Un autre monde est-il possible ?

Paraíso inhabitado d'Ana María Matute

Maylis Santa-Cruz

Édition électronique

URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3377>

DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3377

ISBN : 979-10-300-0156-3

ISSN : 1775-3821

Éditeur

Presses universitaires de Bordeaux

Édition imprimée

Date de publication : 1 décembre 2014

Pagination : 549-562

ISBN : 978-2-86781-963-6

ISSN : 0007-4640

Référence électronique

Maylis Santa-Cruz, « Un autre monde est-il possible ? », *Bulletin hispanique* [En ligne], 116-2 | 2014, mis en ligne le 01 décembre 2017, consulté le 19 avril 2019. URL : <http://journals.openedition.org/bulletinhispanique/3377> ; DOI : 10.4000/bulletinhispanique.3377

Un autre monde est-il possible ?

Paraíso inhabitado d'Ana María Matute

MAYLIS SANTA-CRUZ
Université de Bordeaux Montaigne

Cette lecture du dernier roman d'Ana María Matute se propose de redéfinir les notions de référence et d'autoréférence à partir de la théorie littéraire des mondes possibles qui, à l'opposition entre discours référentiel et discours non-référentiel, substitue une infinité de mondes dans la fiction, chacun créant ou recréant son univers de référence.

Mots-clés : roman réaliste, fiction, intertextualité, contes, mondes possibles.

Ese análisis de la última novela de Ana María Matute propone redefinir las nociones de referencia y autoreferencia a partir de la teoría literaria de los mundos posibles que sustituye la oposición entre discurso referencial y discurso no referencial por un sinfín de mundos dentro de la ficción, creando o recreando cada uno su universo de referencia.

Palabras clave: novela realista, ficción, intertextualidad, cuentos, mundos posibles

This study of the latest novel by Ana María Matute intends to redefine the notions of reference and self-reference from the literary theory of possible worlds, replacing the opposition between referential speech and non-referential speech for infinity of worlds into the fiction, each creating or recreating its universe of reference.

Keywords: realistic novel, fiction, intertextuality, tales, possible worlds.

La literatura es la expresión más maravillosa que yo conozco del deseo de una posibilidad mejor. Para mí, escribir es la búsqueda de esa posibilidad.
Ana María Matute

Plus qu'une directrice de thèse, Geneviève Champeau est pour moi un véritable mentor ce qui explique peut-être que cette figure de sage conseiller ait occupé une place si importante dans mes recherches. Elle a toujours su m'accompagner avec beaucoup de justesse, de compréhension, de rigueur

et d'amitié. Elle est à l'origine de mon engouement pour le roman espagnol contemporain et plus précisément pour ces romans de l'après-guerre auxquels elle avait consacré sa thèse d'état. C'est d'ailleurs à l'une des dernières survivantes de cette « *generación de los 50* » que je vais m'intéresser pour cette étude.

Ana María Matute revient aux sources de son écriture dans son dernier roman publié en 2008, *Paraíso inhabitado* ; nous y retrouvons les thèmes chers à la romancière comme la solitude, la lecture, les contes et surtout la thématique de l'enfance comme paradis perdu, une idée présente dès le titre du roman. Des thèmes qui ne sont pas sans rappeler *Los Abel* (1948) et surtout *Primera memoria* (1959).

Elle commence sa carrière littéraire en plein essor du « *realismo social* », or derrière cette étiquette et surtout derrière le substantif « *réalisme* », nous pouvons entrevoir « l'illusion référentielle » (Riffaterre, 1982). Le récit se veut, pour le dire de façon très schématique, conforme à une certaine réalité socio-culturelle et entend représenter des objets, des personnes, des enchaînements de cause à effet stéréotypés en multipliant les « effets de réel ». Or, comme cela avait été brillamment démontré lors du premier colloque dont nous reprenons dans cet ouvrage en partie l'intitulé, ces écrits ne cessent pas pour autant d'être des fictions et l'effet de réel n'est qu'une illusion ; le texte créant ou recréant sans cesse son propre univers de référence ; car la littérature, au sens large du terme, ne réfère jamais directement à une réalité spatio-temporelle, elle est un jeu de « faire-semblant » où se déploie la signifiante comme le rappelle Thomas Pavel :

Dans le langage de tous les jours, les mots semblent bien se référer aux objets qu'ils représentent, mais en littérature, où l'unité de sens n'est pas le mot isolé mais le texte entier, les éléments lexicaux perdent leur force référentielle pour agir les uns sur les autres au niveau du contexte, en produisant un nouvel effet de sens appelé, signifiante. [...] autosuffisants, les textes poétiques ne parlent point du monde, mais uniquement d'eux-mêmes et d'autres textes¹.

