



**HAL**  
open science

## Les cercles du temps chez José Luis SAMPEDRO

Catherine Beyrie-Verdugo

► **To cite this version:**

Catherine Beyrie-Verdugo. Les cercles du temps chez José Luis SAMPEDRO. Littératures. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2008. Français. NNT: . tel-00445864

**HAL Id: tel-00445864**

**<https://theses.hal.science/tel-00445864>**

Submitted on 11 Jan 2010

**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.

**UNIVERSITE DE PAU ET DES PAYS DE L'ADOUR**

**ECOLE DOCTORALE  
Sciences Sociales et Humanités (E.D. 481)**

**DOCTORAT HISPANOPHONE**

Catherine BEYRIE-VERDUGO

**Les cercles du temps chez José Luis SAMPEDRO**

Thèse dirigée par Monsieur le Professeur Christian MANSO  
soutenue le 28 novembre 2008

**Membres du jury :**

Madame le Professeur Annick ALLAIGRE (Université de Paris 8)

Madame le Professeur Danièle MIGLOS (Université de Lille 3)

Monsieur le Professeur Christian BOIX (Université de Pau)

Monsieur le Professeur Christian MANSO (Université de Pau)

Laboratoire de Recherches en Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique

A Monsieur le Professeur Christian Manso, mon Directeur de Recherche, qui, tout au long de ces années, m'a aidée de ses corrections fermes et éclairées, tout en me laissant, toujours, une liberté totale. Malgré la distance géographique, il a été présent à mes côtés. Il m'a encouragée lorsque je caracolais au faite des vagues comme un dauphin ; il m'a soutenue lorsque je gisais au fond de sombres abysses.

A Madame Podevin, ma « maîtresse » de CM1, qui crut en moi.

A Monsieur Julien, mon professeur d'Espagnol au lycée Montaigne, à Bordeaux. Sa passion pour la littérature espagnole fut communicative. Il est maintenant, je n'en doute pas, quelque part au Paradis, en grande conversation avec ses amis Francisco Quevedo et Antonio Machado.

A celle qui m'a guidée sur le chemin de la vie comme sur celui de la connaissance, avec amour et droiture, intelligence et humour. Merci, Maman !

A tous ceux que j'aime...

# SOMMAIRE

Introduction	5
<hr/>	
1 <sup>ère</sup> partie : La circularité du schéma narratif	13
<hr/>	
Chapitre 1 : Temps et mémoire dans <i>La vieja sirena</i>	14
Chapitre 2 : Le schéma narratif du premier et du troisième romans	42
Chapitre 3 : Schéma narratif de la trilogie - Etude de son homogénéité au sein du schéma temporel	108
<hr/>	
2 <sup>ème</sup> partie : Le tourbillon de la vie	203
<hr/>	
Chapitre 1 : Les éléments récurrents intrinsèques à chacune des oeuvres	204
Chapitre 2 : Les éléments récurrents communs à deux romans, voire aux trois	270
Chapitre 3 : La ronde auteur / lecteur	317
<hr/>	
3 <sup>ème</sup> partie : L'éthique selon José Luis Sampedro	427
<hr/>	
Chapitre 1 : Eros mène-t-il le monde ?	429
Chapitre 2 : Du royaume d'Hadès	625
Chapitre 3 : Quis sum ?	707
<hr/>	
Conclusion	905
<hr/>	
Bibliographie et filmographie	915
<hr/>	
Index onomastique	924
<hr/>	
Table des matières	929
<hr/>	

## RESUME

• En 1993, José Luis Sampedro, grand économiste et écrivain espagnol contemporain, achève *Real Sitio (Résidence Royale)*. Dans une note finale, il déclare qu'il s'agit là du troisième volet d'une trilogie qu'il intitule « Los círculos del tiempo » (*Les cercles du temps*). Par là même, il réunit ce roman à *Octubre, octubre* et *La vieja sirena (La vieille sirène)*. A première vue, rien ne lie ces trois œuvres, si ce n'est cette métaphore circulaire qui apparaît dans la structure narrative interne. Le présent du récit, entraîné par le travail de mémoire des personnages, dessine un cercle. Cette métaphore imprime sa forme dans la structure globale de l'œuvre : le premier volet de la trilogie et le troisième, aux chapitres binaires, entourent un axe simple, le roman central. Ce cercle, changeant et toujours en mouvement, devient spirale. Cependant, c'est dans les personnages vivant dans des lieux d'ancrage lourds de sens que cette métaphore s'incarne pleinement. Vivant dans des époques-charnières où une civilisation s'efface devant une autre, entraînés par des objets, des événements, des rencontres, mus par les cercles du temps, ils sont en quête de l'amour et, dans cette recherche vitale, ils ne peuvent échapper à la confrontation avec la mort d'êtres chéris ou avec la leur. Leur cheminement les conduit à s'enquérir de la nature de leur propre identité. Entraîné dans la spirale, le lecteur est amené à se poser, alors, la question du sens de leur vie et à s'interroger sur le rôle du divin. De ce travail de réflexion essentielle, il retient la conviction de certains personnages et, derrière eux, celle de leur auteur : la foi en l'être humain.

Mots-clés : cercle – temps - récit - amour – mort – Dieu

• In 1993, José Luis Sampedro, the great contemporary Spanish economist and writer, reaches the end of *Real Sitio (Royal Residence)*. In a final note, he declares that it is the third part of a trilogy entitled « Los círculos del tiempo » (*The circles of time*). He thus unites this novel to *Octubre, octubre, (October, october)* and *La vieja sirena (The old mermaid)*. Nothing links at first these three works save the circular metaphor which dawns on the internal narrative structure. The storytelling in the present tense, carried along by the memory work of the characters, draws a circle. This metaphor prints its form in the global structure of the work : the first and third parts of the trilogy with binary chapters, surrounding a simple axis, the central novel. This circle is moving and always changing and it turns into a spiral. Yet, the characters, who live in deeply rooted and meaningful places, fully embody this metaphor. They live at the turning point between two eras, at the time when a new civilization takes over another one. They are driven by objects, events, encounters and moved by the circles of time. They are looking for love. In the course of this vital search, they can't help being confronted with the death of beloved ones or with their own death. Their mental line leads them to question the nature of their own identity. The reader is spiralled upwards and led to wonder about the meaning of life or to question the part of the divine. And from essential thinking there emerges the firm belief of some characters and, behind them, that of their author : faith in the human being.

Keywords : circle - time - storytelling - love - death - God.

# Introduction

---

En 1981, José Luis Sampedro, né à Barcelone en 1917, achève *Octubre, Octubre*. Sait-il déjà qu'il s'agit là du premier volet de la trilogie qu'il intitulera *Les Cercles du Temps*? Il n'en est rien, comme il l'écrit dans sa *Nota del autor* (*Note de l'auteur*) à la fin de *Real Sitio*<sup>1</sup> (*Résidence Royale*) :

"Cuando, hace treinta años, comencé a escribir mi novela *Octubre, Octubre* ignoraba que era sólo la primera de una trilogía. Tampoco me di cuenta mientras construía la segunda parte, titulada *La vieja sirena*, entre 1985 y 1990. Pero ya adentrado en este *Real Sitio* descubrí, sin premeditación ninguna, que después de haber presentado los oscuros laberintos de la iniciación y las asumidas certezas de la madurez, estaba aquí cerrando el tríptico con la vital aceptación del ocaso. Y en el mismo instante también se me apareció el título común para esas tres etapas : LOS CÍRCULOS DEL TIEMPO."

(*Il y a trente ans, lorsque je commençai à écrire mon roman « Octubre, octubre », j'ignorais que ce n'était que le début d'une trilogie. Je ne le compris pas davantage en élaborant la deuxième partie, intitulée « La vieille sirène », entre 1985 et 1990. Cependant, alors que j'avais déjà avancé dans l'écriture de « Résidence royale », je découvris, sans aucune préméditation de ma part, qu'après avoir présenté les labyrinthes obscurs de l'initiation et les certitudes assumées de la maturité, je clôturais alors le tryptique avec l'acceptation vitale du déclin. C'est à ce même instant, également, que m'apparut le titre commun à ces trois étapes : LES CERCLES DU TEMPS*)

Cette trilogie n'est pas le testament romanesque de l'auteur, puisqu'il écrira, par la suite, deux autres romans, *El amante lesbiano*<sup>2</sup> (*L'amant lesbien*) et *La senda del drago*<sup>3</sup> (*La sente du dragonnier*), ainsi que les textes d'une série de conférences réunies sous le titre de *Escribir es vivir*<sup>4</sup> (*Ecrire, c'est vivre*). Toutefois, il est évident qu'elle constitue un moment-clé, voire le sommet, de son œuvre romanesque. C'est la problématique du temps qu'il a voulu aborder de manière subtile, sous le titre d'une métaphore géométrique, mais, derrière le temps, se cachent bien d'autres questions essentielles.

Une problématique d'ordre ontologique se dessine, d'ores et déjà, qui montre le caractère exceptionnel de la trilogie « Los círculos del tiempo » (*Les*

---

<sup>1</sup> *Real Sitio*. Áncora y delfín. Barcelona. 1993. p. 585.

<sup>2</sup> *El amante lesbiano*. Plaza y Janés. Barcelona. 2000.

<sup>3</sup> *La senda del drago*. Areté. Plaza y Janés. Barcelona. 2006.

<sup>4</sup> *Escribir es vivir*. Plaza y Janés. Areté. Barcelona. 2005.

*cercles du temps*) à l'intérieur du corpus de l'œuvre romanesque de José Luis Sampedro. En effet, tous les romans précédant les trois romans qui nous intéressent sont des calques temporels scrupuleusement ajustés au patron vital fourni par l'âge de l'écrivain. Projection évidente de leur auteur, ses personnages principaux vieillissent avec lui. Le cadre temporel de l'intrigue correspond au présent de l'auteur : jeune homme, il choisit pour personnages principaux des jeunes hommes, comme c'est le cas, par exemple, pour *La estatua de Adolfo Espejo* (*La statue d'Adolfo Espejo*) -dont la première édition date de 1939- ou *La sombra de los días* (*L'ombre des jours*), publié en 1945. Agé de vingt-deux ans pour le premier roman et de vingt-huit ans pour le deuxième, il ne se plonge pas encore dans un lointain cadre historique pour rechercher des axes échus en partage à l'humanité, quelle qu'en soit l'époque. Il dépeint les préoccupations d'un homme de son âge, même si une thématique « sampedrino » comme la quête de l'amour, la préoccupation que suscite la mort, le début d'une réflexion sur le temps, se dégage ici.

*El río que nos lleva* (*Le fleuve qui nous emporte*), paru en 1961, relate les aventures initiatiques de Shannon, un Irlandais idéaliste qui, après avoir combattu au sein des Brigades Internationales, choisit de ne pas rentrer dans son pays. Il est embauché par des « gancheros » (*flotteurs de bois*) pour transporter du bois sur le Tage. Cette œuvre analyse les rapports qu'il forge avec ces gens simples et retrace son histoire d'amour avec Paula, une jeune femme qui va faire irruption dans la vie de ces ouvriers. José Luis Sampedro est, alors, âgé de quarante-quatre ans. Comme son personnage, c'est un homme fait. Il publiera ensuite, en 1970, à l'âge de cinquante-trois ans, *El caballo desnudo* (*Le cheval nu*), dont, pour la première fois, le personnage principal est une femme.

Le temps poursuivant son œuvre, *La sonrisa etrusca* (*Le sourire étrusque*), publié en 1985, après le premier volet de la trilogie, évoque les relations d'un grand-père et de son petit-fils ainsi que le choc que produisit en ce vieil homme un amour tardif pour une femme. Un vieux Calabrais n'ayant jamais quitté sa terre natale se retrouve « à la ville » pour tenter de recouvrer une santé qui s'est profondément détériorée. C'est alors que, ému par la présence de son petit-fils, un petit garçon qu'il va aimer passionnément, il tente de lui inculquer l'éthique qu'il s'est forgée tout au long de sa vie. Une femme, cependant, viendra troubler ses certitudes quant à l'impossibilité d'aimer à son âge.

José Luis Sampedro écrit à propos de cette œuvre :

« [...] suelo decir que *La sonrisa etrusca* no la escribí yo, la escribió mi nieto que, a sus dos añitos, me la iba dictando al oído. »<sup>5</sup>

([...] je dis souvent que ce n'est pas moi qui écrivis le roman « *Le sourire étrusque* », mais qu'il fut écrit par mon petit-fils qui, alors qu'il avait à peine deux ans, me le dictait jour après

---

<sup>5</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.242.

jour à l'oreille.)

*Monte Sinaí*, publié en 1995, après la trilogie, adopte, clairement, une forme d'autobiographie, puisque cette œuvre évoque le séjour d'un homme dans l'hôpital éponyme de New York où José Luis Sampedro lui-même a été soigné, à la suite d'un infarctus.

Même si tout au long de son œuvre, ses personnages principaux sont des hommes -à l'exception de *El caballo desnudo-*, à partir du moment où Ágata prend vie comme personnage essentiel de *Octubre, octubre (1981)*, les femmes vont leur disputer une telle primauté : Glauka apparaît et triomphe dans *La vieja sirena (1990)*, Julia, Marta et Malvina occupent une place prépondérante dans *Real Sitio (1993)*. José Luis Sampedro élabore des personnages féminins qu'il élève au rang de protagonistes dans des textes de nature polyphonique. En effet, une véritable ronde de narrateurs investit le récit pour dévoiler les remous de leur vie intérieure et les aléas de leur existence quotidienne. Ces femmes essentielles sont, par exemple, Ágata dans *Octubre, Octubre*, Marta et Julia dans *Real Sitio*, accompagnées de leurs « doubles » Malvina et Bettina, et surtout Glauka, l'inoubliable personnage féminin de *La vieja sirena*, qui donne son titre au roman et partage la vedette avec son bien-aimé Ahrám. Nous pouvons, cependant, avancer que c'est elle qui est le personnage primordial dans cette œuvre. Quant à Krito (in *La vieja sirena*) et Luis (in *Octubre, octubre*), ils s'épanouissent dans une forme d'amour virile, vivement teintée de féminité, qui va contribuer à effacer la distinction entre le personnage masculin et le personnage féminin.

Le temps passant, José Luis Sampedro accepte-t-il la part féminine qui est déjà en lui et se sent-il, pour lors, capable de s'identifier à une femme ? La démarcation personnage masculin/personnage féminin, et par un glissement tentant, la différenciation cardinale homme/femme va-t-elle perdre tout intérêt, voire tout fondement ?

Un autre point exceptionnel de cette trilogie est qu'elle n'est pas constituée de trois livres formant une suite évidente. *La sonrisa etrusca -1985-* et *El mercado y nosotros (Le marché et nous) -1986-*, une œuvre d'économiste, s'intercalent entre les deux premiers livres. Deux recueils de contes, *Mar al fondo (Fonds marins)* et *Mientras la tierra gira (Tant que la terre tourne)*, sont publiés en 1993, entre *La vieja sirena* et *Real Sitio*.

Les trois volets de la trilogie présentent des personnages, des lieux et des époques très différents. En outre, ce n'est qu'après les avoir écrits que l'auteur a découvert qu'il existait un lien entre eux, comme il l'a précisé dans sa *Nota del autor (Notes de l'auteur)*<sup>6</sup>. L'inspiration a, semble-t-il, pris les devants et la révélation n'est

---

<sup>6</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 585.



advenue qu'à la fin. De toute évidence, cette trilogie, porteuse d'un message profondément ontologique dans l'esprit de son créateur, ne peut manquer de nous interroger quant à sa transcription sous forme de métaphore temporelle circulaire. Cette problématique sera au cœur de notre recherche.

