vide dans laquelle elle a grandi, naît entre elle et une jeune étudiante étrangère, Clara, une relation homosexuelle, dont à aucun moment elle n'avait prévu l'éventualité. Il s'agit en effet pour la protagoniste d'une histoire d'amour « que Clara inventa segundo tras segundo - ha tenido forzosamente que inventarlo, pues ni ella ni yo sabíamos que pudiera existir tan siquiera »².

Cette histoire rompt avec la linéarité du récit, constituant une longue parenthèse au sein même du roman qui comporte, outre les 170 pages qui décrivent l'aventure, 28 pages d'introduction et 27 de conclusion. La protagoniste la décrit en effet comme :

¹ TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelone, Anagrama, 1990 (1978 pour la première édition), 228 p.

² TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op. cit., p. 181.

un sueño aparatoso y vulgar que al desentrañarlo carece de interés y de sentido, un paréntesis que ahora, de repente, pudiera borrarse mágicamente en cualquier instante, un sueño del que ahora pudiera finalmente despertar, devuelta a la realidad única - sin sueño ni paréntesis - de mi adolescencia y de mi infancia¹.

Cette rupture dans la chronologie du récit représente une véritable exploration et une progressive découverte de la féminité en dehors des normes sociales et familiales traditionnelles qui jusqu'alors avaient présidé à l'organisation de la vie de la protagoniste. De fait, cette dernière était, avant cet épisode sortant de l'ordinaire, restée attachée à un modèle traditionnel des relations hommes / femmes, calquée sur celui des contes de fées. Obnubilée par l'histoire de la petite sirène ignorée par son prince charmant, maladroit et sot, incapable de reconnaître en elle la jolie jeune fille qui l'a sauvée, et analysant avec une grande lucidité sa situation, elle parle en effet à plusieurs reprises de :

este mundo engañoso y maléfico [donde] yo aprendí a malvivir eligiendo palabras, nunca realidades [...], este mundo mágico del cuento donde aprendí [...] a enamorarme de los sueños.²

Elle établit d'ailleurs une corrélation permanente entre le conte d'Andersen et sa propre histoire, puisque, alors qu'elle était toute jeune fille, son prince charmant à elle (son premier amour, Jorge, dont elle était profondément éprise), s'est suicidé sans lui laisser de lettre d'adieu ni d'explications, l'abandonnant à son sort, complètement désemparée. Il est alors révélateur que la protagoniste se compare sans cesse à Ariane délaissée par Thésée (Jorge, son ancien amour). Cependant, elle abandonne elle-même Clara, à la fin du récit, par manque de volonté et de courage dans l'affirmation de soi et de sa liberté.

Ce qui fait l'originalité de ce roman dans la littérature espagnole contemporaine, c'est qu'il décrit une histoire d'amour entre deux femmes, histoire qui rompt de surcroît avec beaucoup de stéréotypes. La protagoniste, initiatrice de l'aventure, est une quinquagénaire délaissée par un mari volage, et qui a souffert dans sa jeunesse du suicide de son amour. L'étudiante, même si elle réveille chez l'héroïne le souvenir de belles princesses et de sirènes de contes de fées (« Clara es sin lugar a dudas la Bella de mi historia [...], la princesa, si es

¹ TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., p. 53.

² TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., pp. 65. et 68.

una auténtica princesa, si es la más princesa de todas las princesas »¹), n'est en réalité absolument pas désirable. Elle est décrite à plusieurs reprises comme « una chiquilla paliducha, anodina y flaca »². La protagoniste elle-même, qui n'en est pas à une contradiction près, fait à de nombreuses reprises allusion au conte du vilain petit canard - mais il est bien vrai que ce dernier se transforme finalement en un cygne magnifique - qualifiant Clara de « patito feo ». Géraldine C. Nichols, dans *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, complète ainsi son portrait :

Clara es demasiado delgada y patilarga, de busto demasiado liso, demasiado morena, demasiado despeinada y demasiado seria para ser hermosa en el diccionario novelístico y social. Por lo cual, ella y la protagonista son dos excéntricas cuya unión constituye una perversidad narrativa y cultural, un hermoso, un perverso juego.³

L'histoire d'amour entre Clara et la protagoniste, tout comme la tentative de cette dernière pour retrouver son passé et donner un sens à sa vie tout entière, échouent cependant, car elle vit et raconte sa vie comme un livre. Elle affirme que l'on n'est que ce que l'on lit, comme si l'on ne pouvait vivre que ce qui a déjà été vécu, c'est-à-dire écrit. Il n'est pas innocent dans cette optique que, racontant l'histoire de sa vie à Clara, la protagoniste lui rappelle les contes de fées, les mythes grecs et les grands classiques qu'on lui a racontés étant petite, ou qu'elle a lus dans son enfance et sa jeunesse. C'est en effet un pan de la littérature parfaitement en adéquation avec ses propres représentations sociales, celles de la bourgeoisie traditionnelle. L'expérience vécue avec Clara, exception à cette règle, est donc de très courte durée, et elle n'arrive pas à y adhérer. Il s'agit effectivement d'une aventure hors normes, permettant pour une fois à la protagoniste de franchir ses propres limites et d'apprendre à voler de ses propres ailes, ce dont elle n'a pas envie, car elle en a peur :

¹ TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., p. 84 et p. 93.

² TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., p. 69.

³ NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op.cit., p. 76.

porque no existe ya para mí - y no existe quizá porque yo eligo minuto a minuto que no exista, renovando la decisión irrevocable que tomé cierta tarde de primavera, hace ya tantos años, permanentemente actualizada - la menor posibilidad de aprender a volar - ni ganas tengo ya de que me crezcan alas.¹

Par contre, la situation est tout autre pour Clara, qui est en pleurs à la fin du récit, car elle a été abandonnée lâchement par la protagoniste, au terme d'une aventure bien trop courte et dans laquelle elle s'était sincèrement engagée. Il faut d'ailleurs noter que la jeune étudiante prétend ne connaître aucune des histoires racontées par l'héroïne, ou du moins n'y croit pas, les analysant sans doute bien différemment de son aînée. Ceci est d'autant plus vrai que les contes lus par la protagoniste sont censés illustrer, comme le montre bien Géraldine C. Nichols ...

... la fina línea divisoria que separa el comportamiento correcto del incorrecto, señalando que una única falta puede excluir para siempre al desafortunado (a la desafortunada) joven del círculo de los elegidos. Las chicas en particular tienen que concentrarse en el aprendizaje de la función que por su género les corresponde ; las que no son bellas, estúpidas, pasivas, ni superficiales, no cazarán a su príncipe. O tal vez lleguen a conquistarlo después de innumerables sacrificios, sólo para que después el príncipe les abandone para seguir en pos de su varita mágica que le lleve de aventura en aventura, como Teseo.²

On peut supposer que les modèles utilisés par l'héroïne sont dépassés³, ou que, à l'instar de Matia, elle a mal lu ces récits. Si elle ne se sent pas adaptée au monde dans lequel elle vit, c'est peut-être qu'elle n'a pas su décoder correctement le message des contes, ce qui lui a rendu plus difficile encore la tâche de s'identifier avec la norme et de reconnaître comme modèle de conduite ces belles princesses. La protagoniste est en effet persuadée que son aventure avec Clara ne peut que mal se terminer, contrairement à sa vie conjugale, destinée à forcément (en apparence) bien finir. Et c'est ce qui arrive en effet, ayant admis que ...

¹ TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., pp. 227-228. Il faut par ailleurs mettre en relation cette image avec la représentation habituelle, dans les rêves, du pénis ailé, symbole de l'érection chez les garçons, comme si s'opérait ici une sorte d'inversion des rôles, où la protagoniste, pour la première et dernière fois de son existence, dominerait son (sa) partenaire sexuel(le) - ce qui lui semble en apparence complètement impossible, voire absurde.

² NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*, op.cit., pp. 83-84.

³ En effet, aucun des modèles féminins directement et physiquement présents autour d'elle, que ce soit sa mère, sa grand-mère ou même Sofía, la domestique de ses parents, ne se sont montrées aussi passives et inertes qu'elle.

... algunas veces entendía cuentos y lecciones al revés - me armaba un lío sobre quiénes eran los buenos y quiénes eran los malos, me ponía infaliblemente en el bando de los perdedores y los perseguidos, e igual me daba por llorar inconsolable en los finales supuestamente más felices.¹

Le déroulement de sa vie suit donc le déroulement immuable établi par des narrations antérieures, mais dont la lecture a été mal faite, et les conclusions mal assimilées, puisqu'elle affirme que les contes de fées ne sont que des « historias tontas, eternamente repetidas sin posibles variantes, que terminan siempre mal, con un único previsto final ». Elle ajoute, de façon assez significative, mais complètement contradictoire : « y esto no lo sabe Clara »². Si elle les avait lus correctement, elle aurait sans doute eu une vie plus heureuse, semblable à celle de sa grand-mère par exemple, qui avait su gagner d'elle-même sa liberté et son indépendance.

A la fin du récit, tout rentre dans l'ordre dans l'esprit de la protagoniste, ce que la structure narrative rend facilement perceptible. L'héroïne revient en effet, après une pause du récit, où le passage du temps avait été aboli pour privilégier l'instant présent lors de son aventure avec Clara, à une chronologie temporelle classique, où la protagoniste retrouve finalement son rôle d'épouse auprès de son mari. Il est bien clair que son aventure extraconjugale a échoué et qu'elle ne constitue qu'une parenthèse, puisque parallèlement à la linéarité retrouvée du récit, c'est une boucle qui se referme, parfaitement résumée par le titre du roman, *El mismo mar de todos los veranos*. Cette circularité est symbolisée aussi par la présence de la citation de James Matthew Barrie, issue de *Peter Pan* : « ...Y Wendy creció »³ au début et à la fin du roman, comme phrase liminaire et conclusive. Cette citation, évoquée par l'étudiante au début du récit, et qu'elle prononce aussi à la fin, peut s'appliquer aisément à la situation de Clara, à qui l'aventure a profité finalement, lui permettant de grandir, contrairement à la protagoniste. Cette dernière est cependant parfaitement consciente de son échec, puisque qu'elle semble fermement enjoindre Clara, et le lecteur également, sans doute, de vivre plus librement et plus pleinement qu'elle - message que, parfois, décrivent les contes, mais qu'elle n'a pas voulu voir, pas plus que Matia dans *Primera memoria*.

¹ TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op. cit., pp. 192-193.

² TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*, op.cit., p. 133.

³ Il s'agit du titre du dernier chapitre de l'ouvrage.

- « El verdadero final de La Bella Durmiente », ou le message équivoque d'une soumission à l'ordre établi.

Chez Ana María Matute, un autre exemple patent des difficultés que doit affronter les femmes¹, et auxquelles elles répondent souvent par la passivité, apparaît nettement dans le conte « El verdadero final de la Bella Durmiente ». Dans ce récit que nous avons déjà analysé à la fin du chapitre V, Ana María Matute, qui semble à première vue se contenter de réécrire le conte de Perrault en l'enjolivant, lui fait subir en réalité un certain nombre de transformations qui affectent toutes les composantes narratives du récit. Elle lui donne un souffle nouveau, plein d'humour et de fantaisie. Les distorsions apportées au conte d'origine sont pour Ana María Matute l'occasion d'une nouvelle interprétation de l'histoire : la présentation de l'originalité et de la vulnérabilité de l'enfance par rapport aux autres âges de la vie, mais aussi l'affirmation de la nécessité de préserver cet âge paradisiaque. Ces transformations apportées au récit d'origine organisent également le voyage de la Belle en un parcours étrangement initiatique, qui semble cependant sans effet sur le personnage qui s'y trouve soumis, contrairement à bon nombre de contes de fées traditionnels - et contrairement aussi aux récits d'une Carmen Martín Gaité par exemple, dans lesquels le héros se trouve métamorphosé à la suite des péripéties rencontrées.