Ana María Matute a toujours posé problème aux historiens de la littérature espagnole et cette classification dans le « *réalisme social* » est trop générale pour rendre compte de sa voix si particulière dans la production romanesque de l'époque. Certains, à l'instar de Martínez Cachero, se contentent de la classer dans la « *generación de los 50* » par un argument purement chronologique fondé sur l'année de naissance². D'autres ont tenté une approche thématique considérant qu'elle appartenait à ce mouvement réaliste mais en offrant un point de vue intimiste sur la problématique sociale³ tandis que Juan Carlos Curutchet l'inclut dans la « *generación testimonial*⁴ ». La multiplication des

1. Thomas Pavel, *Univers de la fiction*, Paris, Seuil, « Poétique », 1988, p. 150.

2. Cf. José María Cachero, *La novela española entre 1936 y el fin de siglo. Historia de una aventura*, Madrid, Castalia, « Literatura y sociedad », 1997, p. 172.

3. Cf. Gonzalo Sobejano, *La novela española de nuestro tiempo (en busca del pueblo perdido)*, Madrid, Prensa española, El Soto: estudio de crítica y filología, 1975, p. 465-467.

4. Juan Carlos Curutchet, *Introducción a la novela española de posguerra*, Montevideo, Alfa, 1966, p. 59.

étiquettes et tentatives de qualification de l'esthétique d'Ana María Matute démontre le caractère difficilement classable de sa prose notamment dans le roman social. Si l'on ne peut certes nier l'importance de la critique sociale dans ses premiers romans, ce qui caractérise avant tout son œuvre est un profond subjectivisme et une voix si particulière qu'il n'est pas rare de lire à son propos des expressions comme « son propre monde » ou « univers matutien ». À titre d'exemple, je citerai les propos de Juan Luis Alborg :

*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 [...] Ella describe un mundo, unos personajes, unas pasiones irreales, convencionales, más inventadas que observadas*⁵.

C'est ce terme de « monde » qui sous-tendra mon approche de son dernier roman. Ana María Matute se considère comme un écrivain malgré elle ; elle a commencé à écrire – dit-elle – parce que le monde ne la comprenait pas et pour pallier ce manque de communication, elle a décidé de créer ses propres mondes. Il est vrai que ses romans glissent bien souvent vers le fantastique ou le féérique, créant un « monde » oscillant sans cesse entre l'illusion du réel et la référence intertextuelle aux contes qui ont bercé son enfance et auxquels elle consacre d'ailleurs son discours d'entrée à la Real Academia Española, intitulé « *en el bosque* » :

*Así, es mi intención invitaros, en este discurso mío tan poco erudito y tan poco formal, a ensayar una incursión en el mundo que ha sido mi gran obsesión literaria, el mundo que me ha fascinado desde mi más tierna infancia, que desde niña me ha mantenido atrapada en sus redes: el "bosque", que 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*⁶.

Le monde romanesque d'Ana María Matute déborde le cadre mimétique pour glisser vers le merveilleux. Un monde imaginaire et personnel qu'elle conçoit pourtant comme une variante du réel car la rêverie et la création font partie de notre expérience. Je citerai une fois de plus son discours devant les membres de la RAE :

*Cuando Alicia cruza la neblina del espejo, no pasa a un mundo que, por el mero hecho de ser inventado, resulta totalmente imaginario e irreal. Por el contrario, Alicia se introduce en un mundo que es mágico simplemente porque, en él, realidad y fantasía se entremezclan, se sitúan en un mismo plano*⁷.

Si son monde romanesque n'est que partiellement réaliste c'est parce qu'il multiplie les univers de référence ou pour être plus précise chaque monde

5. Juan Luis Alborg, *Hora actual de la novela española* (Vol. I), Madrid, Taurus, « Persiles », 1958, p. 182. Je souligne.

6. « En el bosque », discours prononcé le 18 janvier 1998 pour son entrée à la Real Academia, au siège K, précédemment occupé par Carmen Conde. Une version écrite de ce discours est disponible à sur la page internet suivante http://www.rae.es/sites/default/files/Discurso_Ingreso_Ana_Maria_Matute.pdf. La citation se trouve p. 13. Je souligne.

7. *Ibid*, p. 22.

fictionnel crée son propre univers de référence plus ou moins dissocié du monde actuel. Il n'établit pas seulement une illusion référentielle avec « le monde réel » mais devient un « incubateur de mondes possibles enchâssés » une expression que j'emprunte à Richard Saint-Gelais⁸. Dans *Paraíso inhabitado*, ce monde enchâssé est celui des enfants volants et des licornes s'échappant des tapisseries pour galoper dans les couloirs sombres des appartements. Un monde rendu « possible » par la capacité du lecteur à employer sa « compétence encyclopédique privée » selon la théorie d'Umberto Eco⁹ pour tisser des liens entre le monde réel et la fiction, pour saisir la possibilité de ce monde matutien non plus en se référant uniquement au réel mais également aux contes par un jeu d'intertextualité. Nous essaierons donc de montrer comment s'articulent ces mondes possibles.