*Les cercles du temps* marquent, assurément, un tournant dans l'œuvre de José Luis Sampedro. En effet, *El amante lesbiano* (2000) est consacré, en grande partie, à une préoccupation fondamentale, déjà abordée par l'écrivain, en particulier dans la personne de Krito, le philosophe de *La vieja sirena*. Cette œuvre n'a pas la complexité de la trilogie qui entraîne le lecteur dans une quête essentielle qu'entravent, en permanence, des embûches au caractère polymorphe. Il y dépeint un personnage, Mario, qui va triompher dans l'identité « d'amant lesbien » que recherchaient Luis, l'un des personnages fondamentaux de *Octubre, octubre* (1981), puis Krito, le sage apparemment homosexuel de *La vieja sirena* (1990), qui saura pourtant aimer à la fois les deux personnages principaux, Ahram l'armateur et Glauka, sa maîtresse, montrant ainsi son ambivalence sexuelle. Mario cherche et assume la part féminine qui est en lui, mais son épanouissement sexuel passe par un masochisme exacerbé, ce qui n'est peut-être pas encore la victoire totale de la réalisation des parts masculine et féminine que chaque être humain porte en soi.

*Los mongoles en Bagdad* (2003) est à mi-chemin entre le roman et le pamphlet politique dénonçant la guerre contre l'Irak menée par les Etats-Unis. Dans *La senda del drago* (2005), José Luis Sampedro plonge dans un autre genre romanesque, qui tient à la fois de la science-fiction, du conte et de la critique acerbe du libéralisme économique. Un homme, Martín Vega, se retrouve sur un paquebot nommé l'Occident, qui sillonne une mer symbolique. Fonctionnaire, il est nommé, ensuite, sur l'île de Tenerife. Mer, nature, amour, prise de conscience des problèmes de l'être humain : tels sont quelques ingrédients d'une œuvre singulière et passionnante, bien différente de ses œuvres passées.

A l'évidence, José Luis Sampedro change de ton, radicalement, dans ses œuvres postérieures, aussi avons-nous pris le parti de nous arrêter sur cette trilogie et d'affronter le problème récurrent de l'appréhension -et de la définition- du temps, indissolublement lié à la complexité de la condition humaine.

En effet, il apparaît bien vite que dans cette trilogie qui est la somme romanesque la plus dense et la plus chargée de sens de la production de José Luis Sampedro, la référence au cercle revêt un intérêt des plus prégnants. Aussi porterons-nous toute notre attention sur cette vision cinétique du temps circulaire, sur ces cercles en rien figés mais, au contraire, en perpétuel mouvement. Parfois, ces cercles sont sujets à une forte accélération, lorsque l'Histoire subit un soubresaut, que ce soit en 257 après J.C. comme dans *La vieja sirena* ou dans les quatre époques

des deux autres œuvres. Ils vont même jusqu'à entrer en interséance, permettant, ainsi, à un personnage comme Janos dans *Real Sitio*, de vivre à trois époques différentes : 1808, 1892 et 1930. Le temps, selon notre conception moderne, semble s'écouler linéairement, sereinement, comme « un fleuve qui nous emporte », ce qui nous rappelle le titre du roman de José Luis Sampedro : *El río que nos lleva*. Cependant, un tel rythme, placide et pacifique, s'emballé et, soudain, la ligne devient cercle et même spirale. D'où le titre qu'a souhaité donner l'auteur à sa trilogie : « Los círculos del tiempo » (*Les cercles du temps*), composée de *Octubre, octubre*<sup>7</sup>, *La vieja sirena*<sup>8</sup> et *Real Sitio*<sup>9</sup>.

Cette circularité, métaphoriquement associée à une problématique philosophique du temps qui hante l'écrivain, ne manque pas de rejallir sur la structure narrative de l'ensemble. Aussi nous a-t-il semblé évident que notre étude en épouse la stricte configuration.

Le schéma narratif du premier et du troisième romans est à peu près similaire, le deuxième est différent, d'où nous pouvons déduire, a priori, qu'après avoir expérimenté deux solutions, l'auteur a opté pour la première. Une réflexion plus approfondie ouvre, cependant, une autre voie qui est celle du choix symbolique de cette structure narrative. Autour de l'axe du roman central tournent les deux autres romans. Aussi examinerons-nous, dans un premier temps, le schéma de *La vieja sirena*, le moyeu de la roue, avant de nous intéresser à celui que l'auteur a choisi à deux reprises. Nous pourrions ainsi tenter de comprendre pourquoi l'auteur a adopté ce double schéma narratif, inséparable du cheminement des personnages dans leur mémoire.

Au schéma narratif simple de *La vieja sirena* qui suit l'intrigue principale et amène le lecteur d'une situation initiale à une résolution finale en suivant un ordre chronologique, s'ajoute le jeu des analepses. En effet, le personnage féminin, Glauka, face à certaines situations, se remémore son passé et le raconte, le plus souvent, dans des passages à la première personne du singulier, faisant ainsi du lecteur son unique interlocuteur. Ce jeu disparaîtra dès qu'elle se souviendra de sa condition première de sirène, avant son apparition/naissance sur la plage de Psyra.

En outre, à ce premier fil narratif, va bientôt s'unir celui d'Ahram, le personnage masculin. Il est plus ténu et complexe, ce qui permettra de montrer en quoi les deux personnages sont fondamentalement dissemblables, surtout au début : la divergence entre les deux narrations, celle qui est opérée par Glauka et celle d'Ahram, montre la différence de caractère entre ces deux personnages. L'homme, bien longtemps, ne s'intéressera qu'à ses ambitions « terrestres », liées à sa

---

<sup>7</sup> *Octubre, octubre*. Plaza y Janés. Barcelona. 1981.

<sup>8</sup> *La vieja sirena*. Plaza y Janés. Barcelona. 1990.

<sup>9</sup> *Real Sitio*. Op.cit.

conception du monde : il étalera son goût du pouvoir et manifestera son profond désir qu'Alexandrie supplante une Rome haïe. Nous pourrions, enfin, parvenir à une vision globale de la structure de cette œuvre et voir ainsi émerger un premier cercle, une première unité de temps qu'il faudra tenter d'articuler à celle des deux autres œuvres.

Il conviendra, ensuite, d'étudier *Octubre, octubre*, le premier roman par ordre chronologique, en suivant deux axes. Chaque chapitre étant divisé en deux parties, l'une intitulée « *Octubre, octubre* », qui se situe en 1962 et l'autre « *Papeles de Miguel* », qui se situe en 1975, nous nous pencherons, dans un premier temps, sur le jeu des analepses dans la construction du récit concernant la première partie, puis la seconde, avant d'en entreprendre la comparaison. Nous aurons soin de scruter si la construction de la deuxième partie est parallèle à celle de la première, afin d'y déceler une englobante et nécessaire harmonie interne. Nous opèrerons, enfin, de la même manière pour *Real Sitio*, dernier volet de cette trilogie, dont tous les chapitres se composent également de deux parties bien distinctes, la première qui se déroule en 1930-1931 et la seconde en 1807-1808.

Après avoir mis à jour la circularité du schéma narratif, en parfaite adéquation, par conséquent, avec les desseins ontologiques de l'auteur, nous observerons que s'ébauche, sous ce premier cercle formel, un autre cercle, tout aussi discret mais néanmoins fondamental : il s'agit du rôle récurrent de quelques éléments, comme le chat ou l'éventail, par exemple. Il en ressortira que, parfois, certains d'entre eux, vivants ou non, n'apparaissent que dans l'une des œuvres, tandis que d'autres, sans aucun doute plus marqués narratologiquement ou symboliquement, sont récurrents tout au long de la trilogie. Ce deuxième cercle se complexifie encore, devient spirale, entraînant à son tour deux facteurs essentiels à l'acte même de la lecture : le lecteur et l'auteur. Celui-ci, par le biais du narrateur extérieur, projette le lecteur dans un ballet infernal de personnages, d'événements, d'intrigues qui affluent, se nouent, se dénouent selon des périodicités propres.

Fort heureusement, un axe stable permet d'éviter l'effondrement total du lecteur dû à ce vertige incessant : il s'agit de l'immanence du lieu. Que les situations soient tragiques, érotiques ou de toute autre nature, elles s'enchaînent sur un rythme impétueux et la stabilité du lieu apporte l'apaisement aux personnages comme au lecteur. Aranjuez, Madrid, Alexandrie, terre et eau s'assemblent pour freiner la spirale temporelle.

La spirale va s'élargir alors : au-delà de la circularité du schéma narratif répondant à une logique bien définie, au-delà de la ronde des objets et des personnages qui semblent se bousculer, s'esquisse l'éthique de José Luis Sampedro.

Cette étude minutieuse et scrupuleuse de la trilogie de José Luis

Sampedro révèle, en effet, une problématique qui sourd, s'étend et finit par jaillir irrévocablement : la conceptualisation du temps chez cet écrivain obsédé par les trois thèmes éternels que sont la vie, l'amour, la mort – Βίωσ, Ερως et Φανατος–.

En s'attachant à dresser le portrait de ses personnages, José Luis Sampedro ne donne aucune clé lénifiante sur l'essence de l'homme ou sur l'utilité de celui-ci en ce monde. Cependant, il invite le lecteur à réfléchir, voire à méditer sur le sort de ses personnages et à en tirer un enseignement, si humble soit-il. Dans *Octubre, octubre*, le lecteur observe tous ces personnages, souvent tortueux, torturés, égocentriques, entravés par leurs complexes et traumatismes qui, à force d'efforts, de retours sur soi, de souffrances et d'erreurs, parviennent à donner un sens à leur vie. Dans le deuxième volet de la trilogie, *Glauka*, la sirène, a déjà une conscience aiguë, intuitive, de ce que les personnages de *Octubre, octubre* ont eu tant de mal à trouver et que ceux de *Real Sitio*, à leur tour, découvriront : le rôle de l'amour dans la construction de soi.

Aucun des personnages sur lesquels s'attarde José Luis Sampedro, qu'il soit primordial ou tout à fait secondaire, n'échappe à l'emprise de l'amour. L'âge, le sexe, la catégorie sociale, l'éducation, rien n'est un frein à ce sentiment dévorant. Le temps cède même à ses instances et permet à Janos, dans *Real Sitio*, de ne mourir que pour aimer à nouveau sa Bettina.

Cependant, les cercles continuent de tourner ; l'amour, ancré dans le temps, mène nécessairement à la mort, mais une mort certainement polymorphe. Les personnages sont condamnés à l'affronter et réagissent de manière très diverse devant elle. La peur n'est pourtant pas le sentiment qui domine.

Au terme d'une méditation guidée par l'auteur, une réflexion sur le temps et ses cercles conduit le lecteur à se demander comment les personnages de cette trilogie en sont venus à s'interroger sur leur identité et sur le sens de leur vie sur terre. A ce propos, surgit la question de la religion, avec laquelle José Luis Sampedro ne cesse de débattre depuis le début, puisqu'elle apparaît dès les exergues. Il se veut athée, mais les références au divin sont partout et justifient l'existence de certains personnages comme Miguel, dans *Octubre, octubre*, mystique païen par excellence.

Les cercles du temps nous entraînent sur la voie de la recherche de l'identité de l'être humain, qui, très vite, lors de sa quête, se trouve confronté au sacré. Poursuivant encore son chemin, le personnage, mais aussi le lecteur, poussé par l'écrivain, se demande quelle est la finalité d'une telle quête, ou plutôt vers qui elle va le conduire. L'homme trouve-t-il une fin, non en soi-même, mais en un autre à qui il lègue ce qu'il est ?



**Première partie**

## **LA CIRCULARITE DU SCHEMA NARRATIF**

## **CHAPITRE 1 : TEMPS ET MEMOIRE DANS LA VIEJA SIRENA.**

1.1 Comment les souvenirs du personnage féminin, Glauka, s'imbriquent dans l'intrigue romanesque.

---

### 1.1.1. Présentation du roman

257 après J.C., Alexandrie. Une jeune femme, désignée tout d'abord sous le simple terme de « la esclava » (*l'esclave*), puis par un premier nom : Irenia, et enfin Glauka, est achetée comme esclave par Amoptis. Ce dernier est le Grand Majordome de la villa Tanuris d'Ahrum le Navigateur, habitée par son gendre Neferhotep. Attiré par la splendeur de la chevelure de la jeune esclave, Amoptis l'achète, sans doute pour s'attirer, indirectement, les grâces de son maître Ahrum. Il suppose que la fille d'Ahrum, Sinuit, mère d'un petit garçon nommé Malki, souhaitera se faire confectionner une perruque avec ses cheveux extraordinaires. Le dessein réel d'Amoptis est que Sinuit, reconnaissante, propose à Ahrum la propre fille du majordome comme gouvernante pour Malki.

La jeune femme -que l'on appellera par commodité Glauka, car tel est son dernier prénom- occupe une place de plus en plus importante dans la maison d'Ahrum, grâce à son intelligence, son dévouement et ce que d'aucuns considèrent comme des pouvoirs magiques. Elle peut, par exemple, rester sous l'eau très longtemps sans se noyer, les traces de coups de fouet disparaissent de son corps presque immédiatement.

Tout en suivant le récit qui oscille entre la première personne -monologue intérieur de Glauka- et la troisième personne du singulier -le narrateur extérieur observe et dépeint les faits et gestes de la jeune femme-, le lecteur assiste au

désarroi de la jeune femme qui fouille désespérément dans sa mémoire à la recherche de ses souvenirs les plus enfouis. Ils reviendront soudain lors d'un choc affectif, à savoir le moment où elle se donne à celui qu'elle aime, dans une grotte au bord de la mer. Son passé primitif revient brutalement : elle fut sirène. Elle supplia la déesse Aphrodite de lui donner la condition de femme pour connaître l'amour. Elle perdit ainsi l'immortalité, caractéristique de la condition divine. Dans un second temps, apaisée, la jeune femme poursuivra son chemin avec l'homme qu'elle aime, son maître, Ahram lui-même. En vivant avec lui, tout simplement, elle s'efforcera de lui montrer que ses ambitions de se défaire de l'emprise économique de Rome pour redonner à Alexandrie la suprématie sur les mondes oriental et occidental sont vaines, que les valeurs morales sont bien plus importantes que ses dérisoires désirs de puissance politique. Il finira par le comprendre, après bien des combats extérieurs, contre Rome notamment, et surtout après une lutte acharnée contre lui-même. La situation va se complexifier encore lorsque Glauka va nouer une relation amoureuse pleinement assumée avec Krito, le philosophe ami d'Ahram.

Le roman s'achève avec la mort d'Ahram, suivie de celle, librement choisie, de celle qu'il a tant aimée. En effet, Glauka supplie la même déesse de la retransformer en sirène. Celle-ci refuse tout d'abord : c'est déjà miraculeux qu'elle ait consenti une fois à la faire changer de nature. Emue par la détresse de Glauka, elle va finalement la transformer en un être qui n'a pas existé jusqu'alors, puisque les sirènes sont des divinités insensibles au temps : une vieille sirène. Le titre s'éclaire... Elle va, par conséquent, accompagner son amant mort, jeté à la mer comme le veut la tradition pour les marins, dans son dernier voyage. C'est ainsi que s'achève *La vieja sirena*. Le lecteur sait qu'elle va mourir, heureuse, d'une mort souhaitée.

### 1.1.2. Apparition, dans le récit, des souvenirs de Glauka : construction du schéma narratif

---

Une question essentielle taraude l'esprit d'Irenia/Glauka :

« ¿Qué me ocurre? ¿Qué me trastorna? <sup>10</sup>

(*Que m'arrive-t-il ? Pourquoi suis-je bouleversée ?*)

Il s'agit là de l'inquiétude bien normale d'une jeune femme devant la nouvelle existence qui s'ouvre à elle, puisqu'elle vient d'être achetée. Cependant, c'est également la question qu'elle se pose sans cesse à propos du mystère qu'elle est à ses propres yeux. Ne connaissant pas son passé lointain, ses origines, elle ne parvient pas

---

<sup>10</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 23.



à déchiffrer les événements présents ni leur incidence sur elle-même.

Elle vit profondément « hic et nunc », comme le montre l'adjectif démonstratif « esta » de « esta tierra, Egipto », et elle s'inscrit aussi dans le temps que l'on n'appréhende qu'en le mesurant : « apenas tres semanas que llegué » (*trois semaines à peine après mon arrivée*).

La jeune femme se rappelle les événements qu'elle a vécus avec Domicia, la chrétienne. Le lecteur apprend ensuite que Glauka a aimé un homme, Uruk - dont nous parlerons plus loin - et qu'il est mort entre temps, puisqu'elle écrit :

« Yo gemía por Uruk »<sup>11</sup>

(*Je gémissais en pensant à Uruk*),

et, quelques lignes plus bas,

« asesinado ante mis ojos »<sup>12</sup>

(*assassiné sous mes yeux*).