L'analyse du parcours spatial de la Bella Durmiente est révélatrice de la passivité du personnage. Ce cheminement comporte en effet deux mises à l'écart dans des lieux reculés : le château du Prince, d'abord, lieu coupé du monde, marqué par l'hiver, l'ombre et la mort ; la maison de la Reine ensuite, repaire où celle-ci peut commettre ses méfaits en totale impunité. Traditionnellement, les héros de contes sortent métamorphosés de cette épreuve que constitue leur mise à l'écart, qui leur permet d'accéder à un nouvel état. Ce n'est pas, cependant, le cas ici. La protagoniste se laisse conduire d'un lieu à un autre par le Prince, puis par sa belle-

¹ Ces difficultés apparaissent dans bien d'autres romans espagnols de l'après-guerre, dont le plus connu est sans doute *Nada*, de Carmen Laforet, où l'héroïne connaît cependant à la fin du récit une trajectoire personnelle différente de celle des personnages des contes de fées : elle quitte en effet Barcelone et une famille contre laquelle elle se rebelle pour des horizons meilleurs (travailler à Madrid où elle doit retrouver sa meilleure amie, Ena). Ce cheminement se situe bien loin des canons traditionnels de soumission féminine et de mariage forcément heureux. C'est un schéma que l'on retrouve évidemment dans les contes et les romans de Carmen Martín Gaité, mais aussi chez des romancières catalanes comme Mercé Rodoreda ou Montserrat Roig, dont les héroïnes ont d'ailleurs des destins assez différents les unes des autres, mais dont la caractéristique commune est souvent le refus, plus ou moins marqué, de l'oppression sociale et familiale.

mère, et l'inertie dont elle fait preuve au cours du trajet s'accroît lors de son séjour dans le lieu d'arrivée. En effet, au château, la Belle et son Prince vivent enfermés dans le palais comme à l'intérieur d'un cocon, transformant un espace extérieur menaçant en espace euphorique grâce à l'amour. Plus tard, dans la maison de la Reine, la Belle et ses deux enfants vivent cloîtrés pendant un an dans un autre cocon, le grenier de la demeure.

Ainsi, comme le montre Christine Pérès dans son article intitulé « Parcours féminins dans deux récits pour enfants : Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan* et Ana María Matute, 'El verdadero final de la Bella Durmiente' » :

Il s'agit donc à chaque fois d'un voyage qui ne constitue en rien un apprentissage de la liberté mais qui marque une dépendance de plus en plus grande. Cette inversion du parcours des récits d'apprentissage est mise en évidence par l'alternance des saisons printemps / hiver. Les saisons intermédiaires sont presque gommées, comme s'il s'agissait de montrer l'absence d'épaisseur de ce personnage féminin incapable d'évoluer en dépit des épreuves que lui inflige la vie et qui sont finalement plus subies qu'affrontées. Chaque nouvelle évolution possible, symbolisée par l'arrivée du printemps, est immédiatement niée par le statisme du personnage, signifié par le retour inéluctable et presque sans transition de l'hiver. La Belle passe son temps à attendre le retour du Prince, en espérant que ces épreuves ne sont qu'un mauvais rêve.¹

C'est ce qui semble arriver à la fin de la narration, lorsque sous la conduite de l'ogresse, la Belle, accompagnée de ses enfants, entreprend un troisième voyage, le dernier, qui la ramène vers le château du Prince. Ce lieu, qui devait être celui de la vengeance de la belle-mère trompée, va devenir en apparence celui de la restauration de l'ordre et de la félicité retrouvée. L'originalité de ce récit réside dans la réécriture de la morale finale, qui diffère totalement de celle du conte de Perrault. Alors que celui-ci célébrait les vertus du mariage et de l'attente, le conte d'Ana María Matute s'achève sur les retrouvailles du Prince Charmant, de sa femme et de ses enfants. Cette scène est décrite de façon assez surprenante au regard du parcours de la protagoniste, qui tout au long du récit, semblait avoir conservé sa profonde naïveté, comme nous l'avons analysé dans le chapitre V :

¹ PERES, Christine, « Parcours féminins dans deux récits pour enfants : Carmen Martín Gaité, *Caperucita en Manhattan* et Ana María Matute, 'El verdadero final de la Bella Durmiente' », p. 166, in MONER, Michel, PERES, Christine (coord.), *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques. Infantina. Rencontre autour de Jean Alsina*. Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.

La leyenda acaba aquí. No hay detalles sobre lo que fue, en años siguientes, la vida del Príncipe Azul y la Bella Durmiente y sus hijos Aurora y Día. Pero debe suponerse que, tal y como suelen terminar estas historias, fueron todos muy felices. Aunque la Princesa nunca más sería tan cándida, ni el Príncipe tan Azul, ni los niños tan ignorantes e indefensos.¹

Cette dernière formule conduit le lecteur à prendre ses distances vis-à-vis des personnages présents dans le récit : d'une part, à l'égard d'une princesse naïve, incapable de prendre en main sa propre vie et qui, avec un optimisme incurable et une passivité sans pareille, continue en toutes circonstances à attendre le retour de son prince et à célébrer les vertus de l'enfance ; à l'égard de ce dernier, d'autre part, traité avec humour par le narrateur, du fait du décalage qui existe entre la réalité de son personnage et l'image qu'en donnent les autres protagonistes. En effet, s'il apparaît à première vue comme un héros protecteur que tous appellent de leurs vœux, il semble être en réalité un homme léger et immature, sans véritable idéal. Au lieu de faire la guerre à l'ennemi de son père, il passe deux années à discuter en sa compagnie lors d'innombrables banquets organisés par les deux hommes, tandis que son épouse endure toutes les épreuves que lui inflige sa belle-mère. Comment s'identifier à de tels anti-héros et ne pas voir, en filigrane de la conclusion où Azul promet à sa femme le bonheur convenu des contes de fées, de nouvelles désillusions à venir, comme en témoigne d'ailleurs l'existence d'une prolepse non datée placée au début du récit selon laquelle, plus tard, les jeunes mariés évoqueraient leur voyage de noces comme la meilleure chose qui leur fût arrivée :

Aquel era su verdadero viaje de novios y estaban tan enamorados el uno del otro que no sentían el paso del tiempo [...]. Así, poco a poco, y sin que apenas se dieron cuenta, fueron pasando los días, los meses, y la Princesa comunicó al Príncipe que estaba embarazada y que su embarazo ya era bastante avanzado. Entonces comprendieron cuánto estaba durando aquel viaje, viaje que luego recordarían como una de las cosas más hermosas y más felices que les había ocurrido.²

Ainsi donc, si le récit d'Ana María Matute semble se couler dans le moule du conte traditionnel, ce n'est que pour mieux le miner de l'intérieur, avec humour et fantaisie. C'est ce que montre la coexistence de deux histoires parallèles au sein même du récit : celle, bien évidemment, de la Belle au Bois Dormant (I ; II, 3 ; III) et celle de la Reine Selva (II, 1 et 2), dont la figure est ambivalente. En effet, la belle-mère ogresse meurt à cause de sa

¹ « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 369.

² « El verdadero final de la Bella Durmiente », *Todos mis cuentos*, op.cit., p. 329.

méchanceté, mais aussi pour avoir voulu vivre comme un homme, aimant la chasse, la bonne chère et le vin. L'histoire de Selva atteste la capacité de la femme à abandonner le rôle immuable qui lui est assigné, mais témoigne aussi du refus de la société de lui laisser acquérir une autonomie réservée à l'homme.

A l'instar des contes précédemment analysés, il ne semble y avoir pour la femme que très peu d'alternatives possibles : la résignation ou la mort, qui expliquent l'attitude des deux personnages féminins du récit. La Bella Durmiente préfère ne pas sortir véritablement du monde de l'enfance et la Reine Selva est contrainte de se suicider. La mise en œuvre du message des contes de fées dans une société figée n'est donc pas si aisée.

Carmen Martín Gaité, ou le parcours initiatique de l'immobilisme à la liberté

La relecture subversive des grands classiques de la littérature pour enfants est plus évidente à premier abord chez Carmen Martín Gaité, qui n'utilise pas les potentialités du conte de fées dans le but de perpétuer en apparence un modèle archaïque de femme soumise aux valeurs patriarcales, même pour mieux le critiquer ensuite, comme c'est le cas chez Ana María Matute, bien que les conclusions tirées soient quelque peu pessimistes. Elle lui substitue au contraire un modèle transgressif de femme active, capable de faire jeu égal, de façon dynamique et positive, avec des modèles masculins. Ce modèle est, il est vrai, plus adapté à notre monde contemporain occidental. Un ouvrage comme *Caperucita en Manhattan*, ou le recueil *Dos cuentos maravillosos*, ont d'ailleurs été publiés après la fin du franquisme en Espagne, dans un contexte historique qui se situe bien loin de l'univers de la « posguerra » dans lequel évoluent bon nombre de personnages d'Ana María Matute.

- *Caperucita en Manhattan*, ou la transposition moderne d'un conte de fées traditionnel

Si l'on prend l'exemple du conte *Caperucita en Manhattan*, une différence très nette apparaît dès le titre du récit, puisqu'il s'agit d'une transposition contemporaine du conte de Perrault. L'intertexte est relégué au second plan, et il ne s'inscrit qu'en filigrane dans le texte. Il s'agit d'emblée d'une différence fondamentale, en comparaison d'un récit tel que « El verdadero final de la Bella Durmiente », d'Ana María Matute, où le conte de Perrault est omniprésent. La romancière d'origine catalane y entend simplement rétablir la vérité sur une histoire dont la fin aurait été tronquée, et donc falsifiée : elle affirme s'être contentée de réécrire le dénouement en l'enjolivant, mais sans trahir son essence. A l'inverse, *Caperucita en Manhattan* est un véritable conte de fées moderne, qui se présente comme un parcours spatial transgressif accompli par une héroïne active. Au-delà du classique parcours initiatique présent dans les contes, ce texte véhicule un discours sous-jacent que l'on pourrait qualifier de profondément féministe, ainsi qu'une réflexion sur l'acte d'écrire et de lire. Le récit se donne en effet à déchiffrer comme la conquête de la liberté entreprise par l'héroïne, Sara Allen. Il

symbolise également une invitation pour le lecteur à une conquête permanente de la liberté par l'intermédiaire de l'imagination et de la littérature, qui conduisent à une transgression réussie des normes établies.

Le début du conte est caractérisé par une situation initiale traditionnelle, marquée par le malaise et l'ennui : Sara mène une vie monotone avec ses parents dans un bloc d'immeubles assez laids de Brooklyn, à New-York. Elle rêve de rendre visite, toute seule, à sa grand-mère, qui vit à Manhattan, île qui symbolise pour elle. Profitant de l'absence de ses parents, et grâce à l'argent que sa grand-mère lui a donné pour ses dix ans, la petite fille part seule pour Manhattan, échappant à la surveillance de ses voisins qui en avaient la charge. Son parcours initiatique réussi, grâce à une série d'épreuves et de rencontres (Miss Lunatic, Mister Woolf, et finalement sa grand-mère, Rebecca Little), la mène jusqu'à la bouche d'égout dans laquelle elle plonge, et qui constitue le passage secret qui lui permet d'accéder à la petite île au centre de laquelle se dresse la statue de la Liberté. Le parcours spatial de Sara depuis Brooklyn, où elle connaît une existence médiocre, jusqu'à Manhattan, monde de l'imaginaire, des livres, et emblème de la liberté, transporte la jeune héroïne d'un modèle imposé par la société et symbolisé par l'image maternelle, vers un modèle humain rêvé, celui de sa grand-mère, ancienne chanteuse de music-hall connue sous le nom de Gloria Star, aussi irréaliste pour la fillette qu'un personnage romanesque. On retrouve dans ce récit une représentation duelle de la femme qui constitue aussi un trait typique des contes de fées, puisqu'on y rencontre en général l'opposition caractéristique entre la mauvaise mère et la bonne fée. Ainsi, comme l'affirme Christine Pérès dans son article précédemment cité :

La mère de Sara est une image caricaturale de la femme traditionnelle parce qu'elle possède à l'excès les qualités propres à une mère. Elle est définie par ses fonctions de mère, d'épouse et d'infirmière. Dépourvue d'imagination, elle passe son temps à fabriquer des tartes aux fraises qui n'intéressent personne. Préoccupée par le qu'en dira-t-on et ange gardien des vieillards de l'hospice, elle souhaiterait dispenser la même tendresse étouffante à sa mère, au domicile de laquelle elle se rend tous les samedi pour faire le ménage, mais cette dernière, personnage atypique dont l'unique souci est de trouver un fiancé riche, préfère écouter des chansons d'amour, jouer au bingo et faire la tournée des bars pour noyer sa solitude dans un verre d'alcool.¹

¹ PERES, Christine, « Parcours féminins dans deux récits pour enfants : Carmen Martin Gaité, *Caperucita en Manhattan* et Ana María Matute, 'El verdadero final de la Bella Durmiente' », p. 158, in MONER, Michel, PERES, Christine (coord.), *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques. Infantina. Rencontre autour de Jean Alsina*. Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.

On assiste ainsi dans *Caperucita en Manhattan*, par la voix rebelle de Sara, à une critique de la femme traditionnelle, soumise au poids des valeurs patriarcales. En effet, Madame Allen ne tire aucun parti de ses dons culinaires et conserve jalousement la recette de sa fameuse tarte aux fraises dans le tiroir d'un secrétaire pour la transmettre à sa fille le moment venu. Elle attend d'elle uniquement qu'elle perpétue les normes sociales qui la répriment, ce que Sara refuse d'envisager. La petite fille critique au contraire chez sa mère son manque d'imagination et son obsession domestique, le seul but maternel étant le bien-être de ses proches, uniquement symbolisé par la réussite de la tarte aux fraises. Le don de la recette à Mister Woolf, un milliardaire qui fonde sa fortune sur la vente de tartes aux fruits (mais à qui il manque une bonne recette de tarte aux fraises), et dont la rencontre à Central Park, substitut moderne de la forêt ou du bois des contes traditionnels, constitue une des seules références explicites au conte de Perrault¹, matérialise l'abandon par Sara des valeurs de la mère.

