



**“ De la mémoire intime à la mémoire collective :
représentations et influence dans Paraíso inhabitado
d’Ana María Matute ”**

Murielle Borel

► To cite this version:

Murielle Borel. “ De la mémoire intime à la mémoire collective : représentations et influence dans Paraíso inhabitado d’Ana María Matute ”. Cahiers d’Etudes Romanes, 2019, 39, pp.201-219. hal-03520777

HAL Id: hal-03520777

<https://amu.hal.science/hal-03520777>

Submitted on 17 Jan 2022

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L’archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d’enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.



Distributed under a Creative Commons Attribution - NonCommercial - NoDerivatives 4.0 International License

A l'ami et au collègue, dont le souvenir a tant marqué les mémoires !

Murielle Borel
CAER

De la mémoire intime à la mémoire collective : représentations et influence dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute.

Résumé

Dans cet article, nous nous intéressons aux représentations de la mémoire dans *Paraíso inhabitado* d'Ana María Matute. De par la nature même de l'oeuvre, un récit d'apprentissage en forme d'anamnèse, mené par une narratrice autodiegétique dédoublée, le thème de la mémoire est omniprésent. Nous en analyserons les principales manifestations afin de montrer de quelle(s) manière(s) s'écrit et se construit le souvenir, tout en soulignant comment cette écrivaine rattachée à la Génération des Enfants de la Guerre, dont elle s'est démarquée par son univers éminemment personnel et subjectif, parvient à concilier mémoire intime et mémoire collective pour offrir à travers le regard d'une petite fille, un improbable témoignage critique sur la société des années 30.

En ese artículo, nos interesamos por las representaciones de la memoria en *Paraíso inhabitado* de Ana María Matute. La naturaleza misma de la obra, como novela de aprendizaje y anamnesis concretizada por una narradora autodiegética desdoblada, otorga gran protagonismo al tema de la memoria. Analizaremos sus principales figuraciones con un propósito doble : revelar de qué manera se escribe y elabora el recuerdo, y cómo la escritora, asimilada a una generación (la de los Niños de la Guerra) de la que se distingue con su universo eminentemente personal y subjetivo, logra sin embargo conciliar memoria íntima y memoria colectiva, para ofrecer a través de la mirada infantil de una niña, un improbable testimonio crítico sobre la sociedad de los años 30.

Nous nous intéresserons aux représentations de la mémoire dans *Paraíso inhabitado*¹ d'Ana María Matute. Paru en 2008, au crépuscule de la vie d'une grande figure des lettres espagnoles, ce roman sera le dernier publié du vivant de son auteure. Ana María Matute s'éteint en 2014 à l'âge de quatre-vingt-huit ans.

¹ Ana María Matute, *Paraíso inhabitado*, (2008), Barcelona, Ediciones Destino, 2017.

Son oeuvre, récompensée en de multiples occasions par les prix les plus prestigieux², mais aussi marquée par un long silence³, s'inscrit de façon singulière dans le panorama littéraire. Rattachée, faute de mieux⁴, à la « Génération du milieu de siècle », poétiquement rebaptisée « Génération des Enfants de la Guerre », A. M. Matute aborde la période tragique de la Guerre Civile dont elle a elle-même été témoin, à travers le prisme de l'enfance, comme pour mieux en souligner la cruauté et les traumatismes engendrés⁵. Pourtant, à la différence des auteurs de sa génération, dans laquelle elle ne se reconnaît pas forcément⁶, et bien qu'elle récuse le caractère purement récréatif de la littérature⁷, son oeuvre témoigne d'un engagement social moins prononcé et livre en revanche une prose éminemment poétique, sensible et subjective, empreinte de lyrisme et d'émotion, parfois jusqu'à l'exacerbation, au point de devenir la signature de son auteure. S. Sanz Villanueva fait état d'une « vivencialidad excesiva » (« poids excessif de l'expérience ») et de « recursos emocionales algo efectistas » (« le recours à un pathos quelque peu racoleur ») avant d'ajouter qu'il s'agit du « modo particular de Matute de decir la verdad, la suya acerca de la realidad hostil que llamamos existencia⁸ » (« de la façon particulière qu'a Matute de dire la vérité, la sienne, sur la réalité hostile que nous appelons l'existence »).

V. Fuentes abonde dans le même sens en signalant « Su exacerbado lirismo subjetivo, que la lleva a una dislocación poética de la realidad » (« Son lyrisme subjectif exacerbé, qui la pousse à une dislocation poétique de la réalité ») et un « acento personal, rara vez conseguido en la novela actual⁹ » (« une touche personnelle rarement atteinte dans le roman actuel »).

² Café Gijón 1952, Planeta 1954, Crítica 1958, Nacional de Literatura 1959, Nadal 1959, Fastenrath 1962, Lazarillo de literatura infantil 1965, Nacional de Literatura Infantil y Juvenil 1984, Nacional de las Letras 2007, Cervantes 2010.

³ En 1971 elle publie *La torre vigía*, premier volume d'une trilogie qu'elle ne complètera que vingt-cinq ans plus tard (*Olvidado rey Gudú*, 1996). Entre-temps sa présence sur la scène littéraire reste pratiquement inexistante.

⁴ Ana María Matute est sentie comme une auteure « inclassable ». Voir *Epreuve de composition CAPES Espagnol*, A. Lenquette, M. Santa-Cruz, B. Santini, Paris, Ellipses, 2017, p. 160.

⁵ « Ana María Matute, como todos sus compañeros de generación, niños o adolescentes cuando estalló nuestra guerra civil, enfoca el tema de la guerra desde una nueva perspectiva : considera ésta como una inútil matanza fratricida de funestas consecuencias para la nación, ya que aparte de la destrucción física creó un clima de odios y venganzas personales, y un ambiente anormal y envenenado en el que los niños, verdaderas víctimas del conflicto, tuvieron que crecer. », Víctor Fuentes, « Notas sobre el mundo novelesco de Ana María Matute », in *Novelistas españoles de postguerra. I*, Rodolfo Cardona (Ed.), Madrid, Taurus, 1976, p. 106. (« Ana María Matute, comme tous ceux de sa génération, enfants ou adolescents au moment où éclata notre guerre civile, a abordé le thème de la guerre civile d'une nouvelle façon : elle considère cette dernière comme un inutile massacre fratricide aux conséquences funestes pour la nation, car en plus de la destruction physique, elle a généré un climat de haine et de vengeances personnelles, une ambiance anormale et délétère dans laquelle les enfants ont été obligés de grandir. ») Toutes les traductions sont de nous.