Le narrateur ébauche une intrigue -comme il le fera tout au long de la première partie de l'oeuvre- dont la résolution ne se fait pas longtemps attendre. Pour l'instant, il manque le complément d'agent, élément crucial, pourtant. Uruk a été assassiné, certes, mais par qui ? Le lecteur sait que le passé amoureux de Glauka est foisonnant, qu'elle a aimé cet homme, comme quelques autres, mais que le chemin de sa vie est tout autant marqué par la violence, puisque celui qu'elle aimait est mort sous ses yeux. Nous verrons, au cours de la lecture, que la mort des êtres aimés la poursuit : elle assiste au cours de sa vie à l'assassinat de son mari, Narso, de sa fille, Nira, de son amante, Domicia, ou de son maître, Astafernes, pour n'en citer que quelques-uns.

C'est ainsi que, peu à peu, le lecteur tisse la trame chronologique de la vie de l'héroïne, du mystère de son origine :

« la nacida sin nadie, la inexplicablemente aparecida en una playa. »<sup>13</sup>

(*celle qui n'était née de personne, celle qui était apparue sur une plage d'une façon inexplicable*).

Comment, en effet, peut-on n'être né de personne ? Cela signifie-t-il seulement qu'ayant été trouvée sur la plage, elle ignorait tout de sa famille biologique et qu'elle était seule au monde ? Cela ne cache-t-il pas également une identité surhumaine ? Puisque le temps n'a pas de prise sur elle, qu'elle n'a ni avenir, ni présent, ni passé, puisqu'elle a toujours été là, sa naissance est enfouie dans les limbes du passé à tel point qu'elle semble n'être jamais née. L'adverbe « inexplicablemente » montre l'opinion commune des villageois et de ses proches, qui ne comprennent pas comment elle est arrivée là, mais personne, si ce n'est le lecteur, ne peut imaginer qu'elle était sirène et que c'est en cet endroit là que commence sa vie de mortelle. Le

---

<sup>11</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 25.

<sup>12</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 25.

<sup>13</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 25.

narrateur interpelle ainsi le lecteur.

Elle pose les divers jalons qui ont marqué son existence sans, pour l'instant, s'appesantir sur l'un ou l'autre de ces événements. Nous savons seulement qu'une femme qui deviendra pour elle sa mère la découvre un jour sur une plage alors qu'elle est une petite fille et la nomme Kilia. Dans le même récit de la jeune femme, nous apprenons que ses diverses amours se sont toujours terminées tragiquement et que chaque étape de sa vie correspond à un lieu différent. Elle commence sa vie humaine sur l'île de Psyra, dont nous savons quelques détails par Strabon d'Amasia en Cappadoce qui vécut aux Iers siècles avant et après JC. Il écrit en grec une *Histoire de Rome*, aujourd'hui perdue, qui continuait celle de Polybe, et une *Géographie universelle* en dix-sept livres, qui nous sont parvenus. Il indique la situation de Psyra, en Ionie, dans *Géographie*<sup>14</sup> :

Quand on exécute le périple de l'île de Chio en longeant de près la côte, on trouve que cette île peut avoir 900 stades de circuit. Elle possède une ville [de même nom] pourvue d'un bon port et un *naustathme* ou arsenal maritime pouvant abriter jusqu'à quatre-vingts vaisseaux. Supposons que, dans ce périple, on parte de la ville de Chio en ayant la côte de l'île à droite, on relèvera successivement le Posidium, le port profond de Pliante, un temple dédié à Apollon et un grand bois sacré planté de palmiers ; puis vient la plage de Notium, mouillage excellent, immédiatement suivie d'une autre plage, dite de Laiûs, dont l'abri n'est pas moins sûr. Entre cette dernière plage et la ville de Chio, l'île forme un isthme qui ne mesure que 60 stades ; mais le périple entre ces deux points est de 360 stades : nous avons, dans un de nos voyages, fait nous-même cette traversée. La pointe Mélaene, qui se présente ensuite, a juste en face d'elle, à 50 stades de distance, l'île Psyra, île très haute qui renferme une ville de même nom et mesure 40 stades de tour.

Pour échapper aux pirates qui ont tué son mari et sa fille, à Psyra, avant de l'enlever elle-même, la jeune femme se jette à l'eau pour être dévorée par un requin qui, cependant, l'épargne. Repêchée par les pirates persuadés qu'elle n'a pu échapper à la mort que par un maléfice, elle est vendue comme prostituée à Byzance puis rachetée pour le compte du sultan Astafernes et menée sur ses terres, à Artaxata (au sud de l'actuelle Erivan, Arménie). Le sultan l'appellera Falkis. Le pirate goth Vesterico l'enlève, navigue sur l'Hellespont - nom antique de l'actuel détroit des Dardanelles - et la mer thracienne, l'une des cinq mers qui bordent le territoire grec, devant Mysia. Elle est recueillie, ensuite, par Uruk qui la nomme Nur. Il boîte à la suite d'un accident de cheval et dirige maintenant une sorte de cirque. Avec lui, elle sillonnera l'Asie Mineure jusqu'à la mort violente d'Uruk. Elle est recueillie sur la côte syrienne par des pêcheurs alors qu'elle s'était enfuie, craignant les assassins d'Uruk. Lors de troubles qui se sont produits dans les rues de Leptis Magna, elle est secourue par Domicia, la chrétienne, qui la nomme Irenia. Elle va se joindre au groupe itinérant de Domicia et de ses compagnons chrétiens avant d'être arrêtée avec eux et emprisonnée à Cyrène, ancienne colonie grecque sur la côte libyenne, occupée alors, comme une grande partie du monde connu, par Rome. Des Romains vicieux, lui évitant

---

<sup>14</sup> STRABON. *Géographie*. XIV. 1 in traduction française en quatre volumes d'Amédée Tardieu. Hachette. Paris. 1867.

de finir dans l'arène avec les autres chrétiens, veulent la voir dévorée par des murènes. Ces dernières l'épargnent et même la caressent de leur corps. Epouvantés par ce prodige, ces dignitaires romains la vendent à un marchand d'esclaves de Canope, ville célèbre de l'ancienne Égypte, maintenant en ruines, où elle va être rachetée pour Ahram. Cette ville était située à l'embouchure d'une des branches du Nil qui en recevait son nom et s'appelait branche canopique, non loin du rivage de la mer et sur la rive occidentale du Nil. On ignore à quelle époque elle fut fondée, mais elle est vraisemblablement très ancienne. Elle n'eut pas une très grande importance sous les diverses époques de l'empire pharaonique; elle dut sa grande célébrité au temple que les Ptolémées y construisirent en l'honneur de Sérapis. Les Grecs y affluèrent bientôt et les Égyptiens firent de même, autant sans doute pour le besoin du commerce que par l'envie de prendre part au culte du dieu.

Chaque épisode de sa vie est donc lié à un lieu particulier, et certains d'entre eux, récurrents, feront partie d'une étude plus exhaustive.

Dans cette partie à la première personne, elle évoque, pêle-mêle, Uruk, accompagné de Fakomir, une femme qui le suit dans son périple artistique car elle danse et chante divinement, puis Domicia, la chrétienne et enfin sa propre fille Nira, qu'elle avait eue de Narso, son mari, fils de sa mère adoptive :

« mi pequeña Nira, acuchillada por los piratas. »<sup>15</sup>

(*ma petite Nira, poignardée par les pirates*).

Le lecteur apprend ainsi, au détour d'une phrase, des éléments qui ont marqué la vie de la jeune femme. Ces quelques mots induisent la douleur incommensurable d'une mère non seulement dont l'enfant est mort mais encore à cause de la violence et sous ses yeux, alors que Nira était "pequeña", c'est-à-dire sans défense et innocente. L'adjectif qualificatif montre à la fois la fragilité de l'enfant et, joint à l'adjectif possessif "mi", la tendresse maternelle.

Nous pensons, alors, à la phrase de V. Jankelevitch : « La violence s'oppose si peu à la faiblesse que la faiblesse n'a souvent pas d'autre symptôme que la violence ; faible et brutale parce que faible précisément. »<sup>16</sup> Les agresseurs étaient, peut-être, tout aussi faibles que Nira, mais leur faiblesse spirituelle se croyait compensée par la force physique et la facilité à donner la mort.

A la fin de ce premier chapitre, le narrateur omniscient extérieur au récit prend la parole pour évoquer de manière détaillée une étape de la vie de Glauka. Pourquoi précisément celle-là ? Il l'explique dès les premières lignes. Ce qui justifie cette première analepse, c'est le prénom. Pour l'instant, l'héroïne est désignée comme « la esclava », mais elle a déclaré :

---

<sup>15</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 26.

<sup>16</sup> JANKELEVITCH Vladimir. *Le pur et l'impur*. Flammarion. Paris. 1978.

« Ahora me llamaban Irenia »<sup>17</sup>  
(*On m'appelait maintenant Irenia*).

L'emploi de la troisième personne du pluriel, impersonnelle, montre de toute évidence que la jeune femme ne se sent pas impliquée dans son prénom. C'est celui qui a été choisi pour elle, mais pas par elle alors que, adulte, elle aurait pu donner son avis. Il lui reste étranger. Cela dénote également une certaine résignation. L'adverbe de temps "ahora", semble montrer, en effet, qu'elle savait que, lors d'une autre période transitoire, elle changerait de nom, comme cela s'était passé jusqu'alors. En outre, le choc causé par un adverbe exprimant le présent dans un récit au passé donne plus de force à la vision de Glauka concernant l'instant. "Ahora" est un point dans le temps et elle sait bien, en le disant, qu'il est déjà rejeté dans le passé et que, changeant de maître, elle va, une fois de plus, changer de nom.

Dans cette partie, le narrateur remonte à l'époque où elle ne s'appelait pas encore « Irenia », mais « Nur », et plus précisément à la fin de cette époque, c'est-à-dire lorsque Uruk est mort et qu'elle est recueillie par des pêcheurs de corail. Arrêtée un jour où elle est allée à terre pour faire quelques achats, elle est secourue par Domicia et devient Irenia. Ce premier pas en arrière consiste donc à remonter le temps jusqu'à la fin de sa période « Nur », avant de poursuivre chronologiquement vers le présent du récit, la période « Irenia », qui est celle qui précède l'actuelle.

Dans le chapitre 2, le récit se centre encore sur le point de vue de la jeune femme et c'est à travers son regard que l'on découvre celui qui donne le titre au chapitre : Ahram le navigateur. Elle s'interpose entre son petit-fils Malki et un mâtin appartenant à l'armateur, qui s'est libéré de sa chaîne. L'homme l'interroge sur ses origines ; elle déclare sobrement qu'elle ignore où elle est née. Cela s'enchaîne logiquement avec la partie suivante, qui termine le chapitre, dans laquelle, à la première personne, elle évoque la première partie de sa vie, remontant le plus loin possible dans ses souvenirs, au moment où elle a été découverte, petite fille, sur une plage de Psyra.

La structure narrative se construit, par conséquent, de deux manières : d'une part, Glauka remonte dans son passé en suivant l'ordre chronologique et tente de revenir vers le présent. D'autre part, lorsqu'un événement de sa vie actuelle l'invite à se remémorer le passé, elle revit cette période dans un récit à la première personne du singulier et nul narrateur ne semble s'interposer entre elle et le lecteur, puisque celui-ci pénètre dans la pensée de Glauka.

Sur ce cheminement initiatique, la jeune femme perçoit que le présent s'appréhende grâce à la connaissance du passé, et que le mystère qui pèse sur son origine l'empêche de trouver sa place parmi les hommes ainsi que d'affirmer sa dignité

---

<sup>17</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 21.

de femme. En effet, elle est hantée par un manque, le mystère de sa naissance, depuis tout petite, depuis qu'elle a été découverte par celle qu'elle a appelée « la Madre », la mère avec une majuscule car la femme qui l'a adoptée a choisi cette fonction fondamentale, celle de s'occuper de cette petite fille et de la chérir. Sans doute a-t-elle déjà pensé qu'il faudrait une épouse à son fils et que, prêtresse elle-même d'une déesse, elle aurait besoin d'une femme qui puisse lui succéder après sa mort. Quelles que fussent les motivations de la femme, elle prit Glauka sous sa protection. Néanmoins, elle ne put lui donner, l'ignorant elle-même, ce qui manquait à cet être en devenir : le secret de son origine. Dans tous les cercles de sa vie, pleinement heureuse ou en proie à la douleur, Glauka s'est toujours sentie incomplète et vivant une étape intermédiaire. Il lui manquait quelque chose d'essentiel : savoir pourquoi elle était là. Lorsqu'elle est entrée dans la demeure d'Ahram et que son petit-fils Malki lui a été confié, elle a cru, dans un premier temps, que sa mission sur terre était de s'occuper de ce petit garçon comme elle l'aurait fait pour sa propre fille si elle avait vécu. Amoureuse d'Ahram, elle a pensé, alors, que c'était pour vivre cet amour qu'elle était là. Elle n'était pas loin de la vérité. Au moment de l'extase amoureuse qu'elle a ressentie avec cet homme le jour où elle s'est donnée à lui, sa mémoire est revenue : elle connaissait enfin son identité de sirène, elle savait qu'elle avait renoncé à l'immortalité, à la vie sous l'eau qui lui semblait bien morne, pour aimer. Cela résolu, tous ses problèmes douloureux quant à son identité et sa raison d'être sur terre ont disparu. Plus que la plupart des autres humains, elle a su jouir pleinement de la vie, sans jamais perdre le fil de ce qu'elle voulait : vivre dans l'amour et la dignité, respectant amis comme ennemis.

Il semblerait bien que l'on devienne ce que l'on est. José Luis Sampedro évoque ce problème dans *Escribir es vivir*<sup>18</sup>, une série de conférences qu'il a données à la Universidad Internacional Menéndez Pelayo de Santander et qui ont été fidèlement transcrites par sa deuxième épouse, Olga Lucas :

« Tuve también un excelente profesor de literatura franciscano cuyas enseñanzas, sin darme cuenta, fueron guiando mis pasos hacia la literatura y hacia mi proyecto vital, mi concepción de la vida como una obligación de hacerse lo que se es. La vida es, o debe ser, un esfuerzo encaminado a hacernos lo que somos, lo cual entraña no pocas dificultades porque ¿cómo sabe uno quién es ?[...]Más que saber lo que se es y lo que se debe ser, uno va sabiendo lo que no es, lo que no debe o quiere ser. »<sup>19</sup>

*(J'eus également un excellent professeur franciscain de littérature dont l'enseignement, à mon insu, guida peu à peu mes pas vers la littérature et vers mon projet de vie, ma conception de la vie comme une obligation de devenir ce que l'on est. La vie est, ou doit être, un effort destiné à devenir ce que nous sommes, ce qui suppose bien des difficultés car comment sait-on qui l'on est ? [...]Plutôt que savoir ce que l'on est et ce que l'on doit être, on sait petit à petit ce que l'on n'est pas, ce que l'on ne doit pas être ou ce que l'on ne veut pas être.)*

<sup>18</sup> *Escribir es vivir*. Op. cit.

<sup>19</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.62.

Glauka, pendant toute la période obscure de sa vie qui correspond à la première partie de l'œuvre et s'achève par le choc brutal du retour de la mémoire, lutte et se bat pour conserver une totale intégrité intérieure, quelles que soient les violences extérieures qu'elle ait à subir. Elle maintient fermement un cap, devenant, même dans l'obscurité de l'adversité, celle qu'elle est, une sirène devenue librement femme, une immortelle devenue librement mortelle. Elle rejette, como José Luis Sampedro, tout ce qui n'est pas, dans son existence, conforme à son essence qu'intuitivement elle appréhende. Elle est, comme Luis dans *Octubre, octubre*, hantée par les « savoirs oubliés » qu'analyse Jacqueline de Romilly :

« Même là où ne paraît aucun souvenir conscient, il en existe qui ont été conscients et ont cessé de l'être, qui vivent en nous, qui inspirent nos actes et qui font partie, par conséquent, de ce trésor des savoirs oubliés, dont peu à peu vont se révéler les richesses.[...] Un souvenir [...] fait signe, qu'on le veuille ou non, à bien d'autres connaissances [...]; et tout cela forme un halo autour de l'image gravée à jamais. »<sup>20</sup>

Ces deux personnages sont précisément hantés par ce halo qui va jusqu'à empêcher Glauka de vivre pleinement. La lumière apparaîtra effectivement de manière tout à fait brutale lors de ses premiers rapports amoureux avec Ahram. Le choc érotique va effacer toute ombre.