Cette transgression cependant, loin d'être punie, est au contraire plus que positive pour Sara. En faisant le bien, à l'instar de Miss Lunatic qui lui a confié son secret², c'est-à-dire en léguant la recette à Mister Woolf et en lui permettant de rencontrer sa grand-mère pour laquelle il éprouvait depuis l'adolescence une passion sans espoir, Sara peut en effet se lancer sans réticence aucune dans la bouche d'égout qui mène à la statue de la Liberté. A travers les personnages de Sara et de Rebecca Little, chanteuse de cabaret qui a eu plusieurs maris et plusieurs amants, et qui ne reçoit aucune sanction pour avoir transgressé les conventions, mais qui au contraire trouve l'amour à la fin du récit en la personne de Mister Woolf, apparaît l'idée selon laquelle sortir des normes sociales n'empêche pas de trouver le bonheur. Ces normes sont prônées notamment par les parents de Sara, qui ne semblent cependant pas en tirer profit. C'est une inversion totale du schéma des contes de fées puisque ici, la transgression n'est pas punie, mais au contraire valorisée, car elle est bénéfique.

Par ailleurs, Sara Allen est un personnage original, dans la mesure où elle est à la fois lectrice et figure du lecteur, en raison de sa capacité à s'identifier à des personnages de contes. Elle est tour à tour Caperucita, lorsqu'elle rencontre Mister Woolf à Central Park, puis qu'elle

¹ Il convient de rappeler que la rencontre entre Caperucita et le loup constitue également l'épisode préféré de Sara, qui, en plus, d'être vêtue de rouge, est une grande lectrice du conte.

² Miss Lunatic a révélé à la fillette l'existence ainsi que l'emplacement d'un passage secret qui permet d'accéder sur l'île où se trouve la statue de la liberté.

se rend chez sa grand-mère où le milliardaire arrive le premier parce qu'il a emprunté le chemin le plus court ; Alice lorsqu'elle s'engouffre dans le monde souterrain du métro qui la conduit à Manhattan, puis dans la bouche d'égout qui lui permet d'accéder à la statue de la Liberté ; et Robinson, enfin, lorsqu'elle s'installe dans son île. Mais Sara est également une figure de l'auteur, dont elle énonce la poétique, comme le montre bien Christine Pérès :

[Sara] souligne les potentialités d'autonomie contenues dans les contes, mais critique leur fin qui lui semble plaquée sur le récit, car elle perçoit une profonde contradiction entre ces récits d'apprentissage de l'autonomie et le retour dans les normes que postule leur fin.¹

Sara est en effet à la fois lectrice et critique littéraire, puisqu'elle lit et juge en même temps la valeur de ses lectures. Elle est par exemple très déçue par les conclusions des contes de fées, car elle estime qu'ils supposent toujours l'abandon du monde de la fantaisie en faveur du retour à une réalité bien trop prosaïque :

Sara, antes de saber leer bien, a aquellos cuentos les añadía cosas y les inventaba finales diferentes. La viñeta que más le gustaba era la que representaba el encuentro de Caperucita Roja con el lobo en un claro del bosque ; cogía toda una página y no podía dejarla de mirar. En aquel dibujo el lobo tenía una cara tan buena, tan de estar pidiendo cariño, que Caperucita, claro, le contestaba fiándose de él, con una sonrisa encantadora. Sara también se fiaba de él, no le daba ningún miedo, era imposible que un animal tan simpático se pudiera comer a nadie. El final estaba equivocado. También el de Alicia, cuando dice que todo ha sido un sueño. Ni tampoco Robinson debe volver al mundo civilizado, si estaba tan contento en la isla. Lo que menos le gustaba a Sara eran los finales.²

On remarque d'ailleurs que la conclusion de sa propre histoire sera à l'inverse de ce qu'elle critique dans les contes, puisque à la fin du récit, c'est la fantaisie et la littérature qui prennent le pas sur la réalité. Une autre caractéristique intéressante de Sara Allen est qu'elle pourrait être considérée comme un double de l'auteur, qui sait à la fois dessiner et écrire, car pour elle, ces deux activités sont somme toute similaires :

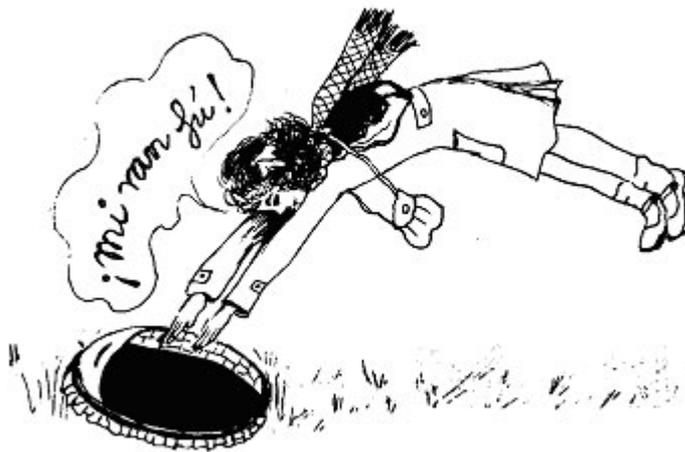
no veía la diferencia entre dibujar y escribir. Y más tarde, cuando ya leía y escribía de corrido [...] no encontraba razones para diferenciar una cosa de otra. Porque las letras y los dibujos eran hermanos de padre y madre : el padre el lápiz afilado, y la madre la imaginación.³

¹ PERES, Christine, « Parcours féminins dans deux récits pour enfants : Carmen Martin Gaité, *Caperucita en Manhattan* et Ana María Matute, 'El verdadero final de la Bella Durmiente' », p. 160, in MONER, Michel, PERES, Christine (coord.), *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques. Infantina. Rencontre autour de Jean Alsina*. Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.

² *Caperucita en Manhattan*, op.cit., p. 23.

³ *Caperucita en Manhattan*, op.cit., p. 32.

L'analogie entre l'auteur et son personnage se trouve d'ailleurs bien résumée dans les dessins réalisés par Carmen Martin Gaité elle-même pour illustrer son roman, dont voici un exemple. Il y a là, d'ailleurs, une analogie certaine avec les ouvrages d'Ana María Matute, similitude qui souligne l'importance de l'illustration des contes pour enfants :



Caperucita en Manhattan, p. 205

Car Sara elle-aussi, comme une romancière, outre qu'elle s'exclame de façon très particulière et personnelle (son exclamation préférée est par exemple « ¡Miranfú ! »), sait se créer un langage à part, en employant des mots étranges ...

... que le salían por casualidad, a modo de trabalenguas, mezclando vocales y consonantes a la buena de Dios. Estas palabras que nacían sin quererlo ella misma, como flores silvestres que no hay que regar, eran las que más le gustaban, las que le daban más felicidad, porque sólo las entendía ella. Las repetía muchas veces, entre dientes, para ver cómo sonaban, y las llamaba “farfanías”. Casi siempre le hacían reír.¹

¹ *Caperucita en Manhattan*, op.cit., p. 32.

Il n'est donc pas surprenant que la fillette possède comme double dans le récit le personnage de Miss Lunatic, grande lectrice elle aussi, qui offre à Sara des contes de fées stimulant son aspiration à la liberté. Cette vieille femme aux cheveux blancs, dont la vision de l'avenir en fait une figure de la romancière (« ... yo el porvenir no lo leo cerrado sino abierto »¹), est là pour donner au récit une fin heureuse, mais ouverte, qui n'obéit pas à la structure fermée traditionnelle des contes. Le titre du dernier chapitre « Happy end, pero sin cerrar », l'indique clairement. Dans la même optique, à la demande de Sara, elle accepte de parodier un épisode de *Alice au pays des merveilles* et de lui écrire sur un morceau de papier la morale de l'histoire, une phrase de Pic de la Mirandole, que la fillette lira à la fin du récit :

No te hice ni celestial ni terrenal,
ni mortal ni inmortal, con el fin de
que fueras libre y soberano artífice
de ti mismo, de acuerdo con tu designo.²

Ces phrases en vers, présentant la liberté comme une acquisition personnelle, remplace ici la morale que l'on trouve à la fin des contes de Perrault. Pour le lecteur comme pour Sara, c'est donc fondamentalement le monde des livres, de l'imagination et de la création qui constitue le sanctuaire de la liberté, contrairement à la société et aux contes de fées traditionnels qui entendent imposer des normes aux jeunes enfants.

¹ *Caperucita en Manhattan*, op.cit., p. 93.

² *Caperucita en Manhattan*, op.cit., p. 204.

- « El pastel del diablo » et « El castillo de las tres murallas », ou la liberté acquise par l'écriture

L'exemple de la jeune héroïne du conte intitulé « El pastel del diablo », extrait du recueil *Dos cuentos maravillosos*, et prénommée Sorpresa, est également intéressant en comparaison avec les héroïnes d'Ana María Matute. Venue au monde alors que ses parents ne l'attendaient plus, Sorpresa grandit conformément aux prédictions faites par une vieille sorcière le jour de son baptême. Elle est une éternelle insatisfaite, qui recherche et crée sans cesse l'inattendu dans un monde environnant triste et routinier - d'où son prénom. Serena était destinée à devenir, comme sa mère, une bonne épouse et une bonne mère de famille. Mais c'est grâce à l'imagination et aux contes qu'elle se construit un monde parallèle bien plus palpitant, conforme à sa vision des choses et à ses attentes. Sorpresa n'a de cesse d'inventer des histoires qu'elle a plaisir à raconter à Pizco, un jeune garçon plus âgé qu'elle, qui se laisse charmer par ses récits. Il convient de souligner que l'héroïne est conditionnée dès sa tendre enfance par les contes qu'on lui a racontés, première étape passive mais nécessaire avant qu'elle ne devienne à la fois créatrice, narratrice et actrice de ses propres récits, aux caractéristiques fortement autobiographiques.

De toutes façons, sa propre vie, sa propre histoire, est un véritable conte pour Sorpresa, dont le père a multiplié les versions orales, notamment quant aux conditions dans lesquelles elle a vu le jour. Dans ces récits, la fillette se trouve investie d'un pouvoir supérieur aux autres personnages : une prédisposition à inventer des contes. C'est aussi parce qu'elle se sent seule dans un univers dont elle refuse les perspectives (se marier, avoir des enfants), qu'elle choisit la littérature et connaissance d'elle-même comme moyen d'accéder à la liberté, ce à quoi elle parvient à la fin du récit. En se racontant une vie différente de la sienne, elle obtient finalement son indépendance, en écrivant et en racontant ses propres récits.

L'épisode le plus révélateur dans cette perspective est celui de la Casa Grande, la plus vaste et la plus luxueuse bâtisse du village, où vivent des propriétaires fort mystérieux. Sorpresa, sur le modèle des jeux de rôles, devient l'héroïne de sa propre histoire, gommant les frontières entre fiction et réalité, entre narration et action, laissant ses multiples interlocuteurs (Pizco, mais aussi nous, lecteurs) dans le doute le plus profond : a-t-elle réellement vécu l'histoire qu'elle raconte, ou n'est-ce que pure divagation de son imagination ? Plusieurs

lectures du conte sont en effet possibles en fonction du public visé : une lecture événementielle et anecdotique pour un jeune public, qui s'identifie à l'héroïne et croit à la multiplication de ses péripéties, mais aussi et surtout une version destinée à un public adulte, plus sensible à l'écriture même du conte, aux pièges à éviter ou aux fausses pistes à intégrer ou non à l'histoire. Carmen Martín Gaité se situe donc dans une perspective ironique et parodique. Elle invite le lecteur averti à réfléchir tant sur la richesse que sur les limites et les dangers de ce type de récit, dont le destinataire que nous sommes peut être dépendant, éprouvant un besoin vital d'écouter des histoires. Ainsi, le narrateur peut manipuler ce lecteur à sa guise. La structure traditionnelle du récit, comme nous allons le voir par la suite, est ici complètement bouleversée pour nous éclairer sur sa nature, élaborant ainsi en son sein un véritable texte critique et théorique :

Pero Pizco, aunque no sabía contar cuentos, se había acostumbrado tanto a escuchar los de su amiga que, cuando se enfadaban, siempre era él el que la volvía a buscar para que hicieran las paces. Cuando tardaba en verla y en oírla era como si le faltaba el aire.¹

A l'instar de Pizco que la fillette manipule, le lecteur lui-même se laisse captiver par le récit des aventures vécues dans la Casa Grande, et il comprend seulement à la fin du conte « El pastel del diablo » qu'elles ont été entièrement inventées.