⁶ Voir le documentaire qui lui est consacré : « Novelistas españoles contemporáneos : Ana María Matute » <http://www.lecturalia.com/video/video-documental-sobre-la-vida-de-ana-maria-matute>. Consulté le 16/08/2018.

⁷ « La novela ya no puede ser ni pasatiempo ni 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 con un deseo de mejorarla », *Insula*, n°60, 1960. Cité par Víctor Fuentes, *op. cit.* (« Le roman ne peut plus être un passe-temps ni un moment d'évasion. A la fois document sur notre temps et questionnement sur les problèmes de l'homme actuel, il doit, pour ainsi dire, heurter la conscience de la société afin de la rendre meilleure »)

⁸ Santos Sanz Villanueva, « Paraíso inhabitado, Ana María Matute », *El Cultural*, 18/12/2008, www.elcultural.com/articulo, Consulté le 16/08/2018.

⁹ Víctor Fuentes, *op. cit.*, p. 105.

Jusqu'à quel point cette littérature si personnelle et intimiste, puisant dans l'expérience individuelle du souvenir serait-elle donc à même de rendre compte d'une mémoire collective ? Comment parvenir à cette :

novela de testimonio y compromiso –propugnada por la mayoría de los jóvenes novelistas españoles- que debe cumplir con una insoslayable función social : ser testimonio fiel de la realidad nacional¹⁰.

Et concilier écriture de l'intime et critique sociale, qui plus est lorsque l'héroïne est une enfant et que la romancière lui confie la tâche de relater les faits ?

Paraíso inhabitado s'inscrit en effet dans la tradition du roman d'apprentissage et revient sur les premières années de la jeune Adriana, évoquant tour à tour son passage douloureux par le monde de l'enfance et son entrée tragique dans l'adolescence.

Ce récit constitue un espace privilégié pour aborder les représentations de la mémoire, ses manifestations et mécanismes et nous interroger sur la façon dont l'auteur concilie souvenir de soi et souvenir collectif, tout en orientant la réception de son texte dans le sens de l'axiologie qui le sous-tend.

Mémoire intime

Dans sa « Poétique de l'intime », S. Cheilan rappelle que « Etymologiquement la notion renvoie à la dimension la plus intérieure de l'expérience humaine, à la moins communicable et transmissible à cause de son caractère foncièrement privé¹¹ » ; elle en retrace ensuite la dérivation d'abord vers le « relationnel » avec la prise en compte de l'altérité, puis vers un « lieu du sensible, voire de sensualité », ce qui débouchera au XVIII^e siècle sur une distinction géographique entre espaces du dedans et du dehors, avant de rejoindre cent ans plus tard la sphère de la conscience pour désigner le « siège des pensées, la diversité des sentiments », pour finalement renvoyer à l'indicible et à l'incommunicable, puis à l'inconscient. Il semblerait qu'associé à la mémoire, l'intime soit saisi dans la quasi intégralité de ses acceptions.

La mémoire s'écrit dans l'espace de l'intime et du subjectif du fait de la nature même du récit : il s'agit d'une anamnèse dans laquelle la narratrice parvenue à l'âge adulte, fait acte de mémoire pour témoigner de ce que fut son enfance. Elle établit sa biographie depuis ses tout premiers souvenirs, vers cinq ans, jusqu'à son entrée dans l'adolescence.

La nature mémorielle du récit est d'entrée de jeu perceptible dans les innombrables occurrences lexicales du souvenir : les substantifs « memoria » (« mémoire ») ou « recuerdo » (« souvenir ») sont omniprésents. Dès la première page du roman, on comptabilise trois mentions de « recuerdo » en treize lignes. Ses répétitions seront nombreuses ; ses variations aussi. Elles pourront prendre la forme de verbes et de périphrases verbales (« recuerdo » (« je me souviens ») « nunca olvidaré » (« jamais je n'oublierai ») « conservo en la memoria » (« je garde en mémoire » etc ou de syntagmes tels que « por primera vez » (« pour la première fois »), « nunca antes » (« jamais encore ») qui signent clairement les mécanismes de réactivation du souvenir et de l'apprentissage : elle revient sur les événements majeurs ayant émaillé sa vie et sur toutes ces « premières fois » qui renvoient à l'initiation :

¹⁰ *Idem*, (« roman du témoignage et de l'engagement – préconisé par la majorité des jeunes romanciers espagnols- qui doit assurer une incontournable fonction sociale : se faire le fidèle témoin de la réalité nationale »).

¹¹ Sandra Cheilan, « Poétique de l'intime », Presses universitaires de Rennes, 2015, www.pur-editions.fr, p. 10, consulté le 10/10/2018.

Tengo muy presente aquella noche, porque precisamente a la mañana siguiente me vi cara a cara, por vez primera, en el mundo de los Gigantes. Quiero decir que me llevaron al colegio del paseo del Cisne : Saint Maur¹².

Ces souvenirs sont si puissants qu'ils ne se circonscrivent pas à la période de l'enfance mais marquent l'existence pour toujours, quitte à perturber la temporalité et à rendre ses limites poreuses :

Aquella primera sensación de « nosotros » y « ellos » me persiguió aún durante mucho tiempo ; y aún hoy me asalta de cuando en cuando, devolviéndome sombras que acaso no desaparezcan jamás de mi memoria. Tal vez la infancia es más larga que la vida¹³.

On touche à cette faculté qu'a la mémoire de dilater le temps, de l'étirer au-delà des limites et de perturber, voire d'annuler la chronologie et de s'écarter de l'ordre des choses :

No he olvidado su perfume, creo que no lo olvidaré nunca. Incluso la sola palabra « mamá » lo trae consigo, mucho después de la muerte. Perdura más de lo que duró su vida¹⁴.

Adriana se remémore les instants cruciaux, suspendus, ceux qui ont arrêté le temps ou bouleversé la chronologie, mais restitue aussi tous les petits riens de son quotidien. La reconstitution se fait logiquement sur le mode de l'éloignement avec l'emploi du passé simple et des adverbes ou locutions qui signent un temps révolu : « en aquellos años » (« au cours de ces années »), « entonces » (« alors ») etc.