*

* *

Paraíso inhabitado met en scène, sur le mode du souvenir, l'enfance de la narratrice du roman. Adriana est une jeune fille solitaire, préférant l'espace hospitalier de la cuisine et des bras de la gouvernante au luxe des appartements bourgeois où ses parents – « *los gigantes* » comme elle aime à appeler les adultes – se déchirent. Cette petite fille née à contretemps (« *Nací cuando mis padres ya no se querían.* »¹⁰) se retire alors dans le monde de l'imaginaire, refuge accueillant de sa solitude, poursuivant une blanche licorne échappée de la trame d'une tapisserie (« *Uno de mis recuerdos más lejanos se remonta a la noche en que vi correr al Unicornio que vivía enmarcado en la reproducción de un famoso tapiz* », p. 7)¹¹, métaphore de l'enfance qui s'éloigne. Elle y sera rejointe par Gavi, son jeune voisin dont la double culture franco-russe l'associe immédiatement à l'univers des contes et avec qui elle partagera sa passion de la lecture, jusqu'à la mort de ce dernier qui marquera définitivement l'entrée d'Adriana dans le monde adulte.

La narratrice, projetée dans ce monde de l'enfance, tente d'en rétablir l'univers de référence qui se voit dédoubler entre le regard de l'enfant et celui de l'adulte. Deux espaces semblent alors cohabiter, celui des « *gigantes*¹² » et celui

8. Cf. Saint-Gelais, Richard, « Les théories autochtones de la fiction », atelier de théorie littéraire Fabula. URL : http://www.fabula.org/atelier.php?Les_th%26acute%3Bories_autochtones_de_la_fiction. Mise à jour le 23 mars 2006.

9. Umberto Eco, *Lector in fabula*, Paris, Grasset, « Figures », 1985, p. 95-106.

10. Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, Barcelone, Destino, 2010, p. 7. 1^{re} édition en 2008. Toutes les citations issues de ce roman seront extraites de la même édition.

11. Il s'agit très probablement d'une reproduction de la fameuse tapisserie « La dame à la licorne » datant de la fin du XV^e siècle ou « La chasse à la licorne » si l'on se fie à la couverture de l'édition espagnole (détail faussement attribué à la première série mentionnée).

12. « *Cosas como éstas contribuían a aumentar día a día la distancia que me separaba del mundo de las personas mayores: Gigantes lejanos, impredecibles y un poco ridículos.* » (p. 14, je souligne)

des « *gnomos*¹³ », les enfants, pour reprendre la terminologie d'Adriana-enfant. Cette première dichotomie laisse d'ores et déjà apparaître la prééminence d'un monde sur l'autre ; les substantifs « *gigantes* » et « *gnomos* » ne réfèrent pas au réel mais au monde fantastique des contes de fées, qui se superpose à un premier niveau de réalité textuelle. Le monde des « *gigantes* » est alors perçu à partir de celui des « *gnomos* » de sorte que l'univers de référence privilégié est celui de la littérature enfantine, le texte devient en quelque sorte autoréférentiel par ce rapport intertextuel. Il y a donc brouillage et le lecteur qui pense s'aventurer dans un monde proche du réel est, en fait, pris dans un labyrinthe dont il ne pourra sortir qu'en acceptant de suivre le fil d'Ariane qui le conduit vers un autre univers de référence et admettre comme possible l'existence et la prégnance de ce dernier.

La difficile compréhension de la complexité du langage par la protagoniste enfant rend également compte de cette division de l'univers de la fiction en deux mondes possibles. Trois exemples me semblent, à ce titre, particulièrement représentatifs, il s'agit des substantifs « *araña* », « *señor* » et « *bandido* ». Chacun de ces termes renvoie à des objets différents en fonction de l'univers de référence privilégié. Le substantif « *araña* » réfère soit à un arachnide soit à un lustre :

Tata María y la cocinera Isabel sentían un respeto casi reverencial hacia aquellas dos lámparas a las que, ante mi desconcierto, llamaban «arañas». La única araña que yo había visto apareció un día en el cuarto trastero, junto a la cocina (p. 14).

Si l'on peut concevoir que ce mot réfère à deux objets, pour la fillette, cette polysémie est la preuve de la difficile communication avec le monde adulte dont elle ne semble pas partager l'univers de référence. Face à cette incompréhension, elle va construire son propre univers de référence fondé sur son expérience personnelle.

Le procédé est le même avec le substantif « *señor* » : « *Al principio, el Señor era para mí Dios porque así lo nombraban Tata María e Isabel. Pero luego, poco a poco, fui comprendiendo que en aquella palabra también había papá* » (p. 106). Pour la petite fille éduquée dans une institution religieuse et élevée par une tante un peu bigote, « *señor* » ne pouvait référer qu'à une puissance supérieure et divine. Or ce terme, déplacé dans le monde de la petite bourgeoisie devient synonyme du père de famille dont l'image est alors rehaussée au rang de « Dieu le père » par la petite fille qui fait l'apprentissage de la langue et de son caractère polysémique. Si dans le premier sens, il ne dénote aucun respect particulier pour une Adriana peu encline à la ferveur religieuse, il prend ironiquement tout son sens en se référant à la figure paternelle. Face à une mère distante et peu aimante, le père pourtant absent joue le rôle de figure tutélaire. Le substantif « *señor* » réfère alors à un objet qui n'existe qu'au sein du récit, il est reconstruit par le texte et plus précisément par la protagoniste et son univers de croyance.