Le jeu avec le lecteur se met en place grâce à la juxtaposition de plusieurs plans. Dès la première rencontre de Sorpresa dans la Casa Grande, le conte se transforme en pièce de théâtre. Le lecteur assiste à sa mise en place, avec l'installation du décor, puis avec les répétitions. D'emblée, la confusion et le gommage des frontières entre les différents niveaux fictionnels sont accentués par le fait que la pièce qui va être jouée s'intitule « El pastel del diablo », et que Sorpresa, confondue avec une autre femme, est directement prise à partie par le propriétaire des lieux, qui doit interpréter un Roi. Elle est donc littéralement intégrée à la liste des acteurs, obligée d'interpréter un rôle sans en être consciente. Comme si la mise en abyme que propose l'insertion de la pièce de théâtre n'était pas suffisante, le récit multiplie les niveaux fictionnels imbriqués les uns dans les autres : l'histoire de la Casa Grande devenue un navire dont le propriétaire est le capitaine ; celle des amours non déclarées de ce dernier avec Cecilia ; celle de l'oiseau qui frôle la tête de Sorpresa pour aller tourner autour de

¹ « El pastel del diablo », *Dos cuentos maravillosos*, op.cit., p. 98.

la Casa Grande, etc.... Mais finalement, tout n'est que fiction, ce dont se rend compte rapidement Sorpresa :

Era absurdo pedirle que le acabara de contar el cuento de Cecilia o del rey Ricardo, porque ni Cecilia ni Ricardo existían.¹

Le fait de ne plus croire aux dénouements des contes, comme cela arrive à Pizco à la fin de chaque histoire que lui raconte Sorpresa, permet alors à cette dernière de goûter, à la fin de ses aventures à la Casa Grande, au gâteau empoisonné qu'est le « pastel del diablo ». Il figure aussi son passage à l'âge adulte enfin réalisé, après un parcours initiatique qui n'est rien d'autre que celui d'une jeune artiste qui débute et qui découvre le monde de la fiction, ainsi que tous les mystères qui l'entourent, et qui se trouvent ici concentrés dans la Casa Grande. Y pénétrer signifie donc clairement entrer dans un monde inconnu, celui du récit et de la création artistique, parfaitement symbolisés par la multiplication des différents genres et niveaux fictionnels.

Mais pour accéder à l'art, il faut au préalable y être initié. C'est pour cette raison que la Casa Grande est un lieu qui est tout d'abord interdit à la fillette :

Pero Sorpresa no había cruzado nunca los umbrales de aquella casa. Le había pedido muchas veces a su madre que la llevara con ella para ayudarla en la cocina cuando el señor de la Casa Grande tuviera invitados, pero, a pesar de su insistencia, siempre había recibido una negativa rotunda, y si preguntaba por qué, Remilga le contestaba : 'por que no'.²

La multiplication dans le récit des passages, barrières, frontières, qui se manifestent sous la forme de portes, portillons, arcs sans portes, seuils, sont autant de rituels initiatiques qu'il faut franchir avec succès. La fillette est au départ prisonnière de ce monde dans lequel elle découvre un sentiment nouveau, qu'elle ne semblait jamais avoir éprouvé auparavant : la peur, comparable à celle que peut ressentir l'artiste face à une œuvre non encore réalisée, ou inachevée. Une fois toutes les étapes franchies, il faut donc que Sorpresa se mette à l'écriture, avec tous les instruments adéquats : il est alors révélateur qu'elle transporte toujours avec elle un cahier, dans lequel on peut imaginer qu'elle commence, dès le début, à écrire toute l'histoire qu'elle vit (puis qu'elle raconte) dans la Casa Grande. En effet, ce cahier est

¹ « El pastel del diablo », *Dos cuentos maravillosos*, op.cit., p. 162.

² « El pastel del diablo », *Dos cuentos maravillosos*, op.cit., p. 91.

justement mentionné à un moment stratégique de la narration, lorsque la fillette se décide à aller dans cette grande maison :

- Pero no me ibas a contar un cuento - preguntó Pizco.

- Mañana. Ahora tengo prisa.

Recogió su cuaderno y se lanzó cuesta abajo, sin más explicaciones. Pizco se sacudió el pantalón y la siguió extrañado. Nunca acababa de acostumbrarse a aquellos cambios bruscos de humor de su amiga. Ella sí que daba sorpresa.¹

Et c'est finalement grâce à la Casa Grande que Sorpresa acquiert son autonomie et sa liberté, sûre de son pouvoir d'imagination, mais aussi de ses capacités à élaborer l'oralité et les images mentales sous la forme d'un récit écrit.

L'exemple du conte appartenant au même recueil, et intitulé « El castillo de las tres murallas », est également révélateur de l'évolution qui existe dans la littérature espagnole contemporaine relative à l'utilisation et la subversion du modèle des contes de fées. Ce récit est éclairant sur bien des plans : il possède un début typique de conte de fées, avec une situation initiale traditionnelle, marquée par une grande imprécision dans la localisation temporelle et spatiale. Il possède aussi au début des personnages caractéristiques, à savoir : un sage centenaire nommé Cambof, un homme riche et avare, Lucandro, et sa femme, Serena, dont la figure s'apparente à celle de la belle princesse enfermée dans sa chambre, attendant à sa fenêtre qu'un prince charmant vienne la délivrer :

Había una vez, hace mucho tiempo, un hombre inmensamente rico, pero tan desconfiado que nunca había sido capaz de disfrutar de su riqueza sin sobresaltos. Se había hecho construir en lo alto de una enorme montaña un castillo de mármol negro rodeado por tres murallas [...]. Lucandro vivía con una mujer muy joven y muy hermosa que se llamaba Serena. Nadie sabía desde cuándo vivía allí esa mujer, ni de dónde la había traído Lucandro, ni si estaban casados o no [...]. Hasta que una tarde, un zagal que venía con su rebaño de ovejas acertó a alzar los ojos hacia el castillo y vio en los balcones de arriba una figura vestida de blanco. Se veía muy pequeñita desde tan lejos, pero se conocía bien que era una mujer.²

Cependant, ce début traditionnel n'est qu'une apparence. En effet, le leitmotiv du conte est la conquête de la liberté grâce à l'écriture et au rêve, puis à l'amour. De fait, Serena, qui se trouve dans un état d'isolement tant intérieur qu'extérieur, voit son existence comme une prison : elle tente donc de fuir la réalité en s'évadant mentalement vers un univers imaginaire.

¹ « El pastel del diablo », *Dos cuentos maravillosos*, op.cit., p. 106.

² « El castillo de las tres murallas », *Dos cuentos maravillosos*, op. cit., pp. 13; 22 et 29.

C'est d'abord par l'écriture et l'interprétation de ses rêves que Serena y parvient, puisqu'une de ses activités favorites est d'inscrire sur un cahier les songes qu'elle a faits la nuit :

La noche le gustaba mucho a Serena, y era cuando se le ocurrían fantasías más raras. Las apuntaba en un cuaderno de tapas verdes, donde escribía también los sueños que había tenido. Esto era más difícil, porque los sueños hay que apuntarlos en seguida de haberlos soñado : si no, se les va el polvillo de oro, igual que cuando se tocan las alas de una mariposa. Serena tenía miedo de que Lucandro se despertara y la encontrara con la vela encendida, así que aprendió a escribir a oscuras, y al día siguiente casi nunca entendía lo que había escrito [...]. La única llave que conservaba era la del cajoncito donde tenía guardado el cuaderno de tapas verdes y la llevaba al cuello colgada de una cadena, que se quitaba por las noches al desnudarse.¹

Elle gagne ensuite sa liberté physique (événement qui d'ailleurs lui était apparu en rêve quelques semaines auparavant) grâce à la présence et l'amour du professeur de musique de sa fille, Altalé, à qui il apprend une chanson dont les paroles sont étrangement similaires au contenu du rêve de Serena, et dont le refrain est le suivant : « Dime, si tú lo sabes ¿por dónde, amor, se va hacia la libertad ? ». La jeune femme conquiert sa liberté définitive en s'enfuyant avec le maître de musique, et elle transmet à sa fille son goût pour la littérature et l'interprétation des rêves. A la naissance de cette dernière, Serena avait en effet demandé aux fées, comme seul don, qu'Altalé soit capable de lire et d'interpréter ses songes :

En aquella cama, una tarde de diciembre, Serena dio a luz a una niña. Poco después empezó a nevar y ella cerró los ojos. Sabía que tenía que pedir algo para su hija, porque no se había presentado ningún hada de las que se presentan, en los cuentos, a formular sus deseos junto a la cuna del recién nacido.

- Que entienda sus sueños mejor que yo entiendo los míos - les pidió con los ojos cerrados a los copos de nieve. Y que los pueda seguir siempre.

La niña tenía la piel muy blanca y el pelo y los ojos muy negros. Le pusieron de nombre Altalé.²

La ressemblance est frappante entre ce passage et le début du conte des frères Grimm « Blanche Neige », qui commence ainsi :

¹ « El castillo de las tres murallas », *Dos cuentos maravillosos*, op. cit., pp. 35-36.

² « El castillo de las tres murallas », *Dos cuentos maravillosos*, op.cit., p. 39.

Un jour, c'était au beau milieu de l'hiver et les flocons de neige tombaient du ciel comme du duvet, une reine était assise auprès d'une fenêtre encadrée d'ébène noir, et cousait. Et tandis qu'elle cousait ainsi et regardait neiger, elle se piqua le doigt avec une aiguille et trois gouttes de sang tombèrent dans la neige. Et le rouge était si joli à voir sur la neige blanche qu'elle se dit : 'Oh, puissé-je avoir une enfant aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire que le bois de ce cadre'. Peu après elle eut une petite fille qui était aussi blanche que la neige, aussi rouge que le sang et aussi noire de cheveux que l'ébène, et que pour cette raison on appela Blanche Neige. Et quand l'enfant fut née, la reine mourut.¹

Partageant certaines caractéristiques physiques, Altalé et Blanche Neige ont aussi en commun d'être privées de mère, l'une parce que celle-ci est morte, l'autre parce qu'elle s'est enfuie, quittant mari et fille pour un autre homme, ce qui constitue le premier élément de subversion du récit. Par ailleurs, elles souffrent l'une d'une marâtre jalouse, l'autre d'un père possessif et soupçonneux ; mais dans leur infortune, leur attitude est sensiblement différente. En effet, Blanche Neige, après son abandon par le chasseur qui devait la tuer, mais qui, pris de pitié, abat à la place un marcassin dont il ramène à la Reine le foie et les poumons, se montre bonne ménagère, mais extrêmement passive chez les nains, à qui elle obéit en tous points. Par ailleurs, elle fait preuve d'une grande naïveté, puisqu'elle se laisse berner à deux reprises par sa belle-mère, ce qui provoque d'abord son évanouissement, puis son long endormissement. Elle est enfin délivrée de son sommeil par un prince charmant qui s'éprend follement d'elle. Altalé, au contraire, se rebelle contre son destin, conquérant sa liberté intérieure et extérieure grâce à l'imagination et à l'interprétation de ses rêves, par l'intermédiaire desquels elle reste toujours en communication avec sa mère. De fait, à la fin du récit, grâce à un songe qu'elle parvient parfaitement à décrypter, la jeune fille s'enfuit elle aussi du château, déjouant l'autorité de son père, avec un homme qu'elle a choisi et qui l'aime.

Le développement semble donc en apparence traditionnel : il est fondé sur un certain nombre de péripéties d'ordre magique, comme les fuites successives des deux jeunes femmes, la métamorphose du sage Cambof en séduisant jeune homme, ou la transformation de Lucandro en animal fantastique - qui rejoint de la sorte les monstres aquatiques présents dans le bassin de son château, qu'il admirait tant. Mais on assiste dans ce conte à une subversion absolue de la conclusion typique des contes de fées, selon laquelle le mariage est la conclusion heureuse de toutes les relations. Ici, c'est exactement le contraire qui arrive,

¹ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*, op.cit., p. 144.

puisque Serena, pour son plus grand bonheur, quitte son mari, et qu'Altalé choisit elle-même son prince charmant, qui n'est autre que l'homme qui avait mené la rébellion réussie des habitants du village contre le despotisme de son père Lucandro. L'ordre familial et traditionnel est donc ici subverti à tous points de vue.

L'intérêt de la comparaison de ces différents récits de Carmen Martín Gaité avec ceux d'Ana María Matute permet de constater qu'à première vue, les préoccupations des deux romancières sont assez similaires. On retrouve dans leurs récits un certain nombre de caractéristiques communes sur le rôle de l'écrivain et la fonction de l'œuvre littéraire. De même, une critique identique de la société se manifeste dans leurs récits. Pourtant, les dénouements élaborés par l'une et l'autre romancière diffèrent : d'une part, la passivité et la fatalité des personnages de la romancière d'origine catalane aboutit à un pessimisme radical, qui pointe la difficulté de toute rébellion ; d'autre part (mais ces récits-là sont postérieurs), la détermination de bon nombre de protagonistes de Carmen Martín Gaité à affronter de façon active leur destin laisse au contraire envisager une issue plus positive - et plus conforme aussi aux valeurs du monde contemporain.