Ce qu'il y a sans doute de plus frappant dans cette réélaboration du souvenir est le recours extrêmement fréquent à l'émotion et à la sensorialité. La neurobiologie explique que les sens jouent un rôle essentiel dans la fixation de l'événement. S. Laroche précise en effet que :

le souvenir que nous avons d'un événement est empreint d'impressions ou d'images qui reflètent notre interprétation de cet événement et notre propre histoire, auxquelles s'ajoutent les signaux élémentaires transmis par nos sens¹⁵.

La mémoire est d'abord sensorielle. Elle est directement liée aux sens et à l'émotion. Rien d'étonnant dès lors à ce que ce récit mémoriel convoque en permanence les sensations et les ressentis. L'écriture toute entière d'A. M. Matute repose sur l'émotion ; la critique y a décelé, nous l'avons vu, la signature de l'auteure, voire un défaut, lorsque cette spécificité est évaluée à l'aune du réalisme social.

Paraíso inhabitado, ne fera pas exception puisqu'à travers les souvenirs d'Adriana, le roman explore presque exhaustivement le spectre des émotions : peine, joie, tristesse, déception, injustice, rébellion, amour, haine, désespoir, incompréhension, surprise, indifférence, etc aucune nuance ne semble oubliée. C'est un récit de l'introspection. En même temps qu'elle plonge dans ses souvenirs, la narratrice plonge en elle-même, analyse et explore ses sentiments :

¹² *PI*, p. 19, « Je me souviens parfaitement de cette nuit-là, parce que justement, le lendemain, j'ai été confrontée pour la première fois au monde des Géants. Je veux dire que l'on m'a conduite à l'école du paseo del Cisne : Saint Maur. ».

¹³ *PI*, p. 66, « Cette première perception d'un « nous » et « eux » me poursuivit encore longtemps ; et même aujourd'hui elle m'assaille de temps en temps, convoquant des ombres qui ne s'effaceront peut-être jamais de ma mémoire. ».

¹⁴ *PI*, p. 148, « Je n'ai pas oublié son parfum, je crois que je ne l'oublierai jamais. D'ailleurs rien que le mot « mamá » le ramène avec lui, longtemps après sa mort. ».

¹⁵ Serge Laroche, « Les mécanismes de la mémoire », *Pour la science*, 01/04/2001 www.pourlascience.fr, consulté le 10/09/2018.

Nunca hubiera podido imaginar que una ausencia ocupara tanto espacio, mucho más que cualquier presencia. Y fui consciente de mi gran soledad. Y este conocimiento aumentaba la tristeza que ya había descubierto. Sólo que ahora era mucho mayor.

Si antes todo o casi todo me llenaba de inquietud, curiosidad y temor, ahora la soledad se iba ensanchando, día a día, creando una distancia cada vez más grande entre mi persona y cuanto me rodeaba. Y Saint-Maur, de incómodo y desazonador, pasó a convertirse en tortura¹⁶.

Mais le plus marquant reste sans doute encore l'utilisation d'images et métaphores très puissantes, qui, de façon extrêmement concrète, rendent compte des émotions vécues par la fillette. Emotions et sentiments se font alors sensations et résonnent de toute leur force.

Les blocages psychologiques qui isolent l'héroïne du reste du monde et l'emmurent dans le silence ou ensevelissent son cœur sous la peine et la douleur deviennent précisément des fortifications, des murs de contention ou des amas de pierre qui s'érigent :

Todo se mezclaba confusamente en mí, y en el dolor que iba creciéndome dentro del pecho : regresaban las piedras, aquel montón de piedras sobre el corazón que empezó a amontonarse en Saint Maur y que, desde que conocí a Gavi, creí que había desaparecido¹⁷.

ou s'effondrent : « En cuanto nos quedamos solas Eduarda y yo, las palabras se agolparon en mi garganta como si hubiera reventado un muro de contención¹⁸ » (« Dès que nous fûmes seules, Eduarda et moi, les mots affluèrent dans ma gorge comme si un mur de soutènement s'était effondré »).

Lorsqu'elle échappe au joug maternel qui l'opresse et fait, auprès de sa tante, l'expérience de la liberté, il lui semble qu'une main se retire de ses lèvres et l'autorise enfin à respirer librement :

una espumosa sensación, si no de alegría, de alivio ; una forma de libertad que nunca había sentido antes. Parecía como si hasta entonces hubiera tenido una mano apretada sobre los labios y de repente esa mano se aflojara y se retirara. Y respiré hondo, muy hondo ; aspirando y dejando fluir el aire lentamente entre los labios, con un gran bienestar¹⁹.

La mémoire est construite autour d'expériences fortes, voire violentes, générant des émotions par définition intangibles que le récit parvient pourtant à rendre palpables. L'émotion devient sensation ; la métaphore révèle l'insupportable et actualise le souvenir en en décuplant la force et la concrétude. Elle devient un espace de partage avec le lecteur qui semble pouvoir expérimenter à son tour le vécu du personnage.

En d'autres occasions, ce n'est pas le souvenir qui donne lieu à une métaphore chargée de sensorialité, mais la stimulation d'un sens qui déclenche le mécanisme mémoriel, dans une réactivation de la madeleine de Proust. Ainsi, le thé devient-il indissociable des après-midi passés à lire en compagnie de Gavrila. Il convoque inévitablement l'univers de la fiction : « el

¹⁶ *PI*, p. 73, « Jamais je n'aurais cru qu'une absence puisse occuper tant d'espace, bien plus que n'importe quelle présence. Et je pris conscience de ma grande solitude. Et ce savoir augmenta la tristesse que j'avais déjà découverte. Sauf que maintenant elle était bien plus grande. Si auparavant tout ou presque tout causait en moi de l'inquiétude, de la curiosité et de la crainte, maintenant la solitude prenait chaque jour plus d'ampleur, instaurant une distance de plus en plus grande entre ma personne et tout ce qui m'entourait. Et Saint-Maur, jusqu'alors désagréable et pesant, se transforma en torture. ».

¹⁷ *PI*, p. 240, « Tout était confus en moi et se mêlait à la douleur qui grandissait dans ma poitrine : les pierres étaient de retour, ce tas de pierres sur mon cœur qui avait commencé à se former à Saint Maur et que, depuis que j'avais rencontré Gavi, je croyais disparu. ».