Autre possibilité face à cette incompréhension – et j'en viens à mon troisième exemple – : construire son univers de référence à partir de sa culture personnelle.

13. « *Me sorprendió que un Gigante quisiera hablar de cosas con un Gnomo. Desde que era muy pequeña, me gustó imaginar que yo, en cierto modo, lo era.* » (p. 118, je souligne)

Alors que les femmes de chambre s'amuse de leurs amourettes et considèrent joyeusement leurs amants comme des « *bandidos* », Adriana est fort perplexe : « *Pero yo había leído en mis cuentos que los bandidos eran muy malos, y no sólo robaban a los caminantes su dinero, sino que también robaban niñas y niños, y además les sacaban las mantecas, cosa que yo no podía imaginar.* » (p. 98) Pour les domestiques, « *bandido* » est une métaphore classique de l'amant ravisseur de cœurs mais pour la petite fille, ce substantif éveille immédiatement l'image du gredin et voleur de grand chemin car elle se réfère à son univers de croyance qui s'est construit à partir de ses lectures.

Cette duplication de l'univers de référence met en lumière la coexistence de deux espaces fictionnels que nous nommerons, pour plus de commodité, M2 et M3 (M1 étant le monde réel ou actuel). Chacun de ces mondes fonctionne à partir de son propre univers de référence, que le texte construit à partir d'un personnage ou groupe de personnages. En d'autres termes, M2 est celui des adultes ou « *gigantes* » (ce qui inclut de fait la narratrice), c'est le plus proche de M1 car c'est celui qui demande le moindre effort d'adaptation au lecteur. M3 est le monde créé par le regard de l'enfant, c'est celui des « *gnomos* » (de la protagoniste) et dans lequel nous pouvons voir un refus de la référence à un hors-texte ou à M1. L'univers de référence se déplace alors de M1 vers un univers littéraire – celui des contes – devenant – si l'on veut – autoréférentiel (M3 monde littéraire ne réfère qu'à d'autres mondes littéraires). Ce déplacement qui crée un nouveau monde possible détaché de M1 et de l'effet de réel met en scène le désir de fuir la réalité et présente le monde de l'enfance comme un sanctuaire comme nous y invite le prénom de la protagoniste qui renvoie à l'image du labyrinthe ou un paradis pour reprendre le titre du roman. Cependant, un paradis qui a conscience de sa fictionnalité puisqu'il est « inhabité » et a priori inaccessible si ce n'est par le pouvoir de l'imaginaire et de la recreation.

Une telle description pourrait faire croire à un « déficit de création » de M2 par rapport à M3 mais il n'en est rien, tous les deux sont bien des fictions dont la différence se situe au niveau des univers auxquels ils réfèrent. Tous les deux créent un pacte tacite selon lequel le lecteur feint de croire à la réalité du monde qu'on lui dépeint – on retrouve le fameux concept de « feintise ludique » de Jean-Marie Schaeffer¹⁴ – M3 demandant un niveau d'adaptation ou d'acceptation plus important.

Sans adopter une position aussi catégorique qu'Umberto Eco qui affirme que « le texte n'est pas un monde possible, c'est une portion de monde réel et une machine à produire des mondes possibles, celui de la fabula, ceux des personnages et ceux des prévisions du lecteur¹⁵ », je pense que les différents degrés de fictionnalité mis en scène dans *Paraíso inhabitado* rendent compte d'une pluralité de mondes fondée sur la multiplicité des univers de référence générés par les personnages.

*

14. Jean-Marie Schaeffer, *Pourquoi la fiction ?*, Paris, Seuil, « Poétique », 1999, p. 145-164.

15. Umberto Eco, *op. cit.*, p. 226.

La théorie des mondes possibles – pour n'en donner qu'une définition très sommaire – est héritée de Leibniz¹⁶, elle s'impose dans les années soixante-dix sous l'impulsion de logiciens américains et notamment de Kripke qui en fait le fondement de la logique modale. Dans les années quatre-vingt, des théoriciens de la littérature comme Thomas Pavel, Marie-Laure Ryan¹⁷ ou Ludomir Dolezel¹⁸ tentent d'adapter cette théorie aux œuvres littéraires et à l'analyse de la fiction en réinvestissant des notions comme la référence et les personnages qui avaient été délaissés par la narratologie et le structuralisme :

Du point de vue structuraliste-conventionnaliste, les textes littéraires ne parlent jamais d'états de choses qui leur soient extérieurs ; tout ce qui nous paraît faire référence à un hors-texte est régi en fait par des conventions rigoureuses et arbitraires, et le hors-texte est, par conséquent, l'effet trompeur d'un jeu d'illusion¹⁹.

Il y a quelques années seulement, cette théorie a été reprise par un collectif de chercheurs français sous la direction de Françoise Lavocat dont les travaux ont été réunis sous le titre *La théorie littéraire des mondes possibles*²⁰. Je ne reprendrai pas ici l'ensemble des travaux, je n'indiquerai que deux approches de la théorie des mondes possibles.