CONCLUSION

Tout au long de notre cheminement, nous avons tenté de montrer la profonde originalité qui caractérise l'œuvre d'Ana María Matute dans sa conception de l'enfance, considérée comme un âge spécifique, doté de qualités propres, tant physiques que psychologiques. Motif central dans l'œuvre de la romancière, l'enfance porte en elle toutes les richesses et les promesses de l'existence, que le passage à l'âge adulte réduit souvent à néant. Présentée de façon différente en fonction du public à qui ses ouvrages s'adressent, elle est une période bénie dans les récits pour enfants, mais elle est vue avec une immense nostalgie dans les récits destinés aux adultes. Epoque paradisiaque et parfaitement harmonieuse, elle s'oppose en général à un âge adulte défini de façon extrêmement négative, car porteur de toutes les tensions et de toutes les contradictions de l'existence. Dans les contes pour enfants, au contraire, si le premier âge de la vie demeure associé à une image éminemment positive, l'annonce du développement futur et du passage au monde adulte semble dans la plupart des cas bénéfique. Pourtant, l'essentiel des récits de la romancière présentent paradoxalement l'abandon de l'enfance comme un événement tragique.

Dans son traitement tout à fait singulier de l'enfance, Ana María Matute met en œuvre, comme nous l'avons analysé, certaines techniques narratives héritées de schémas plus anciens, à savoir ceux des contes de fées. Cette réécriture prend corps dans la structure du récit, le traitement de l'espace et du temps, la caractérisation des personnages ou le message final. Cependant, la moralité qui se dégage des récits de la romancière se révèle bien plus ambivalente que dans les contes traditionnels. Le passage à l'âge adulte, au lieu d'être toujours bénéfique, fait souvent disparaître les vertus de l'enfance, et la situation des héroïnes décrites dans l'œuvre d'Ana María Matute est loin d'être enviable. De fait, aucune alternative, si ce n'est l'acceptation passive des normes sociales et familiales imposées par une tradition patriarcale, ne semble exister en réponse à leur situation d'infériorité vis-à-vis de Princes

Charmants dotés de qualités pour le moins douteuses. Cela suppose alors la trahison de leurs idéaux les plus chers (le rêve, l'innocence et l'imagination propres à l'enfance), trahison qui entraîne la mort, symbolique ou réelle.

Toutefois, si nous suivons les théories psychanalytiques en rapport avec la réécriture ou la réutilisation de motifs ou d'invariants structuraux semblables dans toute une série d'œuvres, littéraires ou non, au fil des siècles¹, certains des éléments développés par Ana María Matute² constituent, eux aussi, des invariants structuraux, qui peuvent apparaître de façon plus ou moins similaire dans d'autres œuvres³, tout en étant, à chaque fois, actualisés différemment. La nécessité pour la romancière de réactiver certaines vérités qui trouvent leur expression sous d'autres formes dans d'autres textes, littéraires, folkloriques ou mythologiques, traduit de toute évidence une nostalgie personnelle de l'enfance perdue, brisée, comme c'est également le cas pour toute une génération d'écrivains, par la guerre civile. S'il procure parfois un encouragement pour les enfants dans l'optique d'un développement personnel positif, le message des contes de fées est par contre subverti lorsque les ouvrages sont destinés aux adultes, car ces récits constituent un modèle illusoire et impossible à mettre en œuvre pour une génération qui a tout perdu et pour qui il est trop tard.

Ana María Matute n'est en effet pas la seule romancière de sa génération à utiliser les contes de fées comme modèle de développement et de référence, et à les subvertir dans un même mouvement. Dans les œuvres d'autres auteurs, qu'ils soient masculins ou féminins d'ailleurs, les protagonistes utilisent aussi, à bon ou à mauvais escient, le message transmis par les contes. Si ces récits⁴, ainsi que d'autres textes fondateurs⁵, fournissent aux romanciers espagnols contemporains, dont la plupart ont connu la guerre civile dans leur enfance, un modèle de développement, ce schéma d'identification apparaît souvent, toutefois, comme un

¹ FREUD, Sigmund, « Le motif du choix des coffrets », *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, pp. 61-81, analysé par ailleurs par Paul-Laurent ASSOUN, dans le chapitre intitulé « L'œuvre et la structure : le motif inconscient. Le thème du choix des coffrets » de son ouvrage *Littérature et psychanalyse*. Paris, Ellipses, 1996, 144 p., pp. 79-86.

² Par exemple, l'enfance vue comme un paradis, le difficile passage d'un âge à un autre accompagné parfois de la satisfaction de grandir et d'évoluer, associé, dans d'autres cas, à la perte irrémédiable de l'innocence et à la corruption de l'âge adulte.

³ Certaines autobiographies, ou les romans d'apprentissage par exemple.

⁴ « Blanche Neige », « Cendrillon », « La Belle au Bois Dormant », « La Reine des neiges », en particulier.

⁵ Comme *Peter Pan* de James Matthew Barrie, *Alice au Pays des Merveilles* de Lewis Carroll, *La Belle et la Bête* de Jeanne Marie Leprince de Beaumont ou les *Mille et une nuits* (mais aussi la plupart des mythes fondateurs de notre civilisation, comme le Minotaure, Ariane et Thésée, Orphée et Eurydice, Tristan et Iseult, ou encore Don Juan).

modèle largement périmé et dépassé, car il s'avère impossible à mettre en œuvre. Une enfance brisée par la guerre est irrémédiablement perdue, et l'entrée forcée dans un âge adulte non désiré provoque la perte de toutes les illusions. S'il est fréquemment employé, ce modèle apparaît donc comme mensonger et illusoire, bien que parfois instructif.

Dans cette optique, chez de nombreux romanciers espagnols de l'après-guerre, les formes que revêt la réécriture des contes de fées, dans leur structure comme dans la réinterprétation de leur message et de l'identité de leurs personnages, révèle en réalité leur profonde subversion. Détournés ou non de leur message premier, ils sont ainsi utilisés dans l'expression et la reconstruction (ou la reconstitution) d'une enfance perdue, et ils peuvent aussi servir à la quête d'une identité brisée et pour le moins incertaine, au sein d'une société plus juste et plus moderne, dont les normes resteraient encore à définir. C'est toutefois chez Ana María Matute que cette réécriture est la plus systématique, tant d'un point de vue narratif que dans la construction des personnages et leur évolution. Cette réécriture est par ailleurs soutenue par l'utilisation d'un style très personnel, aux antipodes de celui qui caractérise bon nombre d'écrivains de la « nueva oleada ». Ce style bien particulier est cependant le support idéal d'une singulière vision (somme toute assez pessimiste) de la société, tout comme l'utilisation et la subversion du modèle des contes de fées constitue chez la romancière le moyen le plus sûr et le plus efficace pour dénoncer la situation de la femme.

Désormais, pour certains écrivains, des femmes notamment, la réécriture des contes de fées rime avec rébellion, refus du conformisme et conquête de la liberté. Femmes pour qui la récompense serait peut-être, au travers de la subversion de ce genre bien connu, la construction et l'avènement de mentalités nouvelles, qui leur permettraient une plus grande autonomie, gagnée grâce à leur intelligence et leurs compétences, et non plus l'accession à un statut social gratifiant obtenu par leur seule beauté, leur haut rang et leur placide attente, gages jadis de l'arrivée certaine d'un Prince Charmant, suprême garant d'une félicité à présent dépassée.

BIBLIOGRAPHIE

I) LE CORPUS

OUVRAGES DE ANA MARIA MATUTE

1) Romans

Los Abel. Barcelone, Destino, Destinolibro n°141, 1998 (1947, pour la première édition), 234 p.

Fiesta al noroeste. Barcelone, Plaza & Janés, 1999 (1953, pour la première édition), 129 p.

Pequeño teatro. Barcelone, Planeta, 2001 (1954, pour la première édition), 261 p.

Luciérnagas (En esta tierra). Barcelone, Destino (coll. Ancora y Delfín n°710), 1993 (1955, pour la première édition), 312 p.

Los hijos muertos. Barcelone, Plaza & Janés, 1999 (1958, pour la première édition), 659 p.

Primera memoria. Barcelone, Destino, Destinolibro n°7, 1997 (1960, pour la première édition), 212 p.

Los soldados lloran de noche. Barcelone, Plaza & Janés, 1999 (1964, pour la première édition), 215 p.

La trampa. Barcelone, Destino, Destinolibro n°101, 1996 (1969, pour la première édition), 253 p.

La torre vigía. Madrid, Editorial Lumen, 2000 (1971, pour la première édition), 237 p.

Olvidado rey Gudú. Madrid, Espasa Calpe, 1996, 865 p.

Aranmanoth. Madrid, Espasa Calpe, 2000, 191 p.

2) Recueils de contes

Los niños tontos. Barcelone, Destino, Destinolibro n°51, 2001 (1956, pour la première édition), 82 p.

A la mitad del camino. Barcelone, Rocas, 1961, 206 p.

Historias de la Artámila. Barcelone, Plaza & Janés, 1999 (1961, pour la première édition), 185 p.

Tres y un sueño. Barcelone, Destino, Destinolibro n°333, 1993 (1961, pour la première édition), 137 p.

Libro de juegos para los niños de los otros. Madrid, Espasa Calpe, 2003 (1961, pour la première édition), 56 p.

El río. Barcelone, Plaza & Janés, 1994 (1963, pour la première édition), 190 p.

El tiempo. Barcelone, Plaza & Janés, 1999 (1963, pour la première édition), 257 p.

Algunos muchachos. Barcelone, Destino, Destinolibro n°165, 1998 (1968, pour la première édition), 165 p.

La virgen de Antioquía y otros relatos. Madrid, Narrativa Mondadori, 1990, 139 p.

De ninguna parte y otros relatos. Madrid, Fundación de los Ferrocarriles Españoles, 1993, 173 p.

Todos mis cuentos. Barcelone, Editorial Lumen, 2000, 369 p. Le recueil comprend : *El saltamontes verde. El aprendiz. Caballito loco. Carnavalito. El polizón del Ulises. Paulina. El país de la pizarra. Sólo un pies descalzo. El verdadero final de la Bella Durmiente.*

Cuentos de infancia. Barcelone, Ediciones Martínez Roca, 2002, 207 p. Le recueil comprend : *El duende y el niño. La avaricia de un rey. Figuras geométricas. El trozo de espejo. Volflorindo o los mundos ignorados. Alegoría primera. Alegoría segunda. El hijo de la luna. Las lucecitas de plata.*

3) Œuvres complètes

Tome I. Le volume comprend : *Pequeño teatro. Fiesta al Noroeste. Los Abel.* Barcelone, Destino, 1971, 617 p.

Tome II. Le volume comprend : *Los hijos muertos. Tres y un sueño.* Barcelone, Destino, 1975, 841 p.

Tome III. Le volume comprend : *El tiempo. Los niños tontos. Historias de la Artámila. Libros de juegos para los niños de los otros.* Barcelone, Destino, 1975, 437 p.

Tome IV. Le volume comprend : *Primera memoria. Los soldados lloran de noche. La trampa.* Barcelone, Destino, 1975, 675 p.

Tome V. Le volume comprend : *El arrepentido y otras narraciones. El río. Algunos muchachos. El país de la pizarra. Paulina. El saltamontes verde. El aprendiz. Caballito loco. Carnavalito. El polizón del Ulises.* Barcelone, Destino, 1976, 743 p.

4) Anthologie

Casa de juegos prohibidos (textos inocentes). Edition de Pedro Manuel Vállora, Madrid, Espasa Calpe, 1997, 400 p.