¹⁸ *PI*, p. 67.

¹⁹ *PI*, p. 68, « une pétillante sensation, sinon de joie, du moins de soulagement ; une sorte de liberté que je n'avais jamais ressentie auparavant. C'était comme si j'avais eu jusqu'alors une main pressant mes lèvres et que cette main ait relâché sa pression puis ait disparu. Je respirai profondément, très profondément ; inspirant l'air et le laissant lentement s'écouler entre mes lèvres, avec un profond bien-être. ».

cha tenía un aroma distinto a cuanto yo conocía : el aroma de los cuentos, de la triste y hermosa historia de los cisnes salvajes que bordaba Teo en su brillante seda azul »²⁰.

Ce fonctionnement s'étend à toute la palette sensorielle. La narratrice ne peut entendre la musique de La Belle-au-Bois-Dormant sans se remémorer la représentation à laquelle elle a assisté :

La música se incrustó en mi memoria, la Princesa Aurora quedó allí para siempre, grabada a fuego, y sólo con cerrar los ojos la recupero : no es la mejor música que he oído, pero sí la más evocadora para mí, la que sabe devolverme a un mundo propio, inventado y vivido a un tiempo, ya desaparecido, excepto para mi memoria²¹.

Son univers est construit autour de perceptions olfactives (son enfance à l'odeur du parquet ciré, du parfum de sa mère, de Gavrila), visuelles (l'éclat d'un morceau de sucre, les reflets du verre), tactiles (le toucher si particulier du velours). Les perceptions se mêlent aussi, parfois, au gré de synesthésies qui décuplent encore l'univers onirique, poétique et subjectif, comme dans l'exemple du thé ou lorsqu'elle évoque Teo : « Era tan suave su voz y su sonrisa que me sentí acariciada²² » (« Sa voix et son sourire étaient si doux que j'eus l'impression d'une caresse »).

Cette écriture intimiste portée par les motifs thématiques autant que par l'écriture n'est pas démentie par le choix de l'instance narrative.

Homodiégétique, elle livre le récit de l'enfance sur le mode de la confidence, en recourant logiquement au pronom « Yo » (« Je »). Pourtant, on éprouve quelque résistance à assimiler cette instance première, a priori autodiégétique, à l'instance seconde que serait la petite fille en charge du récit. Le temps a passé : les dizaines d'années parcourues, l'expérience et la maturité acquises ont instauré une frontière tangible entre le personnage enfant et la narratrice adulte. Ce sont désormais deux voix qui s'expriment dans le roman. La narratrice disparaît en effet la plupart du temps derrière la fillette d'alors, et se dérobe sous son point de vue. Les événements sont principalement (mais pas exclusivement) perçus à travers un regard et une âme d'enfant. L'univers qu'elle reconstruit est peuplé de références qui lui sont propres. Elle fait allusion à ses jeux, à ses lectures, à ses occupations, tous en rapport avec son âge : elle lit des contes, va à l'école, subit les réprimandes des adultes, connaît des tensions avec sa soeur aînée et ses camarades de classe, joue avec Gavrila etc.

Ce sont donc deux instances qui cohabitent dans le roman, relayées par une double trame temporelle, fictionnelle et actoriale ou fonctionnelle : le passé de la diégèse et de l'enfance s'oppose au présent de la narration assumée par l'adulte. Le roman offre une temporalité duelle, mais aussi un dédoublement de la voix narrative et de l'héroïne qui ne cesse de rendre compte du processus mémoriel.

La mémoire n'est en effet jamais aussi présente ni représentée et repérable dans le texte que lorsque la narratrice adulte fait irruption dans le récit de la protagoniste enfant :

²⁰ *PI*, p. 209, « le *cha* avait un goût distinct de tout ce que je connaissais : le goût des contes, de la belle et triste histoire des cygnes sauvages que Teo brodait sur sa soie bleue ».

²¹ *PI*, p. 63, « La musique s'incrusta dans ma mémoire, la Princesse Aurore y resta pour toujours, gravée au fer rouge, et rien qu'en fermant les yeux, je la retrouve : ce n'est pas la meilleure musique que j'aie entendue, mais vraiment celle qui m'évoque le plus de choses, celle qui est capable de me ramener à un monde personnel, tout à la fois inventé et vécu, désormais disparu, excepté pour ma mémoire. ».

²² *PI*, p. 181.

Y estas palabras eran como una orden, que me daba a mí misma, sin que nada ni nadie pudiera contradecirla, ni evitar que se cumpliera. Aún recuerdo y por primera vez, la extraña fuerza que de pronto me hacía dueña de mis actos²³.

A la faveur d'un changement de temps, d'un passage du passé au présent, de l'emploi d'un adverbe de temps, le processus mémoriel se révèle : les deux voix cessent de se superposer. Le souvenir est doublement actualisé, par sa récupération d'une part, et par l'emploi du présent qui le projette dans la temporalité de la narratrice.

Le jeu avec le temps est fréquent dans le roman de la mémoire. La perturbation de la chronologie par le recours à l'analepse voire la prolepse permet de rompre la linéarité du récit afin de rendre compte du fonctionnement aléatoire de la mémoire, imiter l'imprévisibilité de la convocation des souvenirs, comme dans *Maquis* de Cervera ou dans la quasi intégralité de l'oeuvre de Javier Marías. Si *Paraíso inhabitado* adopte une trame globalement chronologique en déroulant les événements de façon ordonnée, le récit laisse entrevoir deux ou trois rapides prolepses²⁴, mais comporte surtout des analepses (sans que celles-ci ne deviennent pour autant systématiques), tel cet événement jaillissant soudain du fond de la mémoire :

Y entonces recuperé en mi memoria una escena, medio sepultada en el vaivén de los acontecimientos, tan rápidos como sorprendentes, que se habían acumulado en mi vida. Recordé : era casi de noche²⁵...

On observera pourtant que les désordres temporels si prégnants dans le roman de la mémoire interviennent moins à la faveur de sauts chronologiques, que par commodité nous renommerons horizontaux, qu'au gré d'un processus « vertical » amenant à passer d'un niveau temporel à l'autre : du temps de la diégèse à celui de la narration et vice versa, comme lorsque les deux temporalités coexistent au sein de la même phrase : « Creo que nadie ha soñado con unas ruinas como yo soñaba entonces con ellas²⁶ » (« Je crois que personne n'a autant rêvé de ruines que ce que j'en ai rêvé alors »).