L'intérêt du lecteur est maintenu par une stratégie discursive, celle d'un effet d'atermoiement des différentes intrigues, plus que par le problème qui intéresse le personnage au premier chef et dont nous avons percé le mystère depuis le début, vu le titre de l'œuvre : son identité réelle. L'important n'est pas ce qui va se passer mais comment José Luis Sampedro va démêler son fil romanesque et quel dénouement il se propose. Le lecteur ne peut pas le deviner et c'est donc dans les dernières pages que l'effet de surprise concernant le dénouement est total. Ce qui est original, c'est que le lecteur croyait que le mystère de la double identité de Glauka, femme et sirène, avait été résolu entièrement, mais il n'en est rien. En outre, la vie de Glauka apparaît à travers ses récits, elle émaille ses souvenirs de noms ou d'incidents brièvement cités, comme Uruk ou Astafernes, comme la mort de sa fille ou celle de Domicia, mais c'est peu à peu que le lecteur reconstruit les diverses étapes de sa vie et parvient à suivre ses changements de prénoms et de vie.

De la même manière, le lecteur constate les liens entre Ahram et Bashir, le vieux chamelier, ou Ahram et Krito, mais c'est au hasard d'un récit que nous apprenons comment ils se sont connus : Krito a sauvé la vie d'Ahram, comme nous l'apprenons au chapitre 13 « *Proceso en Samos* » (*Procès à Samos*) lorsque, à l'âge de trente-cinq ans, celui-ci, piètre cavalier, a heurté, lors d'une procession, un bouclier symbolisant la protection exercée par la déesse Héra sur le peuple de Samos. Grâce au verbe, à sa connaissance de la rhétorique, Krito est parvenu à commuer l'exécution d'Ahram par

---

<sup>20</sup> ROMILLY (de) Jacqueline. *Le Trésor des savoirs oubliés*. Ed. de Fallois. Paris. 1998.

lapidation en celle de son cheval. Il a réussi à prouver que c'était la monture qui était coupable, non son cavalier. En signe de reconnaissance et pensant que l'éloquence de son nouvel ami pouvait lui être utile, Ahram lui propose de venir avec lui à Alexandrie, où il est déjà installé avec sa femme, Damira, qui mourra peu après, et sa petite fille, Sinuit. Tout au long de l'œuvre, des allusions sont faites concernant le passé commun des personnages ou les liens qui les unissent. Cela contribue à créer une intrigue secondaire, dont la genèse nous est présentée au milieu du livre, créant ainsi un effet dilatoire suscitant et maintenant l'intérêt du lecteur.

Pour ce qui est de Bashir, envers qui Ahram éprouve une grande admiration, nous n'apprenons comment les deux hommes se sont connus qu'au chapitre 18, « Adios a Bashir » (*Adieu à Bashir*), c'est-à-dire juste après la mort du vieil homme.

Après s'être enfui de l'île dans laquelle il avait vécu avec une prêtresse, à quinze ans, Ahram partagea l'existence de pirates. Arrêté par les Romains, il se retrouva au fond d'une cale à ramer avec d'autres galériens. Un homme, condamné comme lui, l'épaula, le soutint depuis le premier jour : Bashir. Ils s'évadèrent et Bashir lui sauva la vie : bravant la mort, il retint les Romains qui les poursuivaient. Ahram crut qu'il était mort. Quelle ne fut sa joie lorsqu'il le retrouva, par hasard, six ans plus tard, alors que lui-même avait commencé à travailler pour le riche armateur Belgaddar, dont il épousa la fille quelque temps après. Ils ne se quittèrent plus.

Des anecdotes sur Bashir, sur Krito, des rencontres et des conversations avec eux sont incessantes, mais l'écrivain ne suit pas un récit chronologique de leur histoire. Il se permet même le luxe narratif de narrer la rencontre des deux hommes, Ahram et Bashir, après la mort de celui-ci en même temps que celle de l'esclave Tenuset.

Toutes ces intrigues s'entremêlent sans fin. La principale, celle qui concerne l'identité de Glauka, est résolue à la fin de la première partie. Là, le lecteur croit tout savoir, depuis qu'il a appris que la jeune femme avait été une sirène. Si l'intrigue ne l'étonne pas, c'est le dénouement qui le laisse pantois. Glauka supplie à nouveau la déesse Aphrodite qui accepte de lui redonner une forme de sirène, vieille et mortelle, pour qu'elle puisse conduire son amant, mort, jusqu'au fond des mers. La surprise vient là où le lecteur ne l'attendait pas. L'intérêt de ce dernier est maintenu ainsi jusqu'à la dernière ligne.

Glauka se remémore son passé, étape par étape, et reconstitue les maillons de la chaîne de sa vie. Il lui manque pourtant le premier : son origine. C'est seulement lorsqu'elle vivra son amour pour la première fois avec Ahram que le voile se déchirera brusquement : elle fut sirène. Ainsi que le fait remarquer Roland Barthes<sup>21</sup>, nous constatons tout d'abord un refus du leurre, de l'équivoque, de la double entente. Le

---

<sup>21</sup> BARTHES Roland. *S/Z*. Editions du Seuil. 1970.

personnage cherche sincèrement son identité. Il aurait été difficile pour l'auteur de tromper le lecteur après lui avoir donné par le titre un tel indice. Le lecteur, ici, est plus près de la vérité que le personnage. Sans être omniscient mais se doutant de la vérité, il apprécie mieux que le personnage lui-même sa progression dans la découverte de son identité.

Les analepses du récit concernant Glauka, qui paraissent tout d'abord fruits du hasard, suivent, en fait, un ordre chronologique.

Une deuxième vision du temps s'esquisse ici : la trame historique est très solide, le rapport avec l'Histoire est même parfois pesant dans la deuxième moitié du texte car l'on assiste très souvent aux manœuvres, aux intrigues des uns et des autres pour obtenir le pouvoir. Cependant, l'intérêt du texte vient des analepses incessantes, des recherches dans le passé des personnages ; il est dissemblable mais les mène inexorablement les uns vers les autres : Glauka, Ahram, Krito, Bashir. Le passé de chacun apparaît à la fin dans sa plénitude, limpide, et permet aux êtres de définir leur essence, comme nous le verrons ultérieurement.

Les réminiscences de Glauka suivent un ordre logique. Par exemple, au chapitre 3, à part quelques allusions à d'autres étapes, c'est surtout l'étape « Domicia » qui est contée. Puisque Glauka a évoqué tout d'abord l'étape « Domicia », puis l'étape « Psyra », qui est, pour l'instant, la première, elle reprend le fil du récit à la fin de l'étape « Domicia ». Le lien temporel est logique, d'autant plus qu'il est renforcé par un détail du récit présent : elle est fouettée pour avoir corrigé Malki et les traces des coups de fouet disparaissent presque immédiatement. Il y a adéquation avec le récit « Domicia » car, arrêtée en tant que chrétienne, elle est sauvée de l'arène par de vieux riches vicieux qui veulent la voir mourir, dévorée par des murènes. Cependant, les animaux non seulement ne l'attaquent pas, mais au contraire la frôlent, la caressent et nagent autour d'elle. Ce rapport avec son corps, avec sa peau, fait le lien entre les deux récits. Sa peau, caressée par les murènes, est à peine entamée par les coups de fouet. Il convient de préciser également que Bashir, le vieux sage, l'ami d'Ahram, a fait devant elle allusion à l'épisode des murènes. Il avait appris, en effet, le prodige concernant ces animaux qui l'avaient épargnée, en présence des Romains effarés. L'auteur démontre ainsi que son fil conducteur narratif est solide et inébranlable, même si la trame semble complexe et l'anecdote principale, la condition de sirène du personnage principal, invraisemblable.

Dans le chapitre suivant, la contemplation du soleil couchant lui rappelle le premier feu qu'elle a vu chez sa mère adoptive, « la Madre », auquel elle s'est brûlée, dans son ignorance de la nature de cet élément. On fêtait les mille ans de Rome, c'est pourquoi les pêcheurs la prénommèrent « Kilia », mille en grec. Peu de temps après,



elle fait la connaissance du fils de cette femme, Narso, le marin, dont on apprend à la fin du chapitre qu'il devint son mari et lui fit découvrir les plaisirs de la chair.

Les liens entre la vie actuelle d'Irenia/Glauka et son passé sont toujours d'ordre logique : lorsque Tenuset, la servante d'Ahrum, évoque la déesse égyptienne Neith en l'appelant « la Dama del Delfín » (*la Dame des Dauphins*), Glauka se remémore les nombreux dauphins qui s'ébattaient dans les eaux de Psyra, où elle vécut ses premières années d'être humain. Devant la beauté de Sinuit, la fille d'Ahrum, elle se rappelle celle de Shingia, l'une des maîtresses du sultan Astafernes, et revient sur son passé. Elle se remémore la période où elle vécut dans le harem de celui-ci. Shingia, qui avait voulu tuer son maître, fut condamnée à une mort horrible : être lentement, très lentement écorchée vive.

Glauka continue son récit en suivant les méandres de sa pensée, et le lecteur reconstruit assez aisément le fil temporel. Il apprend que la jeune femme a été enlevée par les pirates qui ont tué son mari, Narso et leur fille, Nira, qu'elle a été battue et violée sauvagement par ces pirates, perdant tout espoir de maternité postérieure, qu'elle s'est jetée à la mer pour être dévorée par un « marrajo » (*un requin*), qui se contenta de l'effleurer. Effrayés par ce prodige, les pirates s'empressèrent de la repêcher et de la vendre dans une maison close où elle apprit le métier de prostituée avant d'être vendue à un chef de caravane qui la destinait à Astafernes, alors qu'il savait que celui-ci préférerait les hommes. Comme pour Ahrum, cet achat a été fait à la vue de sa chevelure, qui rappelait à Astafernes celle d'une femme aimée, Falkis, nom qu'il donna également à Glauka, qu'il décida alors d'acheter. Tout cet épisode nous est raconté. Il finit par l'enlèvement de Glauka, après l'assassinat d'Astafernes par le pirate Vesterico.

Les mouvements circulaires sont réguliers : une étape définie par un nouveau nom est suivie d'une étape intermédiaire lors de laquelle nul ne songe à donner un nom à la jeune femme. Ce sont des phases qui sont rapportées plus brièvement, sans style direct, alors que toutes les étapes importantes sont jalonnées de dialogues, telle la conversation entre Vesterico, le pirate goth, et Astafernes, parlant de Glauka dont le Goth est tombé amoureux :

-Mi talismán -respondió Astafernes -. Puedes hablar tranquilo. Conoce todos mis secretos.

-¿Es brujo ?

-¿Por qué lo dices ? ¿No te has dado cuenta ? Es una mujer.

-Precisamente. Entre nosotros los mejores adivinos para interrogar a los dioses visten de mujer.

-Ella es al contrario : viste de hombre - declaró sonriente Astafernes. »<sup>22</sup>

(- *Mon talisman - répondit Astafernes. Tu peux parler sans crainte. Il connaît tous mes secrets.*

---

<sup>22</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.108.

*-C'est un sorcier ?  
-Pourquoi dis-tu cela ? Tu ne t'en es pas rendu compte ? C'est une femme.  
-Précisément. Chez nous, les devins qui savent le mieux interroger les dieux s'habillent en femme.*

*-Pour elle, c'est le contraire : elle s'habille en homme -déclara Astafernes en souriant.)*

ou l'exclamation de sa mère adoptive :

« -¿Poderes ? - rió la madre- . Es mucho más sencillo que eso. Ocorre que estas gentes son de la mar y viven de la mar ; pero mi pueblo pertenece a la madre tierra y yo amo a la tierra que me ama »<sup>23</sup>

*(-Des pouvoirs ? -demanda la mère en riant-. C'est bien plus simple que cela. Ce qui se passe, c'est que ces gens-là sont de la mer et vivent de la mer ; mais mon peuple appartient à la terre mère et moi j'aime la terre qui m'aime.)*

Dans le premier extrait, Astafernes, son maître, plus attiré généralement par les jeunes gens que par les femmes, parle de Glauka avec Vesterico, le pirate goth qui est en train de tomber amoureux d'elle. Astafernes considère la jeune femme comme un talisman, ce qui rappelle les paroles de Glauka à Ahram lorsqu'elle déclarera qu'elle est son amulette. Astafernes est convaincu que Glauka est beaucoup plus qu'une femme ; il pense qu'elle aura une influence déterminante sur sa vie, il a toute confiance en elle. C'est pourtant elle qui va être responsable de sa mort, puisque Vesterico va le tuer pour enlever Glauka. Le prix à payer n'est certainement pas trop élevé pour le sultan. Cette mort brutale lui convient sans doute, à lui qui était mû par la violence malgré la source de douceur qu'était Glauka pour cet homme. Elle est auprès de lui et l'aide par sa seule présence, mais elle n'a aucun pouvoir magique réel. Si elle peut deviner un écueil dans la mer, c'est grâce à son identité antérieure de sirène. Si les murènes et le requin ne l'attaquent pas, si elle peut nager longtemps en apnée, c'est pour la même raison.

Sa mère adoptive était, pour les habitants de l'île Psyra, une magicienne. Elle explique ici à la jeune fille qu'elle considère comme la femme de son fils -elle va l'épouser quelques jours plus tard- qu'elle n'a aucun pouvoir. La prune que Glauka est en train de manger et qui semble magique aux habitants de l'île parce qu'elle est dure au centre et si moelleuse extérieurement n'est que le fruit de l'expérience de femme de la terre de la Mère alors que les habitants de l'île connaissent surtout le monde marin. Sa mère adoptive était considérée comme une magicienne, elle aussi ; elles forment ainsi un cercle thématique.

Cette stratégie narrative n'est pas surprenante. En effet, le style direct contribue à attirer l'attention du lecteur par une forme de récit mimétique, imitant le plus possible la réalité. Elle est employée dans les parties les plus importantes, comme le rejet de la magie aussi bien pour le personnage principal que pour sa mère adoptive. Il est beaucoup plus courageux pour un être humain de s'accepter comme il est que de s'attribuer de quelconques qualités magiques, indépendantes par excellence de sa

---

<sup>23</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.209.

volonté. Pour autrui en revanche, il est bien commode d'imputer les qualités de quelqu'un à un caractère extraordinaire. Il est inutile de chercher en soi les qualités nécessaires pour agir comme l'être qui semble hors du commun.

Les phases impaires, Psyra, Astafernes, Uruk, Domicia, Ahram marquent un mouvement de la spirale dont la révolution est ralentie par des étapes liées à la mer, sauf la dernière : les pirates qui ont tué son mari et sa fille (étape 1), Vesterico (étape 2), les pêcheurs (étape 3). Lors de sa dernière étape avant son rachat par Ahram, elle est loin de la mer, mais cette étape est brève et conduit à la spirale la plus longue, la dernière.

Le cercle du temps qui a commencé à l'arrivée de Glauka sur l'île de Psyra ne s'étire pas sans remous, c'est une spirale qui dessine des circonvolutions lourdes de sens. La jeune femme elle-même accorde beaucoup plus d'importance à certains épisodes qu'à d'autres, qui sont cependant tout aussi violents et macabres, mais qui affectent moins son cœur. Les phases principales sont décisives dans la maturation de l'héroïne lorsqu'elles sont marquées par l'amour et chacun de ses amants lui a attribué un nom comme s'il s'agissait d'une première preuve d'amour. Quant à Ahram, il est la quintessence des hommes qui ont aimé Irenia, même si, comme il est écrit à la page 112, elle n'a pas aimé Astafernes. Elle éprouve pour Vesterico un mélange d'admiration et de haine qui est due à son manque absolu de considération pour elle.