II) AUTRES OUVRAGES DE FICTION UTILISÉS

- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2599, 1994, 476 p.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes choisis*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°3509, 1987, 348 p.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Contes*. Paris, Le Livre de Poche n°4262, 1987, 192 p.
- ANDERSEN, Hans Christian, *La Petite Sirène et autres contes*. Paris, Flammarion, GF n°230, 1970, 318 p.
- ANDERSEN, Hans Christian, *Les Habits neufs de l'Empereur et autres récits*. Paris, Flammarion (GF n°537), 1989, 284 p.
- BACON, Francis, *La Nouvelle Atlantide*. Paris, Flammarion, 1997, 177 p.
- BARRIE, James Matthew, *Peter Pan*. Paris, Gallimard, Folio Junior n°411, 1997, 239 p.
- BAUM, Lyman-Frank, *Le magicien d'Oz*. Paris, Gallimard, Folio Junior n°695, 1998, 188 p.
- BUTLER, Samuel, *Erewhon*. Paris, Gallimard, 1980, 318 p.
- CABET, Etienne, *Voyage en Icarie*. Paris, Dalloz, 2006, 600 p.
- CAMPANELLA, Thomas, *La cité du Soleil*. Paris, Mille et une nuit, 2000, 92 p.
- CARROLL, Lewis, *Alice au pays des merveilles. De l'autre côté du miroir*. Paris, Gallimard (Folio Classique n°2657), 1994, 374 p.
- CARROLL, Lewis, *Tout Alice*. Paris, Flammarion, GF n°312, 1979, 442 p.
- COLLODI, Carlo, *Pinnocchio*. Paris, Gallimard, Folio Junior n°283, 1998, 236 p.
- CYRANO DE BERGERAC, Savinien, *L'Autre Monde. Les Etats et Empires de la lune. Les Etats et Empires du Soleil*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°4110, 2004, 422 p.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°840, 1976, 404 p.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Nouveaux contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2901, 1996, 315 p.
- GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Contes merveilleux*. Paris, Le Livre de Poche n°4263, 1987, 160 p.
- LEPRINCE DE BEAUMONT, Jeanne-Marie, *La Belle et la Bête et autres contes*. Paris, Le Livre de Poche Jeunesse n°21, 1979, 186 p.

LAFORET, Carmen, *Nada*. Barcelone, Destino, Clásicos Contemporáneos Comentados n°2, 2002 (1945, pour la première édition), 276 p.

LAFORET, Carmen, *La mujer nueva*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°484, 2004 (1955, pour la première édition), 335 p.

LAFORET, Carmen, *La isla y sus demonios*. Barcelone, Destino, 1991 (1952, pour la première édition), 328 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuarto de atrás*. Barcelone, Destino (Destinolibro n°135), 2003 (1978, pour la première édition), 182 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Cuentos completos*. Madrid, Alianza Editorial, 2002 (1978, pour la première édition), 331 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *El cuento de nunca acabar*. Barcelone, Destino, Destinolibro n°239, 1997 (1983, pour la première édition), 382 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Dos relatos maravillosos*. Madrid, Lumen, Siruela Bolsillo, 1997 (1983, pour la première édition), 163 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Caperucita en Manhattan*. Madrid, Lumen, Siruela Bolsillo, 1990, 205 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *La reina de las nieves*. Barcelone, Anagrama, 1997 (1994, pour la première édition), 331 p.

MARTÍN GAITE, Carmen, *La Búsqueda del interlocutor*. Barcelone, Anagrama, 2000, 224 p.

Les Mille et une nuits, Tome I. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2256, 1991, 662 p.

Les Mille et une nuits, Tome II. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2256, 1991, 659 p.

Les Mille et une nuits, Tome III. Paris, Gallimard, Folio Classique n°2275, 1996, 717 p.

Les Mille et une nuits. Sindbâd de la mer et autres contes des mille et une nuits, Tome IV. Paris, Gallimard (Folio Classique n°3581), 2001, 495 p.

MORE, Thomas, *L'Utopie ou le Traité de la meilleure forme de gouvernement*. Paris, Flammarion (GF n°460), 1987, 248 p.

MORRIS, William, *Nouvelles de nulle part ou une ère de repos*. Paris, Aubier, 2004, 519 p.

NAVAJO, Ymelda (ed.), *Doce relatos de mujeres*. Madrid, Alianza Editorial, 1982, 216 p.

PERRAULT, Charles, *Contes*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°1281, 1981, 374 p.

PERRAULT, Charles, *Contes*. Paris, Flammarion, GF n°666, 1991, 340 p.

RODOREDA, Mercè, *Aloma*. Nîmes, Les Romanesques, Editions Jacqueline Chambon, 1989 (1938, pour la première édition), 196 p.

RODOREDA, Mercè, *La plaza del Diamante*. Barcelone, Pocket Edhasa, 2005 (1965, pour la première édition), 255 p.

RODOREDA, Mercè, *La calle de las camelias*. Barcelone, Pocket Edhasa, 2006 (1966, pour la première édition), 272 p.

RODOREDA, Mercè, *Espejo roto*. Barcelone, Seix Barral, 1991 (1974, pour la première édition), 426 p.

RODOREDA, Mercè, *Cuánta, cuánta guerra*. Pocket Edhasa, 2006 (1982, pour la première édition), 272 p.

RODOREDA, Mercè, *La muerte y la primavera*. Barcelone, Seix Barral, 1986, 86 p.

RODOREDA, Mercè, *Cuentos completos* (Comprend: *Veintidós cuentos. Mi Cristina y otros cuentos. Parecía de seda y otras narraciones*). Madrid, Fundación Santander Central Hispánico D.L., 2002, 338 p.

ROIG, Montserrat, *Ramona, adiós*. Barcelone, Argos Vegara, 1980 (1972 pour la première édition en catalan), 190 p.

ROIG, Montserrat, *Tiempo de cerezas*. Barcelone, Argos Vegara, 1980 (1977 pour la première édition en catalan), 246 p.

ROIG, Montserrat, *La hora violeta*. Barcelone, Argos Vegara, 1980, 268 p.

ROIG, Montserrat, *Le chant de la jeunesse*. Lagrasse, Verdier, 1992 (1989 pour la première édition en catalan), 140 p.

SALTEN, Félix, *Bambi le chevreuil (Une vie dans les bois)*. Paris, Stock, 1971, 129 p.

SAINT EXUPERY, Antoine de, *Le petit Prince*. Paris, Gallimard, Folio n°3200, 1999, 99 p.

SWIFT, Jonathan, *Les voyages de Gulliver*. Paris, Gallimard, Folio Classique n°597, 1976, 443 p.

TUSQUETS, Esther, *El mismo mar de todos los veranos*. Barcelone, Anagrama, 1990 (1979, pour la première édition), 229 p.

TUSQUETS, Esther, *Varada tras el último naufragio*. Barcelone, Anagrama, 1980, 271 p.

TUSQUETS, Esther, *El amor es un juego solitario*. Barcelone, Anagrama, 1980, 150 p.

TUSQUETS, Esther, *Siete miradas en el mismo paisaje*. Barcelone, Anagrama, 2001, 248 p.

III) OUVRAGES CRITIQUES

A) OUVRAGES GÉNÉRAUX

ALDECOA, Josefina, *Los niños de la guerra*. Madrid, Anaya, 1990 (Première édition 1983), 256 p.

ANDERSON IMBERT, Enrique, *Teoría y técnica del cuento*. Barcelone, Ariel, 1979, 283 p.

ARIÈS, Philippe, *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime*. Paris, Seuil, 1973, 318 p.

ASSOUN, Paul-Laurent, *Littérature et psychanalyse*. Paris, Ellipses, 1996, 144 p.

BEAUVOIR, Simone de, *Le deuxième sexe. Les faits et les mythes* (Tome 1). Paris, Gallimard, Folio Essais n°37, 1986, 408 p.

BEAUVOIR (de), Simone, *Le deuxième sexe. L'expérience vécue* (Tome 2). Paris, Gallimard, Folio Essais n°38, 1986, 663 p.

BELLEMIN-NOEL, Jean, *Les contes et leurs fantasmes*. Paris, PUF, 1983, 188 p.

BELMONT, Nicole, *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*. Paris, Gallimard, 1999, 250 p.

BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*. Paris, Editons Robert Laffont, 1976, 512 p.

CARLIER, Christophe, *La clé des contes*. Paris, Ellipses, 1998, 120 p.

ESCARPIT, Denise, *La littérature d'enfance et de jeunesse*. Paris, PUF, 1998, 127 p.

FLAHAUT, François, *La pensée des contes*. Paris, Anthropos, 2001, 278 p.

FRANTZ, Marie-Louise, *L'interprétation des contes de fées*. Paris, Editions du Dauphin, 2005, 237 p.

FREUD, Sigmund, *L'inquiétante étrangeté et autres essais*. Paris, Gallimard, 1985, 342 p.

FREUD, Sigmund, *Sur le rêve*. Paris, Gallimard, 1988, 147 p.

FREUD, Sigmund, *Trois essais sur la théorie sexuelle*. Paris, Gallimard, 1987, 211 p.

FREUD, Sigmund, *La vie sexuelle*. Paris, PUF, 1969, 160 p.

GÉLINAS, Gérard, *Enquête sur les contes de Perrault*. Paris, Imago, 2004, 266 p.

GENETTE, Gérard, *Palimpsestes. La littérature au second degré*. Paris, Points Seuil n°257, 1982, 576 p.

- GIANNI BELOTTI, Elena, *Du côté des petites filles*. Paris, Edition des femmes, 1974, 251 p.
- GIRARD, Marc, *Les contes de Grimm. Lecture psychanalytique*. Paris, Imago, 1990, 178 p.
- JAN, Isabelle, *La littérature enfantine*. Paris, Editions de l'Atelier, 1989, 223 p.
- LOISEAU, Sylvie, *Les pouvoirs du conte*. Paris, PUF, 1992, 172 p.
- LURIE, Alison, *Ne le dites pas aux grands*. Paris, Rivages Poche, 1999, 288 p.
- MONER, Michel, PÉRÈS, Christine, *La littérature pour enfants dans les textes hispaniques. Infantina. Rencontre autour de Jean Alsina*. Paris, L'Harmattan, 2004, 329 p.
- MONTANDON, Alain, *Du récit merveilleux ou l'ailleurs de l'enfance*. Paris, Imago, 2001, 230 p.
- PÉJU, Pierre, *L'archipel des contes*. Paris, Aubier, 1989, 201 p.
- PÉJU, Pierre, *La petite fille dans la forêt des contes*. Paris, Robert Laffont, 1981, 297 p.
- PIAROTAS, Mireille, *Des contes et des femmes. Le vrai visage de Margot*. Paris, Imago, 1996, 231 p.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*. Paris, Points Seuil n°12, 1965, 254 p.
- PROPP, Vladimir, *Les Racines historiques du conte merveilleux*. Paris, Gallimard, 1983, 484 p.
- ROBERT, Marthe, *Roman des origines et origine du roman*. Paris, Gallimard, 1972, 364 p.
- ROBERT, Marthe, *La traversée littéraire*. Paris, Grasset, 1994, 332 p.
- RUYER, Raymond, *L'utopie et les utopies*. Brionne, Gérard Monfort, 1991, 293 p.
- SCHNITZER, Luda, *Ce que disent les contes*. Paris, Editions du Sorbier, 1995, 185 p.
- SERMAIN, Jean-Paul, *Le conte de fées, du classicisme aux Lumières*. Paris, Desjonquères, 2005, 286 p.
- SERVIER, Jean, *Histoire de l'Utopie*. Paris, Gallimard, Folio Essai n°172, 1991, 396 p.
- SIMONSEN, Michèle, *Le conte populaire français*. Paris, PUF, 1984, 224 p.
- SORIANO, Marc, *Les contes de Perrault. Culture savante et traditions populaires*. Paris, Gallimard, 1977, 525 p.
- TENÈZE, Marie-Louise, *Les contes merveilleux français. Recherche de leurs organisations narratives*. Paris, Maisonneuve et Larose, 2004, 164 p.

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*. Paris, Points Seuil n°73, 1970, 188 p.

ZIPES, Jack, *Les contes de fées et l'art de la subversion*. Paris, Payot, 1986 (pour la traduction française), 278 p.

B) OUVRAGES SUR LE ROMAN ET LE CONTE ESPAGNOLS DE L'APRÈS GUERRE

ABELLAN, Manuel, *Censura y creación literaria en España (1939-1976)*. Barcelone, Península, 1980, 316 p.

ALBORG, Juan Luis, *Hora actual de la novela española, vol. I*. Madrid, Taurus, 1958, 333 p.

APARICIO LOPEZ, Teofilo, *Veinte novelistas españoles contemporáneos*. Valladolid, Estudio Agustiniano, 1979, 339 p.

ARIAS CAREAGA, Raquel, *Escritoras españolas (1939-1975)*. Madrid, Ediciones del Laberinto, 2005, 234 p.

BARRERO PÉREZ, Oscar, *La novela existencial española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1987, 306 p.

BARRERO PÉREZ, Oscar, *El cuento español, 1940-1980*. Madrid, Castalia, 1989, 255 p.

BENEYTO, Antonio, *Censura y política en los escritores españoles*. Barcelone, Editorial Euros, 1975, 292 p.

BESSE María-Graciete, MEKOUAR-HERTZBERG, Nadia (coord.), *Femme et écriture dans la péninsule ibérique*. Actes du colloque organisé par l'Université de Pau et des Pays de l'Ardour (18-19-20 octobre 2001), Paris, L'Harmattan, 2004, 2 vol., 288 et 230 p.

BRANDENBERGER, Erna, *Estudios sobre el cuento español contemporáneo*. Madrid, Editora Nacional, 1973, 414 p.