Une explication possible au choix d'un récit linéaire réside sans doute dans la nature même du texte. Dans le roman d'apprentissage ou *Bildungsroman* la tendance est à la reconstruction linéaire des souvenirs. On n'est pas si loin de la biographie qui privilégie aussi ce mode d'organisation. Or, à y regarder de plus près, *Paraíso inhabitado* ne consiste pas seulement en une fictionnelle biographie partielle de la jeune Adriana : comme souvent dans l'oeuvre de Matute l'autobiographique n'est jamais loin²⁷. Néstor Bórquez a par exemple établi de façon très précise les points de convergence entre Adriana et Ana María Matute²⁸. L'écrivaine elle-même admet que vie et littérature sont pour elles inséparables : « en la vida de todo escritor están mezcladas ambas cosas [vida y obras] pero en mi caso es difícil entender la una sin las

²³ *PI*, p. 163, « Et ces mots étaient comme un ordre, que je me donnais à moi-même, sans que rien ni personne ne puisse s'y opposer, ni empêcher son accomplissement. Je ressens encore et pour la première fois, cette force étrange qui soudain me rendait maîtresse de mes actes. ».

²⁴ Lorsque la narratrice évoque par exemple la mort à venir de ses frères ou de Tomasa.

²⁵ *PI*, p. 73, « Alors ma mémoire récupéra une scène à moitié ensevelie dans le tourbillon des événements, aussi rapides que surprenants, qui s'étaient accumulés dans ma vie. Je me souvins : il faisait presque nuit... ».

²⁶ *PI*, p. 73.

²⁷ « Unos de los aspectos más notorios en la obra de Matute es la abundancia de datos biográficos que se pueden encontrar en cuentos y novelas aunque la autora niegue enfáticamente esa intencionalidad » (« Un des aspects les plus marquants dans l'oeuvre de Matute, est l'abondance d'éléments biographiques que l'on peut rencontrer dans les romans ou nouvelles, même si l'auteure nie absolument toute intentionnalité »), Néstor Bórquez (Olivar n°16, 2011) p. 163.

²⁸ Néstor Bórquez, *op. cit.*, p. 164.

otras y viceversa²⁹ » (« dans la vie de tout écrivain, les deux choses [vie et oeuvres] sont mêlées mais dans mon cas il est difficile de comprendre l'une sans l'autre et vice versa »).

Elle intègre dans le texte divers souvenirs qui ont forgé son être et son identité : la peur panique qui lui inspirait sa mère, l'amour qu'elle reçut de sa nourrice, sa passion pour la littérature, le refuge de l'imagination, le théâtre de guignol, le « cuarto oscuro » (« la pièce noire ») dans lequel on l'enfermait lorsqu'elle se montrait désobéissante et que son imagination débordante réussit à transcender, la lumière magique d'un morceau de sucre qui lui ouvrit la voie du merveilleux, entre autres³⁰. La biographie prend des accents autobiographiques même si *Paraíso inhabitado* conserve sa part de fiction. Le roman opère une récupération de la mémoire à un double niveau, dans le texte et hors du texte, ce qui tend à rendre poreuses les frontières entre réalité et fiction.

A. M. Matute propose donc une réécriture du réel qui, par un double renversement permet étonnamment de mettre à jour les mécanismes de déformation de la mémoire. Adriana construit le portrait d'une mère sévère et distante, engluée dans ses principes bourgeois et ses difficultés matrimoniales que la fillette perçoit sans les comprendre. Elle élabore dans et pour son roman, l'image d'une mère conforme à la représentation qu'elle-même, enfant, s'est forgée de sa propre mère : une figure d'autorité, d'intolérance et de froideur.

En casa [...] materialmente, no me faltaba nada, pero tenía muchas carencias espirituales, una falta de amor tan grande que poco a poco me iba encerrando en mi misma y no me sentía capaz de expresarme...Creo que empecé a tartamudear precisamente por el miedo que le tenía [...] recuerdo que en toda mi vida sólo me dio dos besos³¹...

Les jugements de la fillette sont extrêmement sévères : « Nunca me pareció mamá tan tonta como aquella noche³². » (« Jamais maman ne me parut aussi stupide que cette nuit-là »)

Elle se montre méprisante envers cette mère castratrice incapable d'amour, de communication, de compréhension. Au cours d'échanges que la narratrice-enfant intercepte entre sa mère et Tata María ou entre sa mère et sa tante, elle entrevoit pourtant des aspects plus contrastés de sa personnalité : en diverses occasions se révèle cette femme fragile et vulnérable qui un jour aussi a appartenu au monde de l'enfance :

Sin saber muy bien por qué razón, en aquellos momentos, sentía nacerme un cariño muy grande hacia mi madre. [...] Creo que en aquellas ocasiones ella sentía lo que yo ante los Gigantes. ¿También mamá tendría que enfrentarse a ellos como lo hacía yo³³?

La fillette du souvenir est incapable de rassembler toutes les pièces du puzzle et de reconstituer intégralement la figure de la mère. Une mère finalement plus douce et attentive lorsqu'Adriana grandit, présente lors de la maladie, inquiète de l'éducation de sa fille. Les

²⁹ Interview d'Alicia Redondo Goicoechea, *Ana María Matute, Compás de Letras* 4 (Junio 1994), p. 15-23, reproduite dans *Ana María Matute (1926-)*, Madrid, Ediciones del Orto, 2000, p. 60.

³⁰ Voir à ce propos les différentes interviews ainsi que son discours d'entrée à la *Real Academia Española* « En el bosque ».

³¹ « Entrevista a Ana María Matute, Marie-Lise Gazarian-Gautier, p 55-56 » in *Ana María Matute (1926-)*, Alicia Redondo Goicoechea, p. 74, « A la maison [...] matériellement, je ne manquais de rien, mais je souffrais de nombreuses carences affectives, d'un manque d'amour si grand que je me refermais peu à peu sur moi-même et me sentais incapable de m'exprimer. Je crois que j'ai commencé à bégayer justement à cause de la peur qu'elle m'inspirait [...] je me souviens que de toute ma vie elle ne m'a pas embrassée plus de deux fois. ».