Au chapitre 8, elle revient à l'idée, qui la fait tant souffrir, de son amnésie, de l'oubli total de ses origines. Elle se sent mutilée, et cela lui rappelle l'homme qui l'était physiquement, Uruk, lequel, nous l'apprendrons beaucoup plus loin, était le prince héritier d'une tribu mongole. Pour usurper sa place, un félon dissimula contre la peau du cheval d'Uruk une plante vénéneuse. Fou de douleur, le cheval arriva à désarçonner le jeune homme, bien qu'il fût un cavalier émérite. Handicapé à la suite de cet accident, privé de l'usage de ses jambes, le fier jeune homme quitta un beau jour son peuple, sans explication : il ne voulait pas être un objet de pitié pour son peuple de cavaliers.

La mutilation mentale que subit Glauka lui rappelle donc la mutilation physique d'Uruk.

Sans transition, le narrateur évoque « la mujer » (*la femme*) qui vient de quitter le bateau de Vesterico avec la complicité de celui-ci. L'un des pirates, qui voulait prendre la place de Vesterico et devenir le chef, avait dressé les hommes contre leur capitaine, sous prétexte qu'il avait tué Astafernes, un puissant allié, pour une femme. Cet homme prit le commandement de toute la flotte des pirates. Seul l'équipage de son propre bateau était encore fidèle à Vesterico, mais Glauka représentait un danger pour ces marins qui risquaient à tout instant d'être attaqués par les autres navires pirates.

Elle se dirige alors vers le feu que Vesterico lui a montré, sur la côte. C'est celui qu'Uruk et sa petite troupe de saltimbanques avaient allumé. C'est la suite chronologique de l'épisode précédent. Uruk la nommera « Nur », (la lumière). Ce récit est complet : il commence par la rencontre des deux personnages et se termine par la mort d'Uruk. Il implique, par conséquent la séparation d'avec la jeune femme.

Elle sent que sa vie est faite d'une succession de morts et de résurrections. Après la mort d'Uruk, le dernier homme qu'elle ait aimée, elle se prépare à vivre l'étape suivante.

Elle évoque les dieux et déesses avec Krito, le philosophe bisexuel ami d'Ahram. Le jeune homme termine la conversation par cette déclaration que nous étudierons plus loin :

« -Sí, hay muchos dioses y diosas. Pero si alguna vez necesitas a una evoca a la que quieras. Todas son nombres y formas diferentes de lo mismo. »<sup>24</sup>

*(-Oui, il y a beaucoup de dieux et de déesses. Mais s'il t'arrive d'avoir besoin de l'une d'elles, invoque celle que tu voudras. Toutes sont des noms et des formes différents de la même chose.)*

Et c'est ainsi que la pensée de Glauka glisse vers la Madre, sa mère adoptive, dans un récit d'introspection à la première personne du singulier que seul le lecteur partage avec elle. Sa mère adoptive lui raconte, dans ce chapitre 9, comment elle a connu son mari après avoir dû renoncer à l'homme qu'elle aimait et qui lui avait préféré la Déesse Aphrodite, pour laquelle il avait renoncé à la virilité. Il s'était castré pour devenir prêtre, renonçant à l'amour que lui apportait la jeune fille. C'est l'image de la déesse mère qui domine ce chapitre. Le récit autobiographique se mue en l'annonce d'une quête spirituelle qui prépare le dénouement de cette partie : lorsque meurt la vieille femme qui emmenait les femmes dans une grotte dédiée à Aphrodite pour qu'elles ne perdent pas le contact avec la divinité, c'est la Madre (*la Mère*) qui est choisie pour la remplacer. Maintenant, elle pense que sa fille adoptive la relaiera, auprès de son fils et en tant que nouvelle prêtresse. Elle dit à Glauka :

« ¿Quién va a servir a la Gran Madre cuando yo muera ? Porque no existe más dios que ella ; todos los demás, dioses y diosas, son sus sombras, advocaciones diversas... Quién sabe si ella misma te salvó... »

*(Qui va servir la Mère Souveraine quand je mourrai ? Parce qu'il n'existe pas d'autres dieux qu'elle ; tous les autres, dieux et déesses, sont ses ombres, sous des advocations diverses... Qui sait si ce n'est pas elle-même qui t'a sauvée ?)*

Nous retrouvons ici l'idée fondamentale, partagée en partie par Krito que, derrière tous les dieux et les déesses, il n'y en a qu'une déesse. En outre, même si « la Mère » ne peut connaître l'identité de sirène de Glauka, sa connaissance de la déesse, sa confiance en elle, la poussent à voir dans l'apparition de la petite fille son intervention. C'est un indice supplémentaire qui est ici donné au lecteur.

Le récit évolue ainsi vers le chapitre 11 , « La revelación » (*La révélation*),

---

<sup>24</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 205.

où l'on découvrira que la Mère n'était pas si loin de la vérité, puisque c'est bien cette déesse qui a transformé la sirène en être humain.

Si l'on considère comme étapes fondamentales celles où elle est aimée et reçoit un nom et comme intermédiaires celle où elle est enlevée et se contente de survivre, le schéma narratif suivant s'ébauche :

Étape	Désignation
1	Psyra
Intermède	Pirates
2	Astafernes
Intermède	Vesterico
3	Uruk
Intermède	Pêcheurs
4	Domicia
Intermède	Esclave

Ce tableau montre que le rythme de cette évolution est régulier, avec le mouvement de balancier d'une étape importante à une autre qui l'est moins. Il y a là manifestation des tours de roue ou, mieux, les circonvolutions d'une spirale.

Si l'on tente également de faire une synthèse des analepses, c'est le schéma suivant qui se dessine alors :

Chapitre	Élément déclencheur	Souvenir
Chapitre 1	Déclaration du prénom	Fin Uruk - Domicia (3-4)
Chapitre 2	Questions sur son origine	Psyra (début 1)
Chapitre 3	Allusion aux murènes	Fin Domicia (fin 4)
Chapitre 4	Soleil couchant	Psyra (mariage) (milieu 1)
Chapitre 5	Beauté de Sinuit	Shingai - Astafernes (2)
Chapitre 8	Elle se sent mutilée	Uruk (handicapé) (3)
Chapitre 9	Les dieux	La Madre (prêtresse) (1)
Chapitre 11	Relations érotiques	Son passé "oublié"

Est-il hasardeux de tirer des conclusions mathématiques sur cet enchaînement 4-1-4-1-2-3-1 ? Nous pouvons dire, non sans prudence, que l'alternance du début est régulière : Glauka passe inlassablement de la fin au début de ses souvenirs. Les limites ayant été définies (le début et la fin), elle peut s'aventurer de manière ordonnée sur ses autres souvenirs, avant de revenir à la source, les relations de sa mère avec la divinité, ce qui l'amène peu à peu à la révélation de sa propre essence divine.

### 1.1.3. Disparition brutale de l'amnésie de la jeune femme

---

Ce chapitre 11, que nous étudierons plus exhaustivement dans la troisième partie, est fondamental : Ahram et Glauka ont des rapports sexuels.

« Justo en ese instante del doble grito en éxtasis un golpe de la marea lanza una ola más larga que baña los pies de ambos. Es para la mujer como un golpe de cimbalo, que aturde y anuncia : como si todo el océano la envolviese para llevársela a otro tiempo, entrase en ella para llenar su abismo. Porque al fin recuerda lo que le quería evocar la luna. Lo recuerda todo, recobrando el pasado en la cumbre apasionada. Le llega la memoria a la vez que el orgasmo. Los espasmos de la carne se redoblan así con los del pasmo vidente[...]»<sup>25</sup>.

*(Juste à l'instant où ce double cri est poussé dans l'extase, un mouvement de la marée lance une vague plus longue qui leur baigne les pieds à tous les deux. C'est pour la femme comme un coup de cymbale qui étourdit et prévient : comme si l'océan tout entier l'enveloppait pour la transporter à une autre époque, pénètre en elle pour combler son abîme. En effet, elle se souvient enfin de ce que voulait évoquer la lune. Elle se souvient de tout, retrouvant le summum de sa passion. Elle retrouve sa mémoire au moment où elle ressent l'orgasme. Les spasmes du choc provoqué par cette vision font redoubler ainsi ceux de la chair.)*

Le choc physique et émotionnel de l'orgasme, ajouté à la magie du lieu, une grotte au bord de la mer, dont nous verrons plus loin le symbolisme, ont permis à Glauka de recouvrer soudainement la mémoire. Le souvenir lui-même n'est pas révélé aussitôt au lecteur. Celui-ci assiste à la scène et apprend que le personnage a atteint son but, il peut partager son émotion, mais il ne sait rien, pas plus que son amante. La révélation de l'identité enfouie de la jeune esclave -avoir été sirène- sera faite directement au lecteur par l'intéressée, lorsqu'elle se parlera à elle-même. José Luis Sampedro permet ainsi à son lecteur de pénétrer sans aucun détour dans les émotions de son personnage, de vivre de l'intérieur cette scène érotique.

Dans une partie de monologue intérieur, elle avoue, en effet :

« [...] fui sirena, ifui sirena ! no tuve infancia porque tuve eternidad, y no la quise[...]»<sup>26</sup>

---

<sup>25</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 242.

<sup>26</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 243-244.

*(Je fus sirène, je fus sirène ! Je n'eus pas d'enfance parce que j'avais l'éternité, mais je ne la désirai plus.)*

ou

« [...] tu vello era marino, tierno en tus muslos, flexuoso en tu pecho, encrespado en tu vientre »<sup>27</sup>

*(ton duvet était marin, tendre sur tes cuisses, flexueux sur ta poitrine, frisé sur ton ventre)*

puis

« mi memoria se abrió como mi carne a tu deseo, mi sangre empezó a cantar, como cuando imploré a Afrodita en su santuario, corrieron los mil ríos de mi cuerpo, escuché sus latidos y sus voces, sentí mis cavidades y mis ecos, te derramaste en mí y el mundo vibró mágico. »<sup>28</sup>

*(ma mémoire s'ouvrit comme ma chair à ton désir, mon sang se mit à chanter, comme quand j'implorai Aphrodite dans son sanctuaire, les mille fleuves de mon corps coulèrent, j'entendis leurs battements et leurs voix, je pris conscience de mes cavités et de mes échos, tu t'es répandu en moi et le monde vibra, magique.)*

Dans la première citation, la répétition de « fui sirena » et l'ajout des points d'exclamation montrent la montée de l'émotion du personnage. La vérité éclate. Ce n'est qu'en cet instant d'extase amoureuse que le voile se déchire brusquement : elle fut sirène. Appliquant encore la technique de Roland Barthes<sup>29</sup>, nous constatons tout d'abord un refus du leurre, de l'équivoque, de la double entente. Le personnage cherche sincèrement son identité. L'extase sensuelle est multipliée par l'extase existentielle de Glauka : elle sait qui elle fut avant d'être découverte par sa mère adoptive. Elle est là, inscrite dans un temps et un espace donnés, parce qu'elle l'a voulu, elle est vraiment née lorsqu'elle a été trouvée sur la plage, le compte à rebours du temps qu'elle avait à vivre s'est mis à fonctionner en cet instant-là. Cela explique le peu de prix qu'elle accorde à la vieillesse et à la mort. Tout vaut mieux que de ne pas exister, d'être sans émotion. Si exister signifie vieillir et mourir, elle revendique ces deux étapes.

La résolution brutale de l'énigme ne marque pas la fin de l'œuvre. C'est peut-être là une particularité du roman par rapport à la nouvelle, qui doit être lue rapidement, comme le dit Edgar Allan Poe dans un laps de temps compris entre une demi-heure et une ou deux heures « requiring from a half-hour to one or two hours in its perusal »<sup>30</sup>. Comme le dit Pierre Tibi<sup>31</sup>, le lecteur tend vers la chute, allant rapidement de la situation initiale à la situation finale. La longueur de *La vieja sirena*<sup>32</sup>, plus de sept cents pages, permet justement un entrelacs de parcours narratifs, comme par exemple le passé de Glauka, ses relations avec Ahram puis Krito,

---

<sup>27</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 245.

<sup>28</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 245.

<sup>29</sup> BARTHES Roland. *S/Z*. Editions du Seuil. 1970.

<sup>30</sup> POE Edgar Allan. *Hawthorne's twice-told Tales*. Ed. Aubier Flammarion. Paris. 1968.

<sup>31</sup> TIBI Pierre. *Aspects de la nouvelle*. Cahiers de l'Université de Perpignan n°18. Premier semestre 1995. Presses Universitaires de Perpignan.

<sup>32</sup> *La vieja sirena*. Op.cit.

le troisième personnage fondamental, la résolution du problème de l'approche de la mort d'Ahran.

Glauka a une vision marine de l'aimé ; tout en lui évoque la mer, l'orgasme est pour elle la montée de l'eau dans une grotte. Le thème de la caverne revient dans une thématique érotique.

A partir de ce chapitre, tout change. Le chapitre suivant s'intitule « Vivir en el tiempo » (*Vivre dans le temps*), car le lien a été créé qui unit le passé proche, le passé « oublié » et le présent du personnage. Ahran nomme celle qu'il aime : elle s'appellera « Glauka ». Il s'agit là d'un choix que nous étudierons plus loin.

La première partie, qui s'intitulait « La esclava » (257 d.J.C.)<sup>33</sup>, s'achève peu après. Maintenant que nous connaissons l'identité du personnage, nous pouvons comprendre pourquoi la deuxième partie s'intitule, tout simplement : « La sirena » (262-270 d.J.C.).

Le premier cercle, le plus large, ne s'étend que sur quelques mois, depuis l'acquisition de Glauka jusqu'à ses relations amoureuses avec son maître. Cependant, en même temps, un deuxième fil se noue de manière inextricable au premier ; c'est celui de ses souvenirs conscients, jusqu'à la remémoration de sa première période, celle de sa divinité. A partir du moment où le personnage détient tout son passé, il peut se tourner résolument vers le présent, sans plus s'appesantir sur ses souvenirs. Les interrogations, les doutes, l'angoisse de la jeune femme disparaissent définitivement. José Luis Sampedro semble bien défendre la thèse selon laquelle l'homme ne peut mûrir que s'il est en possession de tout son passé. Le problème de savoir si l'homme devient ce qu'il est ou s'il est ce qu'il devient se déplace légèrement : dans un cas comme dans l'autre, il doit être maître de son passé pour pouvoir se construire.

Selon les platoniciens, l'homme oublie, à la naissance, toutes les Idées qu'il avait perçues. L'existence lui permet, péniblement, d'en retrouver une parcelle. « (Le) choc de la naissance n'est toutefois pas irrémédiable. Les yeux de l'âme se dessillent progressivement, ce qui lui permet de distinguer parmi les choses qui l'entourent une ressemblance avec les Idées parfaites entrevues avant la naissance et par suite d'appeler telle chose belle ou juste selon qu'elle lui rappelle la Beauté ou la Justice. «L'homme est un dieu tombé qui se souvient des cieux.», dira Lamartine. »<sup>34</sup> Glauka n'ayant pas subi le choc de la naissance, puisqu'elle n'était pas née, elle a dû attendre une grotte utérine, théâtre de ses premiers rapports sexuels avec Ahran, pour naître vraiment et entamer ce travail de redécouverte des Idées parfaites. Ses yeux se dessillent, en un instant, contrairement au phénomène décrit au début de la

---

<sup>33</sup> d.J.C. : después de Jesús Cristo (*après Jésus-Christ*).

<sup>34</sup> <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Reminiscence>.



citation. Selon la théorie platonicienne des réminiscences, elle entrevoit le monde des idées d'autant plus facilement qu'elle est ce « dieu tombé qui se souvient des cieux. » De son origine, elle garde surtout la volonté de vivre le temps dans sa plénitude. Elle n'a pas connu de début normal de la vie mais elle entend bien jouir du présent jusqu'à la mort qu'elle ne craint pas : elle est préférable à l'immobilisme de l'éternité.