BRAVO VILLASANTE, Carmen, *Historia de la literatura infantil española*. Madrid, Editorial Escuela Española, 1985, 357 p.

BUCKLEY, Ramón, *Problemas formales de la novela española contemporánea*. Barcelone, Península, 1968, 216 p.

BUCKLEY, Ramón, *Raíces de la novela contemporánea en España*. Barcelone, Península, 1982, 243 p.

BUCKLEY, Ramón, *La doble transición. Política y literatura en la España de los años setenta*. Madrid, México, Siglo XXI, 1996, 229 p.

CANAVAGGIO, Jean (dir.), *Histoire de la littérature espagnole, tome II*. Paris, Fayard, 1994, 830 p.

CARBAYO ABENGOZAR, Mercedes, *Buscando un lugar entre mujeres : buceo en la España de Carmen Martín Gaité*. Atenea, Universidad de Málaga, 1998, 195 p.

CARDONA, Rodolfo (éd.), *Novelistas españoles de posguerra, vol. I*. Madrid, Taurus, 1976, 262 p.

CASTELLET, José María, *La hora del lector : notas para una iniciación a la literatura de nuestros días*. Barcelone, Península, 2001, 242 p.

CIPLIJKAUSKAITE, Biruté, *La novela femenina contemporánea (1970-1985)*. Barcelone, Anthropos, 1994, 255 p.

CIPLIJKAUSKAITE, Biruté, *Carmen Martin Gaité*. Madrid, Ediciones del Orto, 2000, 96 p.

CONDE PENALOSA, Raquel, *La novela femenina de posguerra (1940-1960)*. Madrid, Pliegos, 2004, 334 p.

CORRALES EGEA, José, *La novela española actual*. Madrid, Cuadernos para el Diálogo, Edicusa, 1971, 270 p.

DAVIES Catherine (éd.), *Spanish Women Writers in twentieth century Spain and Spanish America*. Lewiston, Edwin Mellen Press, 1993, 213 p.

DAVIES Catherine, *Contemporary Feminist Fiction in Spain*. Oxford, Berg, 1994, 224 p.

DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la posguerra. De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*. Barcelone, Planeta, 2002, 509 p.

DELIBES, Miguel, *España 1936-1950. Muerte y resurrección de la novela*. Barcelona, Destino, Ancora y Delfín n°1000, 2004, 166 p.

DIAZ-DIOCARETZ, Myriam, ZAVALA, Iris M. (coord), *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana)*, vol. I (*Teoría feminista, discursos y diferencia : enfoques feministas de la literatura española*) y vol. V (*La literatura escrita por mujeres : del siglo XIX hasta la actualidad*). Barcelone, Anthropos, 1998.

DOMINGO, José, *La novela española del siglo veinte, Vol. II : de la posguerra a nuestros días*. Barcelone, Labor, 1973, 189 p.

ENCINAR, María Ángeles, *La novela española actual : la desaparición del héroe*. Madrid, Pliegos, 1990, 200 p.

ENCINAR, María Ángeles, *Cuentos de este siglo. Treinta narradoras contemporáneas*. Barcelone, Lumen, 1995, 351 p.

ENTRAMBASAGUAS, Joaquín de, *Las mejores novelas contemporáneas (1945-1949)*, t. XI. Barcelone, Planeta, 1974, 1500 p.

FRAILE, Medardo, *Cuento español de posguerra*. Madrid, Cátedra, 1994, 344 p.

GALDONA PÉREZ, Rosa Isabel, *Discurso femenino en la novela española de posguerra : Carmen Laforet, Ana María Matute y Elena Quiroga*. Santa Cruz de Tenerife, Ediciones de la Universidad de la Laguna, 2001, 376 p.

GARCÍA DE NORA, Eugenio, *La novela española contemporánea (1939-1967)*. Madrid, Gredos, 1973, 436 p.

GARCÍA LOPEZ, José, *Historia de la literatura española*. Barcelone, Vicens-Vives, 1977, 789 p.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Libros y literatura para niños en la España contemporánea*. Madrid, Fundación Germán Sánchez Puipérez, Ediciones Pirámide, 1992, 600 p.

GARCÍA PADRINO, Jaime, *Así pasaron los años (En torno a la literatura infantil española)*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2001, 290 p.

GARCÍA VIÑÓ, Manuel, *Novela española actual*. Madrid, Guadarrama, 1967, 221 p.

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, *Interviews with Spanish Writers*. Library of Congress, 1991, 343 p.

GIL CASADO, Pablo, *La novela social española (1920-1971)*. Barcelone, Editorial Seix Barral, 1973, 597 p.

GODOY, Eduardo, *La infancia en la narrativa española de posguerra (1939-1978)*. Madrid, Playor, 1979, 198 p.

GUILLERMO, Edeamia, HERNANDEZ, Juana Amelia, *La novelística española de los sesenta*. New York, Elisea Torres & Sons, 1971, 194 p.

GULLÓN, Ricardo, *La novela española contemporánea*. Madrid, Alianza, 1994, 331 p.

HICKEY, Leo, *Realidad y experiencia de la novela*. Madrid, Cupsa Editorial, 1978, 267 p.

IGLESIAS LAGUNA, Antonio, *Treinta años de novela española (1938-1968)*. Madrid, Espesa, 1970, 394 p.

ILIE, Paul, *Literatura y exilio interior : escritores y sociedad en la España franquista*. Madrid, Fundamentos, 1981, 336 p.

JONES, Margaret E.W., *Spanish Literature, a brief survey*. Totowa, Littlefield, 1974, 210 p.

JONES, Margaret E.W., *Contemporary Spanish Novel (1939-1975)*. Boston, Twayne, 1985, 213 p.

LOPEZ, Francisca, *Mito y discurso en la novela femenina de posguerra en España*. Madrid, Pliegos, 1995, 208 p.

LLUCH VILLALBA, María de los Ángeles, *Los cuentos de Carmen Martín Gaité. Temas y técnicas de una escritora de los años cincuenta*. Pampelune, EUNSA (Ediciones Universidad de Navarra), 2000, 235 p.

MARTÍNEZ CACHERO, J.M., *La novela española entre 1936 y 1980. Historia de una aventura*. Madrid, Castalia, 1986, 639 p.

MAYANS NATAL, María Jesús, *Narrativa feminista española de posguerra*. Madrid Pliegos, 1991, 205 p.

MONTEJO GURRUCHAGA Lucía, BARANDA LETURIO, Nieves (coord.), *Las mujeres escritoras en la historia de la literatura española*. Madrid, UNED, 2002, 202 p.

MORÁN, Fernando, *Novela y semidesarrollo: una interpretación de la novela hispanoamericana y española*. Madrid, Taurus, 1971, 432 p.

NAVALES, Ana María, *Cuatro novelistas españoles*. Madrid, Fundamentos, 1974, 224 p.

NICHOLS, Geraldine C., *Des/cifrar la diferencia. Narrativa femenina de la España contemporánea*. Madrid, Siglo Veintiuno de España, 1992, 172 p.

NICHOLS, Geraldine C., *Escribir espacio propio: Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*. Minneapolis, Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, 237 p.

NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Narradoras españolas de la transición política*. Madrid, Fundamentos, 2004, 455 p.

ORTEGA, Marie Linda (coord.), *Le roman espagnol face à l'histoire (1955-1995)*. Paris, Editions Fontenay Saint Cloud, 1996.

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy, *La reelaboración de los cuentos de hadas en la novela española contemporánea: las novelas de Carmen Laforet, Carmen Martín-Gaité, Ana María Matute y Esther Tusquets*. Montréal, McGill University, 1997, 127 P.

PAOLI, Anne, *Personnages en quête de leur identité dans l'œuvre romanesque de Carmen Martín Gaité*. Aix-en-Provence, Publications de l'Université de Provence, 2000, 499 p.

PEREZ, Janet W., *Novelistas femeninas de la posguerra española*. Madrid, José Porrúas Turanzas, 1983, 134 p.

PEREZ MINIK, Domingo, *Novelistas españoles de los siglos XIX y XX*. Madrid, Guadarrama, 1956, 352 p.

RIDDEL, María del Carmen, *La escritura femenina en la posguerra española: análisis de novelas escogidas de Carmen Martín Gaité, Ana María Matute y Elena Quiroga*. The Ohio State University, 1988, 259 p.

ROBERTS, Gemma, *Temas existenciales de la novela española de posguerra*. Madrid, Gredos, 1973, 285 p.

RUBIO, Rodrigo, *Narrativa española (1940-1970)*. Madrid, Espesa, 1970, 206 p.

RUIZ GUERRERO, Cristina, *Panorama de escritoras españolas*. Publicaciones de la Universidad de Cádiz, 1997, 223 p.

SAINZ DE ROBLES, Federico Carlos, *La novela española en el siglo XX*. Madrid, Pegaso, 1957, 302 p.

SANZ VILLANUEVA, Santos, *Historia de la literatura española 6/2, Literatura actual*. Barcelone, Ariel, 1985, 501 p.

SOBEJANO, Gonzalo, *Novela española de nuestro tiempo (en busca del tiempo perdido)*. Madrid, Espesa, 1970, 479 p.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *La novela desde 1936*. Madrid, Editorial Alhambra, 1980, 482 p.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, *Historia de la novela española (1936-2000, vol. I)*. Madrid, Cátedra, 2001, 579 p.

SOLIÑO, María Elena, *Women and Children First. Spanish Women Writers and the Fairy Tale Tradition*. Potomac, MD, Scripta Humanistica, Huston University, 2002, 228 p.

SPIRES, Robert C., *La novela española de posguerra: creación artística y experiencia personal*. Madrid, Cupsa, 1978, 365 p.

TORRENTE BALLESTER, Gonzalo, *Panorama de la literatura española actual*. Madrid, Guadarrama, 1965, 713 p.

VILANOVA, Antonio, *Novela y sociedad en la España de la posguerra*. Barcelone, Lumen, 1995, 447 p.

VILLALBA ALVÁREZ, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, 437 p.

VILLANUEVA, Darío, *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Valence, Editorial Bello, 1977, 356 p.

YERRO, Tomás, *Aspectos técnicos y estructurales de la novela española actual*. Pampelune, EUNSA, 1977, 261 p.

C) OUVRAGES SUR ANA MARÍA MATUTE

1) Ouvrages généraux

DIAZ, Janet, *Ana María Matute*. New York, Twayne, 1971, 345 p.

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, *Ana María Matute : la voz del silencio*. Madrid, Espasa Calpe, 1997, 193 p.

JONES, Margaret E. W., *The literary world of Ana María Matute*. Lexington, The University Press of Kentucky, 1970, 147 p.

REDONDO GOICOECHEA, Alicia, *Ana María Matute*. Madrid, Biblioteca de mujeres, Ediciones del Orto, 2000, 94 p.

ROMA, Rosa, *Ana María Matute*. Madrid, Espasa, 1971, 206 p.

2) Articles sur Ana María Matute

AYUSO PEREZ, Antonio, « Entrevista con Ana María Matute : ‘Yo entré en la literatura a través de los cuentos’ ». *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, n°35, 2007.

BAQUERO GOYANES, Mariano, « La novela española de 1939 a 1953 ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°24, juillet 1955, pp. 81-95.

BARRETTINI, Celia, « Ana María Matute, la novelista pintora ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°144, décembre 1961, pp. 405-412.

BARRETTINI, Celia, « Breves apuntes sobre la novelística femenina española (1944-1959) ». *Asomante*, n°XIX, vol. 3, juillet-septembre 1963, pp. 39-54.

BERGER, Yves, « L’Espagne de Ana María Matute ». *La nouvelle revue française*, n°9, mai 1961, pp. 896-901.

BUARD, Marie-France « Conversación con Ana María Matute sobre el tema campesino de su obra ». *Langues néo-latines*, n°237, 2^{ème} trimestre 1981, pp. 49-59.

BORING, Phyllis Zatlin, « Adolescent friendship in two contemporary spanish novels ». *Hispanofila*, n°60, mai 1977, pp. 53-57.

BORING, Phyllis Zatlin, « The World of Childhood in the Contemporary Spanish Novel ». *Kentucky Romance Quarterly*, n° 23.1, 1976, pp. 467-481.

BURNS, Adelaide, « The anguish of Ana María Matute in *Los Mercaderes* ». *Hispanic Studies, in honor of Josepj Manson*, The Dolfon book, Oxford, 1972, pp. 21-42.