³² *PI*, p. 223.

³³ *PI*, p. 35, « Sans bien savoir pourquoi, dans ces moments là je sentais naître en moi une énorme affection pour ma mère [...] Je crois que dans ces situations elle ressentait la même chose que moi face aux Géants. Se pouvait-il que maman ait eu à les affronter comme je le faisais moi-même ? ».

décalages entre la représentation subjective de la fillette et les souvenirs qu'elle livre à l'interprétation du lecteur, montrent toutes les limites de la perception et comment l'acte mémoriel peut paradoxalement contribuer à rétablir une réalité non assumée par l'instance narrative mais implicitement présente dans le texte.

Le récit subjectif renfermerait donc cette aptitude à rectifier le factuel pour mieux rendre compte de la réalité. Dans quelle autre mesure le récit du moi, a priori réducteur, permet-il une ouverture sur le collectif et satisfait-il au propos critique que l'auteure a toujours revendiqué³⁴?

Mémoire collective.

Nous allons voir que dans les interstices du récit personnel de la petite fille se dessine une époque, celle de l'Espagne des années 30.

Pourtant il serait abusif d'affirmer que *Paraíso inhabitado* s'inscrit dans une temporalité bien déterminée. La référentialité est quasiment absente. Le contexte socio-historique peut cependant être globalement reconstitué à partir des éléments biographiques de la fillette.

Nous commencerons par le contexte historique. La chronologie des événements se construit entièrement autour d'Adriana. Elle en est le fil conducteur. Le roman s'ouvre en effet de la façon suivante : « Yo nací cuando mis padres ya no se querían³⁵ », (« Je suis née quand mes parents ne s'aimaient déjà plus »).

Pas de date, pas de référent objectif, uniquement un événement propre à une famille et par voie de conséquence, impossible à interpréter objectivement. Par la suite, le récit précisera bien l'âge de l'héroïne (cinq ans lorsqu'elle intègre le couvent de Saint-Maur, sept lorsqu'elle reçoit le théâtre de Guignol etc), offrira effectivement quelques indications de durée (trois ans depuis la dernière visite d'Eduarda etc.) Mais il s'agit encore de références personnelles qui resteront muettes tant qu'elles ne renverront pas à un point d'ancrage objectivement daté. L'ancrage historique ne pourra intervenir qu'à la fin du récit, lorsqu'Adriana précisera que son départ chez sa tante en fin d'année scolaire, l'obligera à passer trois longues années éloignée de sa famille :

Nadie sabía entonces que aquel « poco tiempo » iba a convertirse en tres largos años, en una guerra que iba a tenernos incomunicados en zonas enemigas, que iba a enfrentar y matar a mis añorados Jerónimo y Fabián, y que mi padre desaparecería para siempre de mi vida³⁶.

Malgré l'absence de marqueur référentiel explicite, les trois longues années de guerre suffisent à traduire l'implicite : elles renvoient évidemment à la guerre civile ; d'autant que quelques éléments disséminés dans le texte, confirmaient déjà l'évidence en dessinant par touches la période troublée ayant précédé l'éclatement du conflit. La narratrice fait par exemple état de l'inquiétude de Joaquín, très préoccupé par l'avenir du pays. Elle mentionne les incendies de couvents et les exactions contre les représentants de l'Eglise. L'anticléricalisme ambiant poussent les soeurs à modifier leurs modes de vie, à adapter leurs tenues vestimentaires et même à changer le nom de leur institution afin de se fondre au mieux dans la déferlante laïque.

La reconstitution de l'époque précédant la guerre civile ne va pas au-delà. Elle reste dans une indétermination qui, *in fine*, s'inscrit dans la logique narrative du récit. N'oublions pas que la romancière a décidé de relater les faits à partir du point de vue de l'enfant : elle se concentre

³⁴ Voir le document consacré à A. M. Matute. Consultable sur www.lecturalia.com, *op. cit.*

³⁵ *PI*, p. 7.

³⁶ *PI*, p. 392, « Personne ne savait alors que ce « quelque temps » allait se transformer en trois longues années, en une guerre qui allait nous obliger à vivre en zones ennemies sans possibilité de communiquer, qui allait opposer et tuer mes regrettés Jerónimo et Fabian, et que mon père disparaîtrait de ma vie pour toujours. ».

donc sur les événements affectant directement la fillette ou dont elle est témoin. Cette dernière n'en perçoit que des bribes. Ce sont des événements qui restent vides de sens même si elle perçoit l'inquiétude des adultes. Elle en vient d'ailleurs à souhaiter que Saint-Maur brûle afin d'échapper un temps à la torture de se rendre à l'école !

Le début de la guerre civile, en tant que marqueur référentiel, permet de reconstruire par rétroaction la biographie de la fillette et de la relier plus précisément au contexte historique. Lorsque le récit d'Adriana s'achève, le 18 juillet 1936, elle a environ dix ans. Elle serait née en 1926, et aurait commencé le récit de sa vie autour de 1931. Une symétrie s'établit donc nettement entre l'existence d'Adriana et celle de la II^e République dans sa phase pacifique, une habile manière de lier les destins...

Intimité et collectivité se rejoignent en outre du fait qu'à travers les souvenirs d'Adriana, la romancière dresse également le portrait de la société espagnole des années trente. Ce portrait s'insinue dans les descriptions des personnages qui parcourent l'oeuvre et en particulier à travers les deux soeurs adultes : la mère et la tante d'Adriana.

La mère de l'héroïne est une représentante accomplie de la bourgeoisie espagnole, pétrie de bienséance hypocrite. Son conservatisme s'exprime dans sa peur du qu'en dira-t-on qui la pousse à maintenir coûte que coûte les apparences d'un mariage qui ne fonctionne pourtant plus. Adriana constate que ces parents font chambre à part et commente : « *Luego supe que no querían dar mal ejemplo de familia desunida*³⁷ » (« Je sus plus tard qu'ils ne voulaient pas donner l'image d'une famille désunie »).

La vulnérabilité de la mère face au regard social ainsi que le souci de se conformer à la norme sont perceptibles dans sa façon de rejeter tous les personnages marginaux.