La première exploite l'expression de façon – disons – métaphorique ; le texte littéraire est un monde possible dans le sens où il en est « une alternative crédible à un changement local près ²¹ ». Dans cette perspective, le roman que j'aborde aujourd'hui serait une description de l'Espagne des années 30 telle qu'elle aurait pu être si Adriana, et quelques autres personnages, avaient réellement vu le jour²². La possibilité se situe alors dans l'usage du conditionnel « telle qu'elle aurait pu être ». Cependant, prise trop au pied de la lettre l'expression risque de nous conduire vers une réactivation de l'idée de fiction comme *mimesis*, dans son sens classique de représentation du réel par la littérature²³, alors qu'elle

16. Leibniz consacre une partie des *Essais de Théodicée*, au rêve de Théodore. Il considère que les différentes chambres-bibliothèques d'une pyramide infinie contenant toutes les variantes possibles de la vie de Sextus Tarquinius s'il avait choisi d'écouter le conseil de Jupiter de renoncer au trône, sont des mondes possibles.

17. Cf. Marie-Laure Ryan, *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, Bloomington, Indiana University Press, 1991.

18. Cf. Ludomir Dolezel, « Mimesis and possible worlds », *Poetics today : aspects of literary theory*, 1988, 9 (3), p. 475-496.

19. Thomas Pavel, *op. cit.*, p. 145.

20. Cf. Françoise Lavocat (ed.), *La théorie littéraire des mondes possibles*, Paris, CNRS éditions, 2010.

21. François Lavocat, « Les genres de la fiction. États des lieux et propositions », *op. cit.*, p. 16.

22. C'est, par exemple, ce que propose Thomas Pavel lorsqu'il admet la possibilité que « les romans de Balzac mettent en scène un Paris différent de la ville réelle. [...] Si sur la foi de Balzac, nous acceptons sa représentation de Paris, cela veut dire que la ville aura immigré, avec armes et bagages, dans la *Comédie humaine* (Pavel, *op. cit.*, p. 41-42). Cf. aussi Thomas Pavel, « Incomplete Worlds, Ritual Emotions », *Philosophy and literature*, 7 (2), 48-58.

23. Dans la *Poétique*, Aristote décrit l'art comme une imitation (*mimesis*) du réel au moyen de techniques de création.

nous invite à concevoir le lien entre monde réel et monde fictionnel sur le mode de la variation. Le récit fictionnel construit un monde qui n'existe pas de manière indépendante dans le sens où les vides du récit, son caractère forcément incomplet sont remplis par l'expérience du lecteur qui ne fait qu'opérer les changements nécessaires. Cette définition nous est utile pour concevoir M2 qui correspond à la part « réaliste » du roman.

Mais que faire des fictions qui ne se conçoivent pas comme dépendantes du monde réel ? Que faire des passages de *Paraíso inhabitado* où la ressemblance n'est plus la règle ? Il nous faut alors concevoir la « possibilité » sur le mode de l'accessibilité comme nous y invite Marie-Laure Ryan²⁴ ; un monde M2 est possible s'il est accessible depuis M1. Elle propose de distinguer trois types de textes :

Il existe trois types de textes, comparables à trois types d'art visuel : textes à monde cohérent, comparables à la peinture réaliste ; textes en 'fromage suisse' comparables à la combinaison de réalisme et de perspective impossible d'Escher ou de Magritte ; et textes sans monde, où ne s'esquissent que des formes éphémères, comparable à la peinture abstraite²⁵.

Paraíso inhabitado appartiendrait, sans nul doute, à la seconde catégorie ; le récit est clairement réaliste mais il est parsemé de décrochages qui mettent en péril la référence au réel. La part réaliste est assumée par des mentions plus ou moins directes (mais il est vrai bien moins courantes que dans d'autres romans d'Ana María Matute) au contexte socio-politique de l'Espagne des années trente ; il faut noter qu'elles sont le fait de personnages secondaires, appartenant au monde des « gigantes ». Le concierge, par exemple, évoque clairement, dans une vision très antirépublicaine, la violence qui règne dans le pays : « -¿Que ya lo digo yo... que hay mucho vicio, mucho vicio! Desde la República, ¿qué va a ser de nuestra Patria? (p. 242). »

À l'opposé, la tante Eduarda donne une vision plus amène de la République et de ses avancées sociales en mentionnant très clairement la loi sur le divorce : « ¿Por qué no das la cara y dices a todo el mundo que ya no quieres a tu marido? Ahora ya tenemos una ley que lo permite, pero, claro, esa ley no tiene ninguna importancia en esta casa. » (p. 37) Au-delà des références précises (« República » et « una ley »), c'est la présence de deux points de vue opposés sur le contexte socio-politique de l'Espagne de la Seconde République qui rendent compte de la division de la société espagnole de l'époque. Ces éléments permettent au lecteur de se projeter dans le monde textuel et de l'admettre comme possible en fonction de ses connaissances sur cette période ; le référent est alors conçu comme un médiateur entre le texte et une réalité socio-historique. Le monde réel et le monde possible textuel partagent donc certains éléments de référence qui permettent au lecteur d'accepter comme possible le monde qu'on lui présente