Bergotte, l'un des personnages de *A la recherche du temps perdu*, de Marcel Proust, « [...] mourut quelques instants après avoir contemplé la *Vue de Delft* de Ver Meer. Il avait déjà vu le tableau dans un passé qui ressemble à une vie antérieure. Enfin il fut devant le Ver Meer, qu'il se rappelait plus éclatant, plus différent de tout ce qu'il connaissait, mais où, grâce à l'article du critique, il remarqua pour la première fois des petits personnages en bleu, que le sable était rose, et enfin la précieuse matière du tout petit pan de mur jaune. Ses étourdissements augmentaient; il attachait son regard, comme un enfant à un papillon jaune qu'il veut saisir, au précieux petit pan de mur. «C'est ainsi que j'aurais dû écrire, disait-il. Mes derniers livres sont trop secs, il aurait fallu passer plusieurs couches de couleur, rendre ma phrase en elle-même précieuse, comme ce petit pan de mur jaune.» Cependant la gravité de ses étourdissements ne lui échappait pas. Dans une céleste balance lui apparaissait, chargeant l'un des plateaux, sa propre vie, tandis que l'autre contenait le petit pan de mur si bien peint en jaune.»

Nul n'a mieux évoqué la réminiscence platonicienne que Marcel Proust dans *À la recherche du temps perdu*. Réfléchissant sur l'immortalité, après la mort de Bergotte, Proust se demande d'où vient que tant d'hommes s'imposent les plus grands efforts pour se rapprocher un peu plus de la perfection dans leurs oeuvres comme dans leur vie<sup>35</sup>:

«Mort à jamais? Qui peut le dire? Certes, les expériences spiritiques pas plus que les dogmes religieux n'apportent de preuve que l'âme subsiste. Ce qu'on peut dire, c'est que tout se passe dans notre vie comme si nous y entrions avec le faix d'obligations contractées dans une vie antérieure ».<sup>36</sup>

En même temps, un deuxième fil s'ajoute à celui que l'on vient de voir : aux réminiscences de Glauka qui culminent par le souvenir de ses origines s'ajoute le fil des souvenirs d'Ahram. Plus qu'un schéma, c'est un tissu narratif qui se « trame » sous nos yeux. Les deux récits s'imbriquent en effet, se mêlant au présent de la narration lorsque les personnages sont réunis, s'éloignant lorsque les souvenirs ne concernent que l'un des deux.

---

<sup>35</sup> <http://agora.qc.ca/mot.nsf/Dossiers/Reminiscence>.

<sup>36</sup> *À la recherche du temps perdu*. Reproduit à partir de l'édition de la Pléiade. Paris. Gallimard. 1954. tome III. p. 187-188.

1.2. Comment les souvenirs du personnage masculin, Ahram, s'ajoutent à l'intrigue principale -les relations Glauka / Ahram et leur recherche d'une éthique- et à la reconstruction de la mémoire de la protagoniste.

---

Ce n'est qu'au chapitre 4<sup>37</sup> que le lecteur pénètre dans la pensée d'Ahram, mais il n'y découvre pas une recherche de souvenirs : le puissant armateur tente d'analyser comment Glauka a pu deviner que la barque devait virer de cap pour éviter un écueil impossible à distinguer à vue d'oeil. C'est assez révélateur de l'état d'esprit de cet homme au moment où il fait la connaissance de l'esclave. Il ne se pose pas de questions sur son passé, alors qu'il est déterminant de méditer sur son passé pour se connaître soi-même. Précisément, tel n'est pas son souci majeur. Le jeu analepses/présent du récit montre la préoccupation qu'a Glauka de se connaître, non par égoïsme mais par souci de sagesse, alors que celui qu'elle aimera n'est, au contraire, obsédé que par le présent et le futur, ce qui tendrait à prouver son manque de réflexion sur lui-même et, par conséquent, sur les autres.

Cette première analepse, au chapitre 4, est concise, assez précise pour éveiller l'attention du lecteur sans pour autant en révéler tous les détails. Ahram propose à son petit-fils bien-aimé, Malki, une promenade en mer. L'enfant, ravi, accepte, après avoir consulté sa gouvernante du regard. Cette balade, avec Glauka et Malki, fait remonter soudain à la conscience d'Ahram, suivant une stratégie dilatoire limpide de la part de José Luis Sampedro, un souvenir enfoui depuis des années, assez volontairement sans doute, celui de sa rencontre avec la prêtresse Ittara. Il l'aima et fut payé de retour, mais elle mourra pour avoir accepté l'amour d'un homme alors qu'elle avait consacré sa vie à une déesse. Ce souvenir n'est pas de la même nature que ceux de Glauka : un fait extérieur permettait à celle-ci d'évoquer tout naturellement un souvenir présent dans sa mémoire, assumé, faisant partie d'elle-même. Ce souvenir-ci, au contraire, est la première preuve de la faille que Glauka va creuser en lui. Par son caractère, par les sentiments qu'elle suscite en lui, elle va le contraindre, indirectement, sans violence, avec douceur, à accepter le Ahram qu'il fut, qu'il délaissa, et qu'il va retrouver peu à peu, grâce à elle. Elle joue, ainsi, un rôle de

---

<sup>37</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 81.

catalyseur.

Ahram prononce cette dernière phrase, concernant l'amour sacrilège de Ittara :

« ¿Por qué lo recuerdo ahora ? », <sup>38</sup>  
(« Pourquoi m'en souvenir maintenant ? »)

détail qui ne surprend que lui. Il s'est engagé sur le chemin de la connaissance de soi, qui passe, pour José Luis Sampedro, par la reconnaissance de ses amours et la découverte que la dernière femme aimée en est la quintessence. Maintenant qu'il s'intéresse à une autre femme, qu'il est prêt à aimer vraiment, pour la première fois depuis qu'il a perdu Ittara, il se remémore cette dernière. Une relation amoureuse ne se construit pas sur les cendres de la précédente, mais en harmonie avec elle. Ses deux amours vont s'ajouter pour n'en former plus qu'un : le cercle s'élargit.

Le lecteur peut apprendre au détour d'une page une anecdote concernant Ahram, à savoir, par exemple, le fait qu'il ait été, lui aussi, mordu par une murène. Il raconte cette aventure à la jeune esclave : c'est Bashir qui coupa la tête de l'animal pour sauver son ami<sup>39</sup>. Mais son but est que Glauka lui révèle si elle a un pouvoir magique. Au chapitre 7, il invite Glauka à l'accompagner sur une île, en présence, une fois de plus, de Malki. Tout ce que l'on y apprend, c'est que, tournant le dos aux autres personnes, il verse quelques larmes devant une statuette, et qu'à la fin de la scène, il avoue avoir vécu dans une île semblable à celle-ci, alors qu'il avait quinze ans. A la fin du chapitre, le narrateur extérieur raconte l'aventure du jeune Ahram depuis son début, à savoir son arrivée sur l'île, jusqu'au moment où, après s'être unie à lui pour la première fois, Ittara lui offre une médaille. Elle ne se sent plus digne de la porter elle-même maintenant qu'elle a failli à son engagement envers la déesse dont elle était la prêtresse.

Plus loin, c'est Glauka qui joue le rôle de relais narratif des souvenirs d'Ahram. Elle rapporte ce qu'elle a entendu dans le gynécée à propos de l'arrivée de celui-ci à Alexandrie, des années auparavant, et de son mariage avec la fille de son maître, un riche armateur. Les analepses qui ne servent qu'à faire connaître le passé du personnage sont, ici, relatées de manière doublement indirecte. En effet, ce souvenir concernant un personnage, Ahram, est rapporté par un autre personnage, Glauka, qui l'a lui-même entendu relater par une source antérieure :

« En el gineceo le han contado cuando treinta años atrás llegó Ahram a Alejandría como gerente del riquísimo Belgaddar, [...] »<sup>40</sup>  
(*Au gynécée, on lui a raconté que, trente ans auparavant, Ahram était arrivé à Alexandrie comme gérant du très riche Belgaddar, [...]*)

---

<sup>38</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 81.

<sup>39</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 134.

<sup>40</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 167.

En signe de gratitude envers ce marin qui lui ramena un bateau en perdition sans en perdre la charge, Belgaddar lui confia de plus en plus de responsabilités avant de lui donner sa fille en mariage. Jamais il n'est dit explicitement que ce fut un mariage de raison, mais autant Ahram relate son aventure avec Ittara, autant il se tait sur les années qu'il a passées aux côtés de son épouse. Le lecteur n'en connaît que ce que lui rapportent les rumeurs du gynécée : il n'est pas rare, en effet, que, dans ce roman, les nouvelles soient données par quelque instance chorale, la rumeur, dans un effet de distanciation qui, par contraste, nous fait apprécier davantage encore les scènes où nous pénétrons directement dans la pensée des personnages.

Le narrateur extérieur raconte à la troisième personne le récit qui a été fait à Glauka : deux intermédiaires, le narrateur et le personnage, nous séparent du récit direct de l'anecdote.

Dans le chapitre 13, le souvenir concernant Ahram -Proceso en Samos (*Procès à Samos*)- est éponyme du titre. Le récit est construit de manière assez complexe, puisque Glauka se rappelle avec émotion que, sans l'intervention de Krito, l'homme qu'elle aime aurait été lapidé. Cette aventure est racontée, tout d'abord, à travers un récit à la troisième personne fait par un narrateur externe, puis, après un espace, sous la forme de dialogue entre Krito et Ahram, situé dans le passé, au moment où les deux hommes ont fait connaissance. A la fin, le narrateur omniscient prend le relais et le retour de la troisième personne oblige le lecteur, par cet éloignement stylistique, à un effort de distanciation.

Nous constatons que, lorsqu'il s'agissait d'un souvenir de Glauka, il était intime et ne sortait pas de la pensée du personnage. En revanche, dans le cas d'Ahram, le narrateur comme la forme du récit changent. Le souvenir de l'armateur envahit le chapitre et va jusqu'à lui donner son titre, même s'il n'occupe pas tout son espace. Les souvenirs de l'une sont intériorisés, reviennent à sa conscience, ceux du second, ou bien se présentent sous la même forme, ou bien sont relatés à Glauka par l'entourage d'Ahram, par ceux qui le connaissent, l'aiment et informent ainsi la jeune esclave, qui s'intéresse fort à son nouveau maître. Le but est toujours le même, à savoir la connaissance d'Ahram, pour lui-même ou pour les autres.

Le chapitre 14 s'intitule *El poder y la vida* (*Le pouvoir et la vie*) et nous en verrons plus tard l'importance lorsque nous étudierons la circularité de la construction des chapitres. Nous pouvons dire d'ores et déjà qu'il clôt la première partie.

Son titre montre explicitement la fracture qui sépare les deux personnages : Ahram est assoiffé de pouvoir, Glauka est obsédée par la vie, elle qui a renoncé de plein gré et avec enthousiasme à sa condition d'immortelle pour jouir de l'amour, même si le prix à payer était celui de la vie. La conjonction « y » ne lie pas les

deux substantifs, mais, au contraire, joue un rôle adversatif et les sépare comme une barrière infranchissable : le pouvoir selon Ahram et la vie selon Glauka n'ont aucun point commun. Ahram devra renoncer entièrement au premier pour atteindre la seconde.

La forme du chapitre est originale : après un mélange de récit à la troisième personne fait par le narrateur extérieur et de dialogue entre Glauka et Ahram puis Ahram et son scribe principal Soferis et enfin entre Glauka et Krito, la narration change de forme et s'ensuivent deux parties qui reflètent la pensée des personnages qui s'adressent l'un à l'autre, tout d'abord la femme à l'homme, puis l'inverse.

En effet, Glauka dit, par exemple :

« tu corazón latiendo contra el mío »<sup>41</sup>  
(*ton cœur battant contre le mien*),

puis nous lisons des phrases comme :

« Tienes que comprenderlo ; sin poder no eres nadie. »<sup>42</sup>  
(*Tu dois le comprendre ; sans le pouvoir tu n'es rien.*)

prononcées par son amant.

C'est, par conséquent, la deuxième personne du singulier qui est employée ici, mais l'originalité de ce texte est basée sur le fait que les deux personnages ne se parlent pas réellement et qu'il n'y a pas de transition visible de la pensée d'un personnage à celle de l'autre. Le lecteur doit suivre le fil narratif. Ce procédé stylistique montre bien les liens amoureux qui se tissent entre les deux personnages sans que la parole audible soit nécessaire. En lisant :

« Ahora que estás dormida te contesto, mi sirena »<sup>43</sup>  
(*Maintenant que tu t'es endormie, je te réponds, ma sirène.* »),

nous comprenons que le narrateur a changé ; nous devons relire les lignes précédentes pour vérifier que nous n'avons pas omis des indices préalables indiquant que ce changement avait eu lieu dans les paragraphes précédents. Nous remontons ainsi à :

« tu odio a Roma »<sup>44</sup>  
(*ta haine pour Rome*),

qui nous confirme que, jusqu'à la fin du paragraphe précédent, le narrateur était encore Glauka. Elle vient de parler de la vie ; il va parler du pouvoir, se rendant compte que leur vision de l'existence est fondamentalement différente. Il raconte ici un souvenir lointain, l'assassinat de son père par les Romains, acte sauvage qui explique sa haine pour l'occupant.

Dans la deuxième partie, « La sirena », au chapitre 15, Ahram ne fait qu'une

---

<sup>41</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 308.

<sup>42</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 314.

<sup>43</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 314.

<sup>44</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 313.

brève allusion à son passé : il ignore sa date de naissance exacte<sup>45</sup>. Il en a choisi une, symboliquement : celle de l'anniversaire de son petit-fils. Cela ne le perturbe pas outre mesure, bien au contraire. Cela semble plutôt lui procurer une liberté supplémentaire. Il a l'âge de son corps et de son âme, il se sent même plus jeune depuis qu'il connaît Glauka. La nébuleuse qui entoure sa naissance le rapproche de celle qu'il aime, qui peut difficilement se remémorer sa naissance et ignore la date exacte de son arrivée parmi les humains.

Quelques chapitres plus loin, c'est Krito qui revient sur son passé, de manière assez vague, en faisant allusion à une femme qui aurait fait incliner ses penchants naturels amoureux vers l'homme :

« [...] una vez más se acuerda de Kalisea, la belleza de Esmirna, la que sin saberlo -¿o lo sabía ?- lanzó una maldición sobre esos genitales, orientando toda la vida posterior del prometedor retórico que era él a los veinticinco años...¿cómo puede ser el amor tan autodestructor ?<sup>46</sup>

*(Il se souvient une fois encore de Kalisea, la beauté de Smyrne, celle qui sans le savoir -ou bien le savait-elle ?-lança une malédiction sur ces parties génitales, orientant ainsi toute la vie future de ce rhétoricien prometteur qu'il était, lui, à vingt-cinq ans...Comment l'amour peut-il être aussi autodestructeur ?...)*

La stratégie dilatoire utilisée ici ne maintient pas longtemps le lecteur dans l'expectative. Quelques pages plus loin, en effet, le lecteur apprend que cette jeune femme se moquait de lui alors qu'il en était passionnément amoureux. Il était convaincu qu'elle allait quitter pour lui son riche marchand de mari. En fait, elle se gaussa de lui ouvertement et il se sentit humilié devant toute la ville.

L'ante-pénultième analepse se trouve au chapitre 28<sup>47</sup> ; elle est introduite par :

« Ahram recuerda que, dos años y medio antes, se preguntó [...] »

*(Ahram se rappelle que, deux ans et demi auparavant, il se demanda[...])*

Elle est intéressante à double titre. Tout d'abord, il ne s'agit plus d'un souvenir lointain permettant au lecteur de reconstruire le passé du personnage, ou à Ahram de se construire en englobant consciemment son être passé dans son « étant » présent. Ce retour en arrière permet de combler des vides temporels dans le passé immédiat. En même temps, cette analepse montre Ahram comme « être pensant » -le verbe « se preguntó » est tout à fait explicite- et non plus seulement comme « être agissant ». Le récit a abandonné peu à peu les actes, comme l'ont fait les personnages, pour s'intéresser à l'être. L'éthique a lentement supplanté la politique dans l'esprit d'Ahram. Parfois, le narrateur extérieur est donc obligé, par la bouche de ses personnages, de narrer au lecteur quelques faits pour qu'il ne perde pas le fil de l'intrigue actantielle.

L'avant-dernière analepse est le long récit que fait mentalement Glauka à

---

<sup>45</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 339.

<sup>46</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 435-436.

<sup>47</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.644.