Il y a d'abord Sagrario, le domestique de sa soeur, qui lui « fait honte ». Il se distingue par un accoutrement vestimentaire original, un physique ingrat (qu'Adriana assimile immédiatement à un gnome) une attitude suspecte (il sourit en permanence). Il réunit les principales caractéristiques du personnage farfelu, celui qui s'inscrit dans l'écart à la norme. Et il y a aussi, bien sûr l'inconvenant Gavrila et son entourage : l'enfant est le fruit des amours illégitimes entre une sulfureuse danseuse russe et un riche comte, Mauricio ; femme entretenue et mère absente privilégiant sa condition de femme et d'artiste, la ballerine délègue l'éducation de son enfant à Teo, homosexuel à la sensibilité exacerbée, parangon de féminité malgré sa stature de géant et son corps puissant qui broie Adriana chaque fois qu'il l'étreint ; Teo, victime d'homophobie dirait-on aujourd'hui, lorsque le jour du Carnaval il s'habille en Impératrice de Chine pour assumer au moins une fois au grand jour, sa vraie nature. Autant de bonnes raisons de heurter la sensibilité d'une bourgeoisie conventionnelle, dont le conservatisme se prolonge dans l'éducation qu'elle prodigue à son enfant. La mère, pur produit de l'instruction religieuse, n'envisage pas de transmettre d'autres valeurs que celles qu'elle a reçues. Elle se fait l'exact relais des décisions injustes des soeurs et comme dans tout système éducatif privilégiant la superficialité des apparences, place le paraître au-dessus de l'être. Lorsqu'elle reçoit sa fille dans son cabinet, elle est incapable d'apprécier la maturité intellectuelle d'Adriana, capable de lire et d'écrire alors qu'elle n'a que cinq ans. Seule la frappe et l'indigne la propension de sa progéniture à pleurer en public. A aucun moment elle ne considère en outre, le décalage de maturité émotionnelle entre Adriana et ses camarades de classe. Elle cautionne l'éducation conservatrice et coercitive de Saint-Maur qui n'encourage ni la réflexion ni les remises en question. Lorsqu'Adriana ose, du haut de la naïveté et du bon sens de ses cinq ans, questionner les dogmes religieux, elle s'attire les foudres du Père Torres mis face à ses contradictions. On est très loin du « *krausismo* » de Giner de los Ríos.

³⁷ *PI*, p. 28.

A travers les personnages du roman, Ana María Matute met en exergue la scission de l'Espagne, illustre ce clivage interminable entre conservatisme et progressisme qui s'incarnera une fois encore dans la guerre civile de 36.

A la mère, représentante d'une société rétrograde et sclérosée, elle oppose Eduarda, la tante. Elle est la figure de la liberté, du progrès. Elle est celle qui bouscule les schémas les plus ancrés. Elle assume son célibat : elle vit seule dans ses « ruines », sans époux, sans enfants. Elle porte des pantalons, fume et boit comme un homme, conduit une automobile, pratique l'amour libre avec l'exilé russe Michel Mon Amour.

Elle rejette ainsi tout le cadre social traditionnel et incarne le renouveau. C'est d'ailleurs à ses côtés qu'Adriana pourra se libérer et retrouver l'usage de la parole, la possibilité de s'exprimer, de respirer, de vivre ! Eduarda endosse les valeurs de la République, ses avancées sociales, sa confiance dans le progrès. Elle reproche à sa soeur de ne pas avoir le courage de divorcer alors que la possibilité légale de dissoudre son mariage existe.

Les deux soeurs symbolisent donc ce « cainismo » si prégnant dans l'oeuvre d'A. M. Matute, cet affrontement fratricide qui renvoie au déchirement d'un pays entier livré aux guerres civiles et s'apprêtant à en jouer le dernier acte dans cette ultime lutte entre progressistes et conservateurs qui signera l'entrée dans une des périodes les plus sombres de l'histoire espagnole contemporaine. La partition collective de la nation trouve son expression dans la sphère de l'intime à travers ces deux soeurs, pas véritablement ennemies mais en tout cas incarnations de valeurs radicalement opposées. L'espace familial comme microcosme des conflits nationaux s'étend d'ailleurs à chacune des fratries apparaissant dans le roman. Les relations entre Cristina et Adriana, la « buena » (« la gentille ») érigée en exemple et la « mala » (« la méchante ») stigmatisée, sont au départ tendues, marquées par la rivalité et les antagonismes. Mais c'est sans doute à travers la figure des jumeaux, que le thème de Cain et Abel se révèle le plus directement : « Muchos años más tarde, murieron los dos, cada uno en una trinchera enfrentada³⁸ » (« Bien plus tard, ils moururent tous les deux dans des tranchées opposées »).

Comme dans tout roman de la mémoire, et à l'image de nombreuses productions post-modernes, la petite histoire de l'intime révèle en transparence l'Histoire, aussi ténue soit-elle.

Manipuler la mémoire : axiologie et système de sympathie.

Nous souhaiterions pour finir, montrer que la reconstitution des souvenirs, aussi factuelle soit-elle, n'est jamais neutre. On sait que la sélection des événements est déjà en soi un facteur de manipulation de l'information. Elle inscrit forcément des blancs dans le texte que le lecteur est poussé à interpréter. Le rapprochement de deux événements au sein du récit invite naturellement le récepteur à établir des connexions entre deux faits réunis par le « hasard » ou la volonté explicite de l'auteur. Dans le cas précis d'une reconstitution mémorielle, interviennent généralement des phénomènes de brouillage car on sait combien la mémoire est sélective : elle ne retient que ce qui l'a frappée. Ce fonctionnement de la mémoire apparaît dans le roman lorsqu'Adriana commente : « No puedo recordar ahora todas y cada una de las preguntas con que la acribillé [...]. De modo que sólo retengo las explicaciones que más me interesaban en aquella época. ³⁹ ».

La narratrice ne propose pas le récit exhaustif de son enfance. Elle ne livre que les événements qu'elle a retenus. Mais également ceux que l'auteur décide d'exploiter ou

³⁸ *PI*, p. 25.