- CANO, José Luis, « *Los Abel* ». *Ínsula*, n°38, 4^{ème} année, 15 février 1949, p. 5.
- CANO, José Luis, « *Los hijos muertos* ». *Ínsula*, n°146, 14^{ème} année, 15 janvier 1959, pp. 8-9.
- CANO, José Luis, « *Pequeño teatro* ». *Ínsula*, n°111, 10^{ème} année, 15 mars 1955, p. 6.
- CANO, José Luis, « *Primera memoria* ». *Ínsula*, n°161, 15^{ème} année, avril 1960, pp. 8-9.
- CANO, José Luis, « *Los soldados lloran de noche* ». *Ínsula*, n°214, 19^{ème} année, 15 septembre 1964, pp. 8-9.
- CASTELLET, José María, « Entrevista con Ana María Matute ». *Ínsula*, n°160, 15^{ème} année, mars 1960, p. 4.
- CRUSAT, P., « *El tiempo* ». *Ínsula*, n°136, 13^{ème} année, 15 mars 1958, p. 8.
- COUFFON, Claude, « Una joven novelista española, Ana María Matute ». *Cuadernos*, n°54, novembre 1961, pp. 52-55.
- DIAZ, Janet W., « La comedia dell'arte en una novela de Ana María Matute ». *Hispanofila*, n°40, septembre 1970, pp. 15-28.
- DOMINGO, José, « Análisis de una sociedad conformista ». *Ínsula*, n°274, 24^{ème} année, septembre 1969, p. 7.
- DOMINGO, José, « Perennidad del cuento ». *Ínsula*, n°319, 28^{ème} année, juin 1973, p. 5.
- DUQUE, Aquilino, « *Los hijos muertos* ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°124, avril 1960, pp. 148-1153.
- EL SAFFAR, Ruth, « En busca de Edén: consideraciones sobre la obra de Ana María Matute ». *Revista Hispanoamericana*, n°116-117, vol. XLVII, juillet-décembre 1981, pp. 223-231.
- FERNÁNDEZ, Lola Josefa, « Entrevista con Ana María Matute ». *Fábula*, n°10-11, 8 février 2001, pp. 46-53.
- GICH, Juan, « *Los Abel*, primera novela ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°7, janvier-février 1947, pp. 219-220.
- GRACIA IFACH, María de, « *Los niños tontos* ». *Ínsula*, n°126, 12^{ème} année, 15 mai 1957, p. 7.
- GULLÓN, Ricardo, « *Fiesta al noroeste* ». *Ínsula* n°91, 8^{ème} année, juillet 1953.
- JONES, Margaret W., « Religious motifs and biblical alusions in the works of Ana María Matute ». *Hispania* n°3, vol. LI, septembre 1968, pp. 416-423.
- MARRA LOPEZ, José Ramón, « *Primera memoria* ». *Cuadernos* n°43, juillet-août 1960, pp. 119-120.

MARTÍN FRANCISCO, María del Cristo, « La mujer escritora frente a la literatura infantil : Ana María Matute y Carmen Martín Gaité ». *AlterTexto*, nº5, vol. 3, Universidad de la Laguna, 2005, pp. 69-77.

MARTÍNEZ PALACIO, Javier, « Una trilogía novelística de Ana María Matute ». *Ínsula*, nº219, 20^{ème} année, février 1965, pp. 6-7.

NUÑEZ, Antonio, « Encuentro con Ana María Matute ». *Ínsula*, nº219, 20^{ème} année, février 1965, p.7.

OLMO GARCIA, Francisco : « La novela y los novelistas de hoy : una encuesta ». *Cuadernos Americanos*, juillet - août 1963, 22^{ème} année, nº4, pp.211-237.

PRJEVALINSKY FERRER, Olga, « Las novelistas españolas de hoy ». *Cuadernos Americanos*, nº5, 20^{ème} année, vol. CXVIII, septembre-octubre 1961, pp. 211-223.

RAMOS, Rami, « Ana María Matute. La magia cotidiana ». *Fusión*, octubre 2002.

RODRIGUEZ, Emma, « Ana María Matute llena la Real Academia Española de magia y fantasía ». *El mundo cultura*, 19 janvier 1998.

ROVIRA, Rosalina, « La función de la mujer en la literatura contemporánea española ». *Explicación de textos literarios*, III, 1974.

SALMON, Alex, « *Aranmanoth*. Ana María Matute escribe para vengarse de los mayores ». *El mundo cultura*, 26 mai 2000.

SOLIÑO, María Elena, « When Wendy Grew Up. The Importance of Peter Pan in Ana María Matute's *Primera memoria* and Esther Tusquets's *El mismo mar de todos los veranos* ». *Post-Imperial Encounters. Anglo-Hispanic Cultural Relations*, Editions Isabel Carrera Suárez y Juan E. Tazón, Amsterdam / Atlanta, Rodopi Editions, 2004, pp. 171-182.

SOLIÑO, María Elena, « Colorín, Colorado, este cuento todavía no se ha acabado : Martín Gaité, Matute, y Tusquets ante los cuentos de hadas ». Actas del Primer Congreso Internacional de Narrativa Española en lengua Castellana, in VILLALBA ALVAREZ, Marina (coord.), *Mujeres novelistas en el panorama literario del siglo XX*. Cuenca, Ediciones de la Universidad de Castilla la Mancha, 2000, pp. 189-199.

SPIRES Robert, « Lenguaje - técnica - tema y la experiencia del lector en *Fiesta al noroeste* ». *Papeles de Son Armadans*, nº208, 18^{ème} année, t. LXX, juillet 1973, pp. 17-36.

SOLDEVILA DURANTE, Ignacio, « La novela española actual : tentativa de entendimiento ». *Revista Hispánica Moderna*, vol. I, janvier-avril 1967, pp. 89-108.

TORRES RIOSECO, Arturo, « Tres novelistas españolas de hoy : Carmen Laforet, Ana María Matute, Elena Quiroga ». *Revista Hispánica Moderna*, nº1-4, 31^{ème} année, janvier-octubre 1965, pp. 418-424.

VALIS, Noël M., « La literatura infantil de Ana María Matute ». *Cuadernos Hispanoamericanos*, n°389, noviembre 1982, pp. 407-415.

VAN PRAG-CHANTRAINE, André et Jacqueline, « Ana María Matute ou la recherche de l'enfer perdu ». *Revue Synthèse*, n°191, 17^{ème} année, avril 1962, pp. 1-20.

VILLENA, Miguel Angel, « Ana María Matute define su obra como 'atravesar el espejo y entrar en el bosque' ». *El País*, 19 janvier 1998.

WINECOFF, Janet « Style and solitude in the works of Ana María Matute ». *Hispania*, n°1, vol. XLIX, mars 1966, pp. 61-69.

3) Autres articles

BARTOLOME, Esther, « Reseña de *El castillo de las tres murallas* », *Quimera*, n°20, juin 1982, pp. 55-56.

CARBAYO ABENGÓZAR, Mercedes « Carmen Martín Gaité, una novelista subversiva ». *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 1998, 12 p.

GAZARIAN GAUTIER, Marie-Lise, « Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York ». *Ínsula*, n°411, février 1981, pp. 1 et 10-11.

JIMÉNEZ, Mercedes, « *El pastel del diablo* : un juego alegórico sobre la iniciación literaria de Carmen Martín Gaité ». *Letras femeninas*, n°18, 1992, pp. 83-90.

LLORENTE, Lucía, « *Caperucita en Manhattan*. Caperucita en el país de las maravillas ». *Espéculo*, Revista de estudios literarios, Universidad Complutense de Madrid, 2002, 14 p.

MATUTE, Ana María, « La infancia en la narrativa delibiana », in *Miguel Delibes. Premio nacional de las Letras españolas. 1991*. Madrid, Ministerio de Cultura, 1994, 275 p., pp. 225-241.

MATUTE, Ana María, « En el bosque. Defensa de la fantasía ». Discurso de ingreso en la Real Academia Española de la lengua, 18 janvier 1998.

MATUTE, Ana María, « Los cuentos son en prosa lo más parecido a la poesía ». *El país*, 18 août 2001.

MOLINARO, Nina, « La narrativa de Esther Tusquets ». *Centro Virtual Cervantes*, AIH, Actas X, 1989, pp. 111-115.

ODARTEY-WELLINGTON, Dorothy, « De las madres perversas y las hadas buenas : una nueva visión sobre la imagen esencial de la mujer en las novelas de Carmen Martín Gaité y Esther Tusquets ». *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 5, 2000, pp. 529-555.

ROGER, Isabel M., « *Caperucita en Manhattan* ». *Revista Hispánica Moderna*, vol. XLV, n°2, 1992, pp. 328-331.

SERVEN, Carmen, « La amistad entre mujeres en la narrativa femenina : Carmen Martín Gaité y Marina Mayoral ». *Cuadernos de Filología Hispánica*, n°16, UCM, Madrid, 1998, pp. 233-243.

SOLIÑO, María Elena, « Los Cuentos de Hadas de Carmen Martín Gaité. La voz femenina domina al Lobo de la Tradición en el *Cuento de nunca acabar* ». *Society for Spanish and Spanish American Studies*, 2003, pp. 197-213.

TABLE DES MATIÈRES

REMERCIEMENTS	1
INTRODUCTION	3
Une appartenance générationnelle bien marquée	5
Une originalité stylistique et thématique fondée sur une vision singulière de l'enfance	8
Une originalité romanesque : l'utilisation subvertie du modèle des contes de fées	12
PREMIÈRE PARTIE : UNE ROMANCIÈRE À LA POSITION SINGULIÈRE	15
Chapitre I : Le recours au conte, un genre aux multiples facettes	16
Un contexte historique particulier	16
- <i>de l'importance du conte en Espagne dans les années cinquante</i>	16
- <i>le rôle de la censure</i>	20
Les spécificités du conte de fées	22
- <i>l'absence de portrait et d'état civil</i>	22
- <i>la ruse de l'atemporalité et de l'aspatialité</i>	26
- <i>une structure éternelle au message ambivalent</i>	28
Chapitre II : Un corpus riche et varié, difficile à classer	30
Une vision pessimiste de la condition humaine, marquée par la solitude et la division	30
Une conception toute particulière de l'enfance	39

DEUXIÈME PARTIE : ENTRE RÉÉCRITURE ET SUBVERSION 48

Chapitre III : Une situation initiale marquée par l'indétermination et le manque. 49

Une indétermination temporelle et spatiale 49

- *au royaume de l'imprécis temporel* 51

- *une utopie spatiale aux nettes influences nordiques* 63

Une caractérisation originale des personnages 79

- *entre indétermination et caractéristiques physiques spécifiques* 79

- *la réutilisation de figures figées : les personnages de la commedia dell'arte* 88

- *des figures récurrentes : le modèle des contes de fées* 94

- *magie, fantastique et merveilleux* 107

- *le rôle des animaux* 111

- *l'humanisation des objets comme des éléments naturels* 115

Une écriture spécifique 128

Le motif du manque 137

- *la quête, pendant narratif du manque* 137

- *le roman familial des protagonistes orphelins* 143

Chapitre IV : Les péripéties et leur résolution : une ambivalence majeure 149

L'optimisme des contes pour enfants 153

- *le retour à l'identique ?* 157

- *le danger des « beaux mensonges »* 160

Le pessimisme radical des récits pour adultes	167
- <i>L'échec de toute tentative de résolution</i>	167
- <i>La justification de l'ordre établi</i>	169
Chapitre V : Réécriture et intertextualité, entre continuation et variation thématique	171
<i>Primera memoria</i> ou la subversion du message des contes de fées	171
- <i>une identité fondée sur le modèle des contes de fées</i>	172
- <i>les dérives d'une lecture erronée des contes de fées</i>	177
« El verdadero final de la Bella Durmiente », ou la réécriture d'un motif révélateur	180
TROISIÈME PARTIE : LE CONTE DE FÉES, UN GENRE INOFFENSIF ?	186
Chapitre VI : Une analogie symbolique entre les contes et les rêves	187
Le conte de fées, un équivalent du rêve ?	188
- <i>une étonnante coïncidence entre début des aventures et chute dans le sommeil</i>	190
- <i>la distorsion du cadre spatio-temporel, la perte des repères temporels et le balancement entre le grand et le petit : des analogies entre le conte et le rêve</i>	196
- <i>conte et utopie : des affinités de structure</i>	202
Des motifs récurrents significatifs	205
- <i>le motif de la perte ou le refus de la castration</i>	205
- <i>avarice et érotisme anal</i>	212
- <i>la découverte du monde menaçant des chiffres et des lettres</i>	214

Chapitre VII : Entre passivité féminine et subversion de l'ordre établi	218
Ana María Matute et Esther Tusquets, entre critique et constat d'échec	219
- <i>quelles alternatives à une société figée ?</i>	219
- « <i>El verdadero final de la Bella Durmiente</i> », ou le message équivoque d'une soumission à l'ordre établi.	225
Carmen Martín Gaité, ou le parcours initiatique de l'immobilisme à la liberté	229
- <i>Caperucita en Manhattan, ou la transposition moderne d'un conte traditionnel</i>	229
- « <i>El pastel del diablo</i> » et « <i>El castillo de las tres murallas</i> », ou la liberté acquise par l'écriture	235
CONCLUSION	242
BIBLIOGRAPHIE	245
TABLE DES MATIÈRES	263