Ahram, en employant la deuxième personne du singulier. Il commence par :

« Tú lo sabías, aunque pensaras que yo ne me daba cuenta.»<sup>48</sup>

(*Toi, tu le savais, même si tu pensais que je ne m'en rendais pas compte.*)

et s'achève, cinq pages plus loin, par :

« No tardaré en llegar donde me aguardas... »<sup>49</sup>

(*Je ne tarderai pas à arriver là où tu m'attends...*)

Elle s'adresse à son bien-aimé, dont le lecteur soupçonne qu'il est mort, et raconte les derniers instants qu'il ont vécus ensemble, depuis le moment où il a décidé de se rendre sur l'île de Psyra jusqu'à sa mort. L'armateur pressentait sa mort prochaine mais ne voulait pas en parler à Glauka pour ne pas l'attrister. De son côté, et pour les mêmes raisons, Glauka ne disait pas à son amant qu'elle avait compris pourquoi il tenait tant à ce périple en mer. Les adjectifs possessifs « mi » et « tu », les pronoms « yo », « tú », « te », « me », les verbes à la première et la deuxième personnes du singulier, toutes ces formes déictiques deviennent ainsi un moyen linguistique de réunir par la grammaire deux personnages séparés à jamais par la mort.

Le dernier retour en arrière est très court :

« Pero el viento no puede llevarse los recuerdos de Glauka. Toda su vida pasa por su mente mientras tendida donde con él se recostaba siente en su cuerpo el balanceo de la navegación[...] ».<sup>50</sup>

(*Cependant, le vent ne peut pas emporter les souvenirs de Glauka. Toute sa vie repasse dans son esprit alors que, allongée là où elle se couchait avec lui, elle sent dans son corps le balancement de la navigation [...]*)

Elle vit la situation que, dit-on, connaissent les êtres humains qui sont sur le point de mourir : tous les souvenirs défilent dans la mémoire lors des derniers instants de leur vie. Elle est dans un tel état de symbiose avec celui qu'elle aime que c'est elle qui revoit tous leurs souvenirs communs. Ces instants ne sont certainement pas empreints d'amertume : elle a librement choisi de vivre une vie d'être humain et, par conséquent, de mourir et de voir mourir celui qu'elle aime.

Dans ce dernier chapitre, elle va délibérément choisir de mourir pour accompagner jusqu'au fond des mers le cadavre de celui qu'elle aime, après qu'Aphrodite lui a accordé -privilège inouï- de redevenir sirène pour pouvoir nager auprès de lui. Dans ce court paragraphe, elle vit intensément le présent tout en se remémorant le passé, confirmant ainsi le topique selon lequel le passé de celui qui est en train de mourir défile dans sa mémoire. Le point commun entre ces derniers souvenirs est, sans nul doute, qu'il s'agit de sensations liées à la mer : le balancement du bateau d'Ahram, de l'embarcation légère des pêcheurs de corail qui la sauvèrent et l'emmenèrent à Domicia, le claquement des voiles du bateau de Vesterico l'emmenant

<sup>48</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.693.

<sup>49</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.698.

<sup>50</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 702.

indirectement vers Uruk. La mer, l'écoulement de l'eau apparaissent bien comme le fil conducteur du récit.

Chapitre	Titre du chapitre	Narrateur	Souvenir
4	A bordo del <i>Jemsu</i> ( <i>A bord du Jemsu</i> )	Ahram (1ère pers.)	Résumé Ittara (Ahram = jeune homme)
7	La sacerdotisa (La prêtresse)	Ahram (1ère pers.)	Rencontre - médaille Ittara
8	Alejandría ( <i>Alexandrie</i> )	Glauka (3ème pers.)	Début fortune (= étape suivante)
13	Proceso en Samos ( <i>Procès à Samos</i> )	Narrateur (3ème p)	Rencontre Krito/ Ahram (35 ans environ )
14	El poder y la vida ( <i>Le pouvoir et la vie</i> )	Ahram (1ère pers.)	Assassinat de son père. (enfance)
15	Fiesta en la Casa Grande ( <i>Fête dans la Grande Maison</i> )	Ahram (1ère pers.)	Date de naissance inconnue
29	El último viaje ( <i>Le dernier voyage</i> )	Glauka (s'adressant à Ahram - 2ème p.)	Derniers moments d'Ahram
30	Descenso en las alturas ( <i>Descente aux sommets</i> )	Glauka (3ème pers.)	Souvenirs liés à la mer.

Tel est donc le schéma des analepses qui se dessine. Sans cesse, le cercle du présent du récit s'allonge et s'étire grâce aux analepses concernant le passé de la jeune femme. Bientôt, ce cercle, devenu spirale, se joint aux méandres de la vie présente d'Ahram auxquels s'ajoutent ceux de ses souvenirs.



### 1.3. Conclusion sur la construction narrative globale : l'intrigue principale à laquelle s'ajoutent les souvenirs de Glauka et ceux d'Ahrām.

Quelles conclusions tirer de ce premier examen de la structure ?

Nous pouvons d'ores et déjà écarter les analepses des deux derniers chapitres : elles concernent des souvenirs récents ou vagues.

Il apparaît clairement que l'entrelacement des souvenirs de Glauka et d'Ahrām avec le fil principal ne figure que dans la première partie. En ce qui concerne la jeune femme, nous l'avons dit, une première conclusion s'impose : tout au long de ces chapitres, au gré d'événements présents, elle se remémore son passé, dans des moments de solitude, pour elle-même. Le but secondaire, outre la reconstruction de la mémoire de Glauka, est, par conséquent, d'informer le lecteur, seul témoin de ces moments, en révélant son passé à ce dernier tout en entretenant le mystère sur ses origines. La construction de son passé harmonieusement terminée, il fallait un révélateur pour son étape antérieure. La scène érotique entre Ahrām et Glauka est, en cela, une fin et un début : c'est la fin du mystère, puisqu'elle se souvient soudain de sa condition première et c'est le début de sa relation avec l'armateur, son ultime amour, quintessence, comme nous le verrons plus loin, de ses amours antérieures. N'est-ce pas le point d'un cercle qui peut être à la fois fin et début, d'autant plus que cette scène se passe dans une grotte au bord de la mer, symbole utérin par excellence ?

Les analepses concernant la vie d'Ahrām sont beaucoup plus succinctes. Elles commencent seulement au quatrième chapitre, c'est-à-dire lorsque la jeune femme ne lui est déjà plus indifférente. C'est à cause d'elle qu'il ressent le besoin de revenir sur son passé et tout d'abord sur son premier grand amour qui s'est terminé tragiquement. En effet, la naissance d'un amour l'oblige à se remémorer celle qu'il a tant aimée, pour la raison que nous venons d'évoquer : Glauka n'est pas fondamentalement différente de Ittara. En elle, c'est encore la prêtresse qu'il va aimer. En outre, l'une étant prêtresse, l'autre ancienne immortelle, elles sont proches par leur intérêt pour le divin. C'est donc à travers les récits ou les pensées d'Ahrām que le lecteur apprend son passé, alors que les souvenirs de Glauka ne sont pas relatés à un personnage de l'œuvre mais qu'ils sont destinés à elle-même et, dans un deuxième temps, au lecteur.

Exceptionnellement, dans ces parties, le narrateur parlant à la première personne peut ne pas être Ahram, mais c'est alors Glauka qui prend la parole. Ce procédé narratif est logique puisque c'est par elle et pour elle qu'il fait cet effort de mémoire. Elle joue ensuite un rôle de relais auprès du lecteur. Au chapitre 13, Glauka pense à Krito, qui a sauvé la vie d'Ahram, et après cette remarque montrant sa reconnaissance envers le philosophe, nous passons, sans transition, au récit de ce sauvetage. Ainsi la structure ne perd-elle rien de sa rigueur et, de surcroît, elle intègre Krito dans l'intrigue principale, au même rang que Glauka et Ahram, ce qui est fondamental. En effet, dans la deuxième partie, la jeune femme, sans renoncer à son amour pour son maître, va inclure Krito dans sa relation amoureuse avec Ahram pour former avec eux deux un triangle amoureux que celui-ci aura bien du mal à accepter. L'intervention de Krito lui a évité la mort ; elle a donc permis un nouveau point de départ sur la même ligne de vie : cela n'est encore possible que pour une forme circulaire.

Dans la deuxième partie, les seules analepses concernent des faits politiques appartenant à un passé plus ou moins lointain jouant un certain rôle dans l'actualité. Elles ont un lien avec les ambitions politiques d'Ahram et n'ont plus rien d'intime. Le lecteur connaît le passé des deux personnages principaux et l'essentiel de l'histoire des autres personnages. Glauka est en paix avec elle-même ; Ahram ne recherche pas dans le passé les racines de son être. Il est plutôt un être en devenir qui se construit dans le présent, grâce à Glauka, moyennant une nouvelle analyse des faits qui ne lui est rendue possible que par l'aide indirecte de sa nouvelle compagne, par le truchement de Krito, dans une moindre mesure, et par l'entremise de quelque chose qui grandit en lui, le sens de la dignité de l'homme, de son rôle éthique qui se superpose, à grand peine, au politique.

Le cercle est omniprésent dans la structure de cette œuvre. Il ne symbolise en aucune manière un immobilisme, un retour constant vers le point de départ. Au contraire, c'est un cercle en progression dans le temps, dont le mouvement en forme de spirale est en adéquation parfaite avec le dessein de l'auteur. L'homme, ainsi que l'œuvre, avancent lentement, sans heurt, ce qui ne veut pas dire sans souffrance, à un rythme qui n'est pas constant mais dépend des rencontres ou des événements. Le lecteur n'est pas laissé en dehors de ce cercle. Au contraire, il est sans cesse happé par lui, il rentre dans l'œuvre, est contraint, en douceur, à s'impliquer dans celle-ci avant d'entreprendre, lui aussi, un retour - circulaire par conséquent ? - sur lui-même.

Pour savoir si cette œuvre, centrale au niveau chronologique, originale au niveau structural, fait office de moyeu d'une roue, il convient, dans un deuxième temps, d'étudier la structure narrative des deux autres romans.

## CHAPITRE 2 : LE SCHEMA NARRATIF DU PREMIER ET DU TROISIEME ROMANS

---

### 2.1 *Octubre, octubre*

---

#### 2.1.1. Présentation du premier roman de la trilogie. Réflexion sur l'ordre d'apparition des personnages

---

Chacun des dix-sept chapitres composant l'œuvre est divisé en deux parties qui relatent deux récits différents. La première partie, invariablement intitulée en capitales d'imprimerie *OCTUBRE, OCTUBRE*, embrasse la période s'étendant du lundi 2 octobre 1961 au samedi 29 septembre 1962. Ce titre est toujours suivi d'un sous-titre en minuscules qui, lui, change chaque fois. Cette première partie est elle-même subdivisée en trois sous-parties : Luis, Ágata et Quartel de Palacio (*Quartier du Palais*), dont l'ordre varie : les chapitres peuvent commencer aussi bien par les parties intitulée *Luis* que par celles qui sont nommées *Ágata* ou *Quartel de Palacio*. Elle présente la vie de plusieurs personnages, les plus importants étant Luis et Águeda, qui se fera bientôt appeler Ágata, éponymes des sous-titres. Ils vont faire connaissance, se plaire, se séduire, se séparer, avant de se retrouver enfin. Luis, qui revient à Madrid après une longue absence, vient d'être engagé comme journaliste ; Ágata, professeur de physique, fêtera ses trente ans dans le roman. La troisième sous-partie, « Quartel de Palacio », ne fait pas allusion à un seul personnage mais à de nombreux habitants de ce quartier.

La deuxième partie de chaque chapitre, intitulée *PAPELES DE MIGUEL* (*PAPIERS DE MIGUEL*), a également un sous-titre en minuscules, lequel est variable également. Elle commence début septembre 1975 pour finir fin juin 1977. Le lecteur

découvre avec stupéfaction, dès le premier chapitre, que ce Miguel est l'auteur des pages concernant la première partie : *Octubre, octubre*. Cela contraint le lecteur à une distanciation à l'égard des personnages qu'il vient de découvrir et qui ne lui semblaient être, en aucun cas, de simples rôles sur papier. Miguel est à la fois le protagoniste et le narrateur, homme vieillissant qui vit à Madrid et s'apprête à changer d'appartement. Il a beaucoup voyagé. Si la première partie culmine avec l'amour du couple, la dernière s'achève sur la vision que l'on devine, même si elle n'est jamais exprimée explicitement, de la mort de Miguel. Aucun des deux desseins n'est surprenant : le lecteur sait, depuis le début, que Luis et Ágata recherchent l'amour et que Miguel tend vers la mort qui lui apportera, enfin, la quintessence de l'Amour. Les personnages sont tendus vers ce but depuis le début, ce qui était déjà le cas pour *La vieja sirena*. Le suspense ne se situe pas vraiment dans les faits. Le lecteur connaît la nature des personnages et les liens qui les unissent. Ce qui intéresse sans doute José Luis Sampedro, c'est d'amener son lecteur à s'intéresser à quelque chose qui lui semble, assurément, plus important : le dénouement au sens vraiment littéral, à savoir comment un écrivain peut démêler les fils qu'il a lui-même savamment entrelacés.

Sur une première page du chapitre, le titre, en majuscules, n'est autre que le sous-titre, en minuscules, de la première partie (OCTUBRE, OCTUBRE). Le sous-titre du chapitre, en minuscules et italique, devient le sous-titre de la deuxième partie (PAPELES DE MIGUEL). Un exemple ne serait peut-être pas superflu.

Nous pouvons lire, à la page 59,

Chapitre 2. iBABILONIA, BABILONIA !

*A la sombra de Magda (A l'ombre de Magda)*

A la page 61, la partie 1961 a pour titre :

OCTUBRE, OCTUBRE

*iBabilonia, Babilonia !*

et, à la page 91, le titre de la partie 1975 est indiqué ainsi :

PAPELES DE MIGUEL

*A la sombra de Magda*

Cette présentation préliminaire des titres et des sous-titres, qui apparaissent, par conséquent, deux fois dans chaque chapitre, contribue à dessiner une spirale qui s'allonge tout au long du roman.

Seule la première partie est de forme polyphonique : elle est à la première personne du singulier, mais le narrateur change, ce qui permet, souvent, d'avoir deux visions distinctes d'un même événement. Quant à la deuxième partie, le titre, avec son complément du nom, exprime bien l'appartenance : c'est la partie de Miguel. Lui seul s'y exprime et il est sa principale source d'inspiration. Seul l'amour lui permet de s'ouvrir quelque peu à autrui.

Ce penchant pour l'introspection annihile, en partie, le rôle du lieu -qui ne varie pas beaucoup, tout tournant autour de Madrid- et de l'époque, moins présente que dans les deux autres romans.

Dans la première sous-partie, les personnages, qu'ils soient de première importance ou plus secondaires, sont très nombreux, d'autant plus que, outre les personnages du présent, apparaissent ceux du passé. Dans la seconde sous-partie, le narrateur étant toujours le même, les personnages, quoique nombreux, le sont beaucoup moins. Il est éclairant de voir comment l'auteur place ses pions sur l'échiquier narratif.