24. Cf. *Possible Worlds, Artificial Intelligence and Narrative Theory*, *Op. cit.*

25. Marie-Laure Ryan, « Cosmologie du récit des mondes possibles aux univers parallèles », in Françoise Lavocat (ed.), *op. cit.*, p. 56.

tout en admettant que le texte crée son propre univers de références qui ne recoupe que partiellement celui du réel. Ce « recentrement » selon l'expression de Marie-Laure Ryan est d'autant plus simple que l'écart est minimal entre le réel et le monde fictionnel dans lequel le lecteur se projette. Le monde textuel fondamentalement incomplet est, de fait, complété par le lecteur qui cherche dans sa propre expérience et dans sa culture personnelle à en combler les vides.

En ce qui concerne ce que j'appellerai « les décrochages féériques » dans *Paraíso inhabitado*, nous pouvons également les considérer comme l'expression d'un autre monde possible issu de l'univers de référence propre à la protagoniste et accessible ou rendu possible au lecteur par une culture populaire partagée ; d'autant plus s'il s'agit d'un lecteur habitué à l'œuvre matutienne saturée de références intertextuelles aux contes. Ils représentent un premier niveau d'enchâssement dans le sens où, pour la fillette, cet univers de référence est perçu comme ayant le même degré de référentialité que la réalité textuelle. Un second niveau d'enchâssement serait alors celui des souhaits et des projections du personnage et vécus comme tels par ce dernier – le personnage a conscience qu'il est dans un monde qu'il crée par la pensée et l'imagination. Nous pourrions alors envisager la possibilité d'un M4 lorsque, par exemple, Adriana envisage un monde dans lequel son âme sœur, le jeune Gavi, reviendrait auprès d'elle, enfreignant les lois de la nature et notamment celle qui veut que l'on ne revienne pas de la mort :

Por las noches, cuando estaba por fin sola en mi cuarto, le preguntaba cuándo volvería. [...] Yo era ya como una isla, ya nada podía arrancarme de todo cuanto era nuestro mundo. No me contestaba, pero de cuando en cuando, filtrándose por alguna invisible rendija, oía su risa, baja, un poco ronca (p. 388).

Ou bien encore, lorsqu'elle assiste à une représentation de *Casse-noisette* et qu'elle s'imagine immédiatement un monde dans lequel elle serait amie de la protagoniste : « *La niña protagonista tenía algunas coincidencias conmigo, y pensé que, si la hubiera conocido, sería amiga mía...* » (p. 29) L'emploi du conditionnel est ici un indice essentiel de la construction d'un monde possible. Il y a dans cette pensée naïve d'une enfant, une mise en lumière, finalement, du jeu de tout lecteur ou spectateur qui, en se projetant dans l'univers de la fiction en admet la véracité le temps de la lecture ou de la présentation et c'est peut-être ce que veut nous dire la narratrice lorsqu'elle affirme que « *tal vez la infancia es más larga que la vida* » (p. 66). Cette capacité à actualiser un univers de fiction est un héritage de l'enfance qui réapparaît chaque fois que nous nous projetons dans un nouvel univers fictionnel ou que nous le visitons comme nous le propose Ana María Matute dans un discours déjà cité : « *No pretendo que abandonemos este mundo, nuestro mundo, sino tan solo que nos aventuremos por unos instantes en los otros mundos que hay en éste*²⁶. »

La multiplicité des mondes possibles dans *Paraíso inhabitado* met en lumière l'un des principaux apports de cette théorie ; à l'opposition entre réalité et fiction

26. Ana María Matute, « En el bosque », *op. cit.*, p. 15.

ou discours référentiel et discours non-référentiel, elle substitue une infinité de mondes possibles, chacun créant ou recréant son univers de référence plus ou moins relié au monde réel et donc accessible. Je citerai Richard Saint-Gelais :

Postuler que les textes de fiction renvoient à des mondes possibles, c'est en effet admettre le principe d'une corrélation entre texte et hors-texte, mais préciser aussitôt que ce hors-texte, loin de se confondre avec la réalité empirique, est en fait une construction abstraite dont le fonctionnement interne est largement tributaire du texte²⁷.

*

Je terminerai cette étude en m'attardant un peu plus sur ce que j'ai arbitrairement appelé M3, à savoir les décrochages féériques dans le roman. J'ai été amenée à les concevoir comme un monde possible enchâssé dans la mesure où ils créent un espace accessible par le truchement intertextuel des contes de fées. Un monde enchâssé parce qu'il est une projection de l'univers de référence d'Adriana-personnage à l'intérieur du monde actuel du texte.