³⁹ *PI*, p. 70-71, « Je ne parviens pas à me rappeler maintenant absolument toutes les questions dont je l'ai assaillie [...]. Je ne retiens donc que les explications qui m'intéressaient le plus à cette époque. ».

d'inventer. Car le cas de la littérature, en tant que processus créatif, va au-delà d'un simple témoignage puisque l'auteur ne cherche pas forcément à relater une expérience vécue mais écrit, consciemment ou pas, une histoire illustrant *in fine* une thèse. Et finalement témoignage et récit fictionnel en arrivent à se rejoindre si l'on considère que le récit mémoriel implique forcément une érosion qui va générer des décalages entre l'histoire réellement vécue et sa restitution par la mémoire. Le témoin écrit « son » histoire, car la restitution est soumise non seulement au temps qui passe mais aussi aux déformations liées aux événements que la mémoire n'a pas voulu retenir ou a déformé. Nous renvoyons à S. Laroche⁴⁰ qui rajoute que « notre mémoire renferme non seulement nos perceptions, nos actions et leurs buts, mais aussi nos sentiments, notre imagination et le cheminement même de notre pensée⁴¹ ».

En fin de compte, auteur et témoin écrivent une histoire. Ils interviennent, sans doute avec un degré de conscience distinct, directement dans l'élaboration du sens de cette histoire.

Dans le cas du romancier, la réception peut être orientée par le choix assumé (ou non) de l'instance narrative. Vincent Jouve a très bien démontré les mécanismes du système de sympathie⁴². Il explique que le lecteur éprouvera naturellement de l'empathie pour un personnage assumant lui-même la narration. C'est ce qu'il appelle le code narratif. Celui-ci pousse naturellement le lecteur à s'identifier au personnage. D'autres techniques narratives activant des mécanismes psychologiques précis favorisent l'empathie : ainsi, le degré de connaissance d'un personnage, l'accès à son intériorité influent-ils directement sur le coefficient de sympathie : plus la connaissance de l'être est étendue, plus le lien s'affirme. On conçoit dès lors tous les avantages d'un narrateur autodiégétique cumulant subjectivité, intériorité et connaissance approfondie. Lorsque le récit développe en outre des thématiques telles que l'enfance ou la souffrance (deux piliers du roman *Paraíso inhabitado*), il renforce la proximité inconsciente du lecteur avec le personnage. Ces thèmes activent les pulsions inconscientes sans doute les plus puissantes, celles de vie et de mort, *Eros* et *Thanatos*, mais aussi la pulsion « *dominandi* », celle qui commande le pouvoir et les rapports de force, ou encore la pulsion « *sciendi* », celle du savoir, convoquée par cette projection dans l'intime, à la limite du voyeurisme⁴³. Lorsque vie et mort sont intimement mêlées, que le récit aborde aussi les relations de pouvoir, et révèle impudiquement les souffrances, alors l'adhésion du lecteur est totale. Et de notre point de vue, d'autant plus efficace, que ces pulsions parlent directement à l'inconscient. Comment le lecteur pourrait-il donc échapper à l'emprise d'Adriana ? Elle assume presque du début à la fin le récit de son enfance malheureuse marquée par l'absence d'amour maternel, par la disparition tragique, à l'âge de douze ans, de celui dont elle s'est éprise, par les moqueries malveillantes de ses camarades de classe qui, sous le joug de Margot ont fait d'elle leur souffre-douleurs ; un récit fait de souvenirs poignants, d'introspections, de confidences déchirantes dans lequel la narratrice livre ses blessures les plus intimes. Le lecteur est forcément tout acquis à la cause d'Adriana. Il ne peut que voir à travers ses yeux et jauger le monde à l'aune des émotions de la fillette. Dans ces conditions, le lecteur reçoit les personnages en reproduisant, par effet de mimétisme, la relation qu'Adriana tisse avec les personnes de son entourage. Il s'enthousiasme pour ceux que la fillette intègre à son monde : les bienveillants domestiques, rustres mais bons, la tante Eduarda, femme libre s'il en est, Gavrila, bien sûr, l'ange blond qui pourtant deviendra démon, tous ces personnages « farfelus » ou marginalisés (Sagrario et son allure de gnome, Michel Mon Amour, l'exilé russe, Teo, le nounou homosexuel...) et rejette spontanément les mères indignes (celle d'Adriana mais aussi celle de Gavrila), les camarades de classe hypocrites et les nonnes cyniques tournées en ridicule.

⁴⁰ Voir note 15.

⁴¹ Serge Laroche, *op. cit.*

⁴² Vincent Jouve, *L'effet-personnage dans le roman*, Paris, PUF, 1992.

⁴³ Voir V. Jouve, *Ibid.*

Et ce n'est qu'au prix d'un effort extrême qu'il peut tenter de s'élever contre le poids écrasant de la voix narrative lui dictant la réception des personnages, s'il parvient à lire entre les lignes, ce fameux implicite ouvrant la voie vers un possible nuancement de la « réalité » réécrite et revécue. La mère d'Adriana n'était peut-être pas si indifférente que la fillette le déclare : après tout, elle est au chevet de sa fille lorsque celle-ci est gravement malade. La capricieuse Cristina qu'Adriana ne comprend pas n'est peut-être pas si mauvaise. Et si l'histoire ne servait en définitive que le point de vue déficient d'une petite fille certes dotée de capacités d'analyse et d'observation hors normes mais néanmoins trop immature pour réellement appréhender tout ce qui se jouait à l'époque autour d'elle ? A. M. Matute n'admet-elle pas que sa perception des événements était sans doute erronée, qu'en définitive la mère de son souvenir, projetée dans le texte, n'est probablement pas sa mère mais une représentation forgée par la fillette d'antan ? Révélation qui fait dès lors peser sur le souvenir et sa reconstruction, tout le poids du soupçon.

Mais il n'empêche, à travers son acte mémoriel intradiégétique et métafictionnel, l'auteure aura su faire de ses personnages, les porteurs d'un système axiologique révélateur des tensions du roman. La mémoire n'est jamais neutre.

Conclusion

Dans *Paraíso inhabitado*, si la mémoire intime finit donc par rejoindre la mémoire collective, elle le fait de la plus ténue des façons, par touches légères permettant la reconstruction implicite d'une époque et de son contexte socio-historique. Ana María Matute relève le défi d'une écriture engagée et militante, conforme aux aspirations des écrivains de sa génération, tout en déléguant à une enfant la lourde charge de se faire, par le biais de son histoire personnelle, le porte-voix, non seulement d'un affrontement national reproduit dans le microcosme de l'intime, mais aussi d'une axiologie, directement liée à l'élaboration des personnages dont elle conditionne la réception.