*Octubre, octubre*

Chapitre 1	Luis	<p><u>Max</u> apparaît, sous forme d'allusion : souvenir plutôt mauvais d'un proche trop sarcastique voulant l'écraser et le castrer, puis 2<sup>ème</sup> fois : frère (et amant ?) de Marga</p> <p><u>El padre Anacleto</u> : mauvais souvenir lié à un prêtre enseignant d'une foi trop rigoriste pour être humaine</p> <p><u>Marga</u> : allusion, souvenir plutôt mauvais : elle s'est moquée de lui</p> <p><u>Le concierge Teodomiro</u> : présent, positif</p> <p><u>Tía Chelo</u> : femme dure s'occupant sans amour, par devoir, du petit garçon qu'il était alors - Puis sa mort moquée par Max.</p> <p>Souvenir qui concerne peut-être <u>sa mère</u></p> <p><u>Tía Hélène</u>, ses 3 enfants 1946 : bon souvenir</p> <p><u>L'aveugle</u> : souvenir</p>
	Águeda	<p><u>Don Rafael</u>, le directeur : présent, honni.</p> <p><u>Gloria</u> : qu'elle ne nomme pas au début. Prénom et nom apparaissent plus loin, page 28 : Brunet de Lorca.</p> <p><u>Gerta (Gertrudis)</u> :souvenir, positif.</p> <p><u>Señor Urbano</u> :présent, épicier</p> <p><u>Tere</u> : présent. Simple allusion à sa</p>

		présence.
	Quartel de Palacio	<p>Pendant l'accident d'Águeda : pétrification de la scène ; une kyrielle de personnages, témoins de la scène, sont nommés.</p> <p><u>Rogelio</u> : tenancier du bar fréquenté par les personnages masculins.</p> <p><u>Don Pablo</u> : à plusieurs reprises ; occupation, cataracte.</p> <p><u>Aquel hombre</u> : <u>Gil Gámez</u>, sans doute, qui deviendra plus loin « el extraño hombre del banco » (<i>l'homme étrange assis sur un banc</i>).</p> <p><u>Beatriz</u> : souvenir heureux et malheureux ; elle a passionnément aimé don Pablo, elle est morte de tuberculose.</p> <p>Sa fille, <u>María</u> : présent et passé.</p> <p><u>Doña Flora</u>, dans la pensée de laquelle nous pénétrons : présent</p> <p><u>Feli</u> (l'aveugle) : présent</p> <p><u>Curro</u>, qui deviendra l'amoureux de Jimena : présent. Nous apprenons à la page suivante qu'il loge au rez-de-chaussée de chez Jimena, dans l'entrepôt de Mateo.</p> <p>Jimena : fille des logeurs de Luis</p> <p><u>Tere, Mateo</u> : pour l'instant, nous apprenons seulement que Curro parlait avec eux</p> <p><u>Don Ramiro</u> : logeur de Luis et père de Jimena ; plus loin : Ramiro Gomes de Bozmediano ; présent.</p> <p><u>Guillermo</u> : présent. Aurait trouvé un locataire (Luis) à don Ramiro. Puis : son nom Lavilla, et c'est un parent éloigné de doña Emilia, la mère de Jimena.</p>
Chapitre 2	Luis	<p><u>Ildefonso</u> : présent et passé ; c'est le concierge de l'immeuble, et il a connu les parents de Luis. Sa femme : Lorenza.</p> <p>On apprend le nom de famille de Luis :</p>

		<p>Madero.</p> <p><u>Marga</u> : désastre, sans doute sexuel = passé</p> <p><u>Tere</u> : elle loge en face de chez <u>Águeda</u> ; présent</p> <p><u>Águeda</u> : celle de l'accident, loge au-dessus de chez don Ramiro, dans un studio ; présent</p> <p>Médisances entendues à propos de <u>Gloria ou Claudia</u> (il ne n'en souvient pas) : présent</p> <p>La tante Hélène était mariée avec <u>l'oncle Augusto</u></p> <p><u>Pablo</u> a pour nom de famille Abarca</p> <p>L'homme mystérieux s'appelle Gil Gámez + métier et adresse + description : renseignements donnés par le cabaretier à don Pablo ; présent</p> <p>Un point commun entre <u>Marga, Max et l'oncle Augusto</u> : l'Occitanie.</p>
	Quartel de Palacio	Détails supplémentaires sur don Pablo, doña Flora : présent
	Águeda	<p>A plusieurs reprises : Sor Natalia, institutrice dans l'école privée que fréquenta Águeda : passé</p> <p><u>L'oncle Conrado</u>, juste nommé dans « la fusta del tío Conrado » (<i>la cravache de l'oncle Conrado</i>): passé.</p> <p>« hija del rojo » (<i>filie du rouge</i>) : passé</p>
Chapitre 3	Luis	Aucun personnage nouveau.
	Águeda	Aucun personnage nouveau.
	Quartel de Palacio	<u>Roque</u> : vécut avec Beatriz, mort pour ses idées anarchistes et pour fuir la vie sans celle qu'il aimait.

*Papeles de Miguel*

Chapitre 1	<p>Allusion à <u>Nerissa</u> : passé  <u>Luis-Ágata</u> : allusion, puis mort : fiction (plusieurs allusions au cours du chapitre)  Mort de <u>Miguelito</u> : passé  <u>Hannah</u> : passé  <u>Tante Magdalena</u> : passé  Mort de <u>Leonorcita</u> : passé  Grossesse de <u>Monique</u> (sa femme) : passé  <u>Eduardo</u> (mari de Nerissa) : passé</p>
Chapitre 2	<p>Tante Magda : passé  Allusion à son <u>père</u> : passé  <u>Oncle Javier</u> (mari de la tante Magda) : passé  <u>Hannah</u> et <u>Nerissa</u> (par petites touches) : passé  Madame Alberta : passé</p>
Chapitre 3	<p><u>Oncle Jacinto</u> (frère du père et de la tante Magda, mari de Claudia) : passé  Allusions à <u>Luis, Ágata, don Pablo, Paco</u> : fiction  Allusions à <u>Nerissa</u> et <u>Hannah</u> : passé</p>
Chapitre 12	<p>A la fin du chapitre, Miguel fait la connaissance de <u>Pedro</u>, qui travaille à l'hôpital que lui-même fréquente pour des problèmes respiratoires. C'est le cousin de sa logeuse, Eugenia : présent</p>
Chapitre 13	<p>Il fait la connaissance des enfants de Pedro, <u>Pedrito</u> et <u>Lucía</u>, et de sa femme, <u>Serafina</u>.</p>
Chapitre 14	<p>A la fin du chapitre, Pedro lui propose ce qu'il attendait : s'installer dans la petite pièce à côté de chez eux.</p>
Chapitre 15	<p>Changement d'orthographe : Serafina devient Seraphita p.776</p>

Il en ressort, tout d'abord, que tous les personnages font leur apparition, de manière directe ou indirecte, dès les premiers chapitres. Le plus souvent, ils se manifestent par allusions, sous forme de touches subtiles. Parfois, ils font l'objet d'un court récit, lorsqu'il s'agit d'un souvenir, ou bien ils nous sont présentés dans un dialogue, ce qui donne l'illusion au lecteur qu'il fait la connaissance des personnages en



même temps que le narrateur ou l'interlocuteur. L'auteur pose des jalons, les indices se préciseront au fil de la lecture et permettront d'avoir une connaissance plus approfondie des protagonistes.

Dans les premiers chapitres, Miguel est tourné exclusivement vers le passé ou ses œuvres de fiction. Peu à peu, le présent s'infiltrera dans le récit, pour jaillir avec force à partir du moment où il fera la connaissance de Seraphita, sa logeuse et amie qui sera son dernier amour. Il reste indiscutable que le passé est omniprésent dans le récit, aussi, dans un premier temps allons-nous analyser le rôle du souvenir dans la construction du schéma narratif. De grands pans de la mémoire surgissent-ils comme dans *La vieja sirena*, nécessaires, tout au moins dans cette œuvre, pour la construction de l'être ? Nous allons prendre pour exemple trois chapitres au hasard : le 1, le 5 et le 16. Nous observerons, dans un premier temps, les premières parties (« *Octubre, octubre* ») de ces trois chapitres, puis les deuxièmes parties (« *Papeles de Miguel* »), avant d'étudier le rapport éventuel entre les deux parties de chaque chapitre.

### 2.1.2. Le rôle de la mémoire dans la construction du récit : étude des chapitres 1,5 et 16.

---

Dans *Octubre, octubre*, la première partie -également nommée « *Octubre, octubre* »- du premier chapitre s'intitule « *En el principio el retorno* » (*Au début le retour*) et s'ouvre clairement sur le sous-titre « Luis ». Elle est à la première personne du singulier. Le héros vient de se réveiller et, encore à la frontière entre le monde de l'onirisme et celui du réel, il se croit à Paris, chez sa logeuse. Il se répète des mots auxquels il tente de donner un sens. Serait-il en train d'essayer, comme Glauka, de reconstruire un passé mystérieux, antérieur à son étape parisienne ? Pour l'instant, il en parle lui-même, comme d'une vision récurrente, de même qu'il perçoit une haine presque palpable dont il serait l'objet. Ce mystère ne verra sa résolution que bien plus tard, au chapitre quatorze intitulé fort explicitement « *El eunuco de Solimán el Grande* » (*L'eunuque de Soliman le Grand*) : il s'agira d'une situation que le lecteur aura beaucoup plus de mal à admettre que la nature de sirène de Glauka. Elle n'est pourtant pas moins plausible ; elle est peut-être même moins invraisemblable et pourtant le lecteur n'y adhère pas un seul instant. Luis aurait eu une autre identité avant celle-ci.

Le temps du récit est extrêmement complexe. Si les prolepses sont rares :

attente de l'opération de la cataracte pour don Pablo, attente, mystérieuse, de Miguel, les analepses sont si nombreuses que s'attacher à les trier mène le lecteur à un vertige temporel, comme le montre l'incipit<sup>51</sup>.

« Si abro los ojos se borrará todo, huirá este sueño, ¡y es revelador! ¿shamán? ¿semán? tampoco era eso, ¡no dejar escapar mi arcano entrevisto! asomé ya en otros sueños, se aparecía el mismo lugar pero nunca estalló en las palabras, en ellos quiero decirme algo de mí, del fondo de mi pasado, ¿simán, simún?...¡Simón, eso era! seguro, Simón, ¿es...qué? escrutar mi destino en ese abismo, ahora, ahora, antes de que madame Mercier toque el timbre y ahuyente la visión [...] »

*(Si j'ouvre les yeux tout s'effacera, ce rêve s'évanouira, et comme il est révélateur! shaman? seman? ce n'était pas cela non plus, ne pas laisser échapper l'arcano que j'ai entrevu! il s'est déjà esquissé dans d'autres rêves, le même lieu apparaissait, mais il ne s'est jamais dévoilé dans les mots, dans ces rêves je veux me dire quelque chose de moi, du tréfonds de mon passé, siman, simun? ... Simon, voilà! c'est sûr, Simon, c'est ... quoi? scruter ma destinée dans cet abîme, maintenant, maintenant, avant que madame Mercier n'appuie sur la sonnette, chassant ainsi la vision[...])*

La phrase continue, et l'absence de ponctuation permet sans doute d'exprimer le cheminement tortueux de la pensée du personnage dont l'émotion apparaît dans la somme de points d'exclamation à l'intérieur de la phrase. Si nous examinons ce premier extrait, nous voyons la force du présent dans la répétition notamment de l'adverbe de temps « ahora » (*maintenant*). Miguel s'accroche-t-il à ce présent pour chercher une certitude et un apaisement? Le présent apparaît de même dans les verbes, comme le premier, « abro » (*j'ouvre*), puis « es » (*c'est*), mais au milieu on trouve le futur « borrará » (*effacera*), qui sera bientôt suivi de l'imparfait de l'indicatif « era » (*était*) et de l'infinitif atemporel « dejar » (*laisser*). Il est curieux, en outre, de remarquer qu'il s'agit, ici, d'un « faux présent », puisque Miguel se croit chez madame Mercier alors que cette époque est révolue.

Cette divagation de l'esprit a lieu au moment du réveil, dans un moment flou où le sommeil n'a pas encore tout à fait laissé la place à une conscience claire, qui explique dans « un contexte appauvri », comme le nomme Boris Cyrulnik, qui explique en effet :

« Qu'elle soit sécurisante ou angoissante, l'émotion ne revient que dans des contextes appauvris : moments crépusculaires du réveil, ou du soir quand le jour décline, quand les volets se ferment et que la vie sociale ralentit ses pulsations. »<sup>52</sup>

Luis a beau tenter désespérément de ne pas se réveiller tout à fait, les souvenirs lui échappent inexorablement. La conscience ne peut effectivement pas l'aider à retrouver une identité enfouie antérieure à sa vie actuelle.

Ce passage, nous semble-t-il, montre déjà un processus important dans la recherche de l'essence de l'homme que poursuit l'auteur : comment démêler l'enchevêtrement des faits qui se déroulent dans l'esprit humain pour en faire un ensemble harmonieux et lourd de sens?

<sup>51</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.23.

<sup>52</sup> CYRULNIK Boris. *Les Nourritures affectives*. Ed. Odile Jacob. Paris. 2000. p.221.

En étudiant l'ensemble de ce premier chapitre, comme nous aurions pu le faire pour toute autre partie, nous pouvons compter, en ce moment d'écriture du 2 octobre 1961, environ dix allusions au passé et tout autant de retours au présent et deux projections dans un avenir non précisé. Le passé est clairement rejeté loin du présent par l'emploi, pour ne citer que quelques exemples, de l'adjectif démonstratif « aquel » (*ce*), plusieurs fois utilisé<sup>53</sup>, des adverbes de temps comme « ahí » (*là-bas*)<sup>54</sup> ou de temps comme « nunca » (*jamais*)<sup>55</sup>. Nous ne saurions oublier les dates comme « el cuarenta y seis » (*en mille neuf cent quarante-six*)<sup>56</sup>.

Le rêve que Luis ne parvient pas à déchiffrer présente un aspect nébuleux qui est intimement lié au temps. Il fait l'objet d'une énigme dont la résolution est toujours repoussée par un leurre ou un effet dilatoire. Comme l'écrit Roland Barthes, « les termes herméneutiques structurent l'énigme selon l'attente et le désir de sa résolution. La dynamique du texte (dès lors qu'elle implique une vérité à déchiffrer) est donc paradoxale : c'est une dynamique statique. Le problème est de *maintenir* l'énigme dans le vide initial de sa réponse »<sup>57</sup>. Les rares énigmes de ce roman, qui reviennent de temps en temps pour « épaissir l'énigme en la cernant »<sup>58</sup> servent également de fil conducteur à l'œuvre. La révélation de l'énigme sera déterminante pour Luis.

Dans ce rêve, l'évocation du passé ne peut qu'être floue, puisqu'il ne lui revient que par bribes tout au long du livre et que Luis n'arrive à fixer ni dates, ni visages, ni noms précis. Quelle que soit l'importance que le lecteur accorde à la métempychose, il a du mal à se laisser émouvoir par ce rôle d'eunuque endossé par Luis, qui s'avère son identité refoulée. Mais peut-être est-ce un rejet de notre part.

En quelques paragraphes dont l'alinéa est toujours différent, le personnage nous entraîne tour à tour dans ce passé très lointain dont il essaie de retenir les images pour pouvoir l'appréhender, puis dans le Paris de cette fameuse Madame Mercier, sa logeuse. Il parle également de deux personnes, Magda et Max, qui seraient contemporains de l'époque de la logeuse et seraient responsables de la tentative de suicide de Luis vingt-cinq ans auparavant, lorsqu'il se jeta dans la Seine. Son retour à Madrid lui rappelle la tante Chelo de son enfance. C'est là que nous trouvons la phrase dont un extrait servira à fournir le titre :

« Pero isi esto es Madrid ! ¿estimuló eso el sueño, este retorno a mi origen ? »<sup>59</sup>  
(*Mais c'est bien Madrid ! Le rêve a-t-il stimulé cela, ce retour à mes origines ?*)

La construction de la phrase, quelque peu compliquée, dénote le désarroi de

<sup>53</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.18 et 21.

<sup>54</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.18 et 21.

<sup>55</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.18.

<sup>56</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid., p.21.

<sup>57</sup> BARTHES Roland; *S/Z*. Editions du Seuil. 1970. p.75.

<sup>58</sup> BARTHES Roland. Ibid. p.62.

<sup>59</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 14.

celui qui la prononce : le pronom démonstratif « *eso* » ne peut se rapporter qu'au sujet rejeté après la virgule : « *este retorno a mi origen* » (*ce retour à mes origines*). Cependant, l'adjectif démonstratif du groupe nominal sujet, « *este* », n'est pas en adéquation avec son pronom « *eso* », mais avec celui qui commence la phrase. Les trois démonstratifs ont pourtant le même référent, le lieu présent, le Madrid dans lequel Luis se retrouve maintenant. C'est le démonstratif parfait du « *hic et nunc* ». Luis se demande si le retour à Madrid est l'élément déclencheur de ce cauchemar récurrent, si, par conséquent, celui-ci ne plonge pas ses racines dans le Madrid de son enfance. Lecteur et personnage apprendront ensemble que, en fait, il s'agit bien de ses origines, mais bien antérieures à son identité actuelle. Son retour aux sources est donc un pas vers la solution, mais pas le pas définitif.

Tous les chapitres ont ainsi