Les contes de fées débutent par la formule conventionnelle « il était une fois » ou « *érase una vez* » qui fonctionne comme des déclencheurs de mondes possibles à l'instar des opérateurs modaux comme « il est possible que », « il est nécessaire que » analysés par les premiers théoriciens des mondes possibles. Dans *Paraíso inhabitado*, le déclencheur est une image, plus précisément une licorne sortie d'une tapisserie accrochée dans le salon de l'appartement qui n'est pas sans rappeler le célèbre lapin blanc d'Alice. Elle apparaît à chaque fois que la protagoniste se projette dans cet autre monde, « en el bosque » pour reprendre la formule d'Ana María Matute. Je ne citerai que deux exemples de l'apparition de cet animal féérique :

Por encima de la tapia, sobresalían las copas de los árboles y, cuando hacía viento, veía y oía su balanceo nocturno, como una voz que quisiera comunicar algo a alguien en alguna parte, en algún tiempo. Sentía entonces un leve escalofrío, no sé aún si de temor o de placer, sobre todo en las noches de luna, como aquella en que vi echar a correr al Unicornio. En los cuentos de Andersen, el gran cómplice de mis primeros años, había aprendido que las flores tenían su lenguaje, sus bailes nocturnos, donde reinaban [...] (p. 15).

La présence d'Andersen, dans ce passage, est très éclairante dans le sens où, associé à l'idée d'apprentissage (« *había aprendido* »), le maître des contes et son œuvre se présentent clairement comme un nouvel univers de référence sur un pied d'égalité avec le monde actuel du texte. Le nom propre « Andersen » est un désignateur rigide qui réfère à une seule et même personne quel que soit le monde possible envisagé. En revanche, les descriptions ou définitions qui accompagnent ce nom ne sont pas rigides et dépendent du monde possible dans lequel elles sont générées. Dans le cas qui nous intéresse, en M2, Andersen est un conteur d'histoires pour enfants mais en M3, il est un « maître » celui qui procure un savoir. Ce monde possible M3 est une projection des désirs de

27. Richard Saint-Gelais, « Le monde des théories possibles : observations sur les théories autochtones de la fiction », in Françoise Lavocat (ed.), *op. cit.*, p. 102.

la fillette de croire en la véracité des contes de fées mais aussi de les considérer comme des références honnêtes et dignes de foi ; c'est là que se situe « la possibilité » de ce nouveau monde. La croyance en un langage des fleurs, par exemple, n'est pas absolument fausse, mais possible car réalisable dans un autre univers contrefactuel.

Cette croyance en la véracité des contes est si forte, qu'elle provoque ces décrochages féériques :

Entonces me ocurrió algo parecido a cuando vi echar a correr al Unicornio. De pronto, todas las velas apagadas se encendieron en sus palmatorias. Y vi -o creí ver el temblor de sus llamas como un grito gozoso, silencioso y cómplice. El corazón golpeaba fuerte, y en la garganta había algo tenue, tembloroso, que parecía querer escapar hacia algún lugar hasta aquel momento desconocido (p. 57-58).

Malgré la nuance apportée par la narratrice adulte (« o creí ver »), ce passage rend compte d'un miracle si l'on ne se réfère qu'aux lois de la physique mais qui devient parfaitement acceptable si nous transférons notre univers de référence, comme nous y invite la présence de la licorne, vers celui des contes fantastiques. Il y a donc dans *Paraíso inhabitado*, une hésitation permanente entre deux systèmes de références qui n'est pas sans rappeler *Don Quichotte* et Adriana-enfant apparaît comme une variation moderne du célèbre chevalier errant, car comme lui, elle est le seul personnage qui vit simultanément dans les deux systèmes.

Si la licorne est un vecteur de monde possible, il en va de même avec la musique, le théâtre ou le cinéma ; l'art sous toutes ses formes, en s'adressant aux sens, est une porte d'entrée vers une infinité de mondes possibles. Prenons comme exemple le cinéma :

Y, sobre todo, la emoción de entrar en un espacio nuevo, absolutamente desconocido y cautivador. Porque no veía la película, entraba en ella, galopaba en sus caballos, gritaba con sus gritos de guerra, blandía sus espadas... [...] la tierra donde a mí me gustaba vivir, avanzar, imaginar; el mar donde deseaba sumergirme, al borde siempre de un descubrimiento; puro deseo de alcanzar o de recuperar algún lugar que me pertenecía [...] (p. 128).

L'image est le vecteur d'un nouveau monde possible comme nous y invitent les verbes de mouvement « entrar », « sumergirme » ou encore les expressions qui réfèrent à un autre monde : « la tierra donde a mí me gustaba vivir », « deseo de alcanzar o de recuperar algún lugar que me pertenecía ». Un monde possible enchâssé dans le sens où il émane de l'imaginaire d'un personnage qui s'y projette et nous invite à le suivre dans sa cavalcade. Cependant, l'image en provoquant l'imaginaire de l'enfant et future narratrice tient davantage lieu de mise en abyme du travail d'écriture sur le mode – si l'on veut – autoréférentiel. Il s'agit également d'une représentation du travail du lecteur qui, à l'instar de la petite fille, se projette dans le monde qu'on lui décrit et s' imagine lui appartenir. A mon sens, l'image joue davantage le rôle de réflexion métatextuelle que de véritable initiateur d'un nouveau monde possible même si elle en a tous les contours.

Une idée que l'on retrouve également dans les références récurrentes au « *cuarto oscuro* », lieu de punition converti en source infinie d'imagination, miniature de la salle de cinéma, mais aussi métaphore « inversée » de la page blanche :

Al principio, la oscuridad fue total, puesto que el único ventanuco, que daba al patio interior, estaba tapado por un armario. Luego, poco a poco, muy lentamente, fueron apareciendo distintas siluetas. Parecía que la oscuridad adquiría una luz propia, una luz diferente a la conocida: la luz de la oscuridad que luego, a través de los años, he llegado alguna vez a recobrar. [...]

Porque algo acababa de descubrir, algo que intuía y no conocía su nombre. En mi ayuda acudieron los cuentos de Andersen, de Grimm, de Perrault... [...]. Y me dije: "Yo soy Maga" (p. 88).

Cette obscurité lumineuse où nul objet n'apparaît clairement devient l'image de la page que l'écrivain doit remplir convoquant les différents univers qui s'offrent à lui soit, dans le cas de la narratrice, les contes qui ont bercé son enfance et sont représentés ici sous les traits de leurs auteurs. Libérée de la référence au réel par l'obscurité, elle entre dans la lumière de l'imaginaire pour créer un nouveau monde, son monde ; un monde textuel qui ne trouve sa signification que dans le texte lui-même et dans l'univers de référence de la petite fille. Il est évident qu'il s'agit une fois de plus d'une mise en abyme du travail de l'écrivain qui convoque tous ses univers de référence pour créer son propre monde qui, pour le lecteur, devient le monde possible du texte qu'il a sous les yeux. Les procédés de mise en abyme du travail de l'écrivain sont nombreux dans le roman, je n'ai traité ici que celui du « *cuarto oscuro* » mais j'aurais également pu mentionner le théâtre de marionnettes autour duquel les enfants ne cessent de créer des mondes imaginaires ou de proposer des variantes d'autres mondes littéraires préexistants dans lesquels ils s'immergent totalement le temps du jeu et qu'ils substituent à la réalité textuelle (soit M2).

La théorie des mondes possibles, en mettant en lumière la multiplicité des univers de référence dans *Paraíso inhabitado*, rend finalement compte du travail de l'écrivain et de la relation de connivence qui s'établit entre le lecteur et le texte. Il est certain que dans ce dernier roman publié, il y a un effet de questionnement de la pratique romanesque d'un auteur qui, dans le grand optimisme qui l'a toujours accompagnée, craint que cela ne soit là sa dernière production. Un roman-bilan qui rend également hommage aux différents mondes textuels qui ont forgé et profondément marqué son œuvre.

*

* *

La théorie des mondes possibles permet de réintroduire la notion de référence sans pour autant l'aborder dans une vision pré-structuraliste qui serait une reprise naïve du concept de mimesis. Elle nous invite à concevoir les univers de fiction davantage sur le mode de la variation que sur celui de la ressemblance et surtout redonne une place importante aux personnages qui, en

tant que générateurs de mondes possibles, imposent un univers de référence, mais aussi au lecteur qui, en comblant les vides de ces mondes fictionnels par sa propre expérience, permet de dépasser l'aporie de l'incomplétude de ces mondes comme le signalait déjà Riffaterre :

Le problème est que les critiques se laissent prendre eux aussi ; ils mettent de la référentialité dans le texte, quand elle est en fait dans le lecteur, dans l'œil de celui qui regarde – quand elle n'est que la rationalisation du texte opérée par le lecteur²⁸.

La théorie des mondes possibles permet également de concevoir le texte de fiction sur le mode de la polyréférentialité en dissociant monde réel et univers de référence. Il peut créer son propre univers de référence, référer à des univers préexistants textuels ou non et faire référence au monde actuel ou réel.

Adriana est comme la petite Alice de Lewis Carroll, elle s'échappe dans un autre monde possible à la poursuite d'un animal blanc pour échapper à la médiocrité du monde des « *gigantes* ». Un monde peuplé de référents littéraires dont elle refuse l'inactualité en les recréant par le verbe. Ce paradis est certes inhabité car c'est celui des rêves et de l'imaginaire mais un espace qu'il est toujours possible de visiter si l'on admet que l'imaginaire fait partie de la réalité comme nous y invite Ana María Matute : « *Si en algún momento tropiezan con una historia, o con alguna de las criaturas que transmiten mis libros, por favor créansela. Créanselas porque me las he inventado*²⁹ ».

28. Michel Riffaterre, « L'illusion référentielle », in R. Barthes *et alii*, *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, « Points », 1982, p. 93.

29. Discours de remise du Premio Cervantes en 2010. Une version écrite de ce discours est disponible sur la page internet suivante : <http://www.revistalafactoria.eu/articulo.php?id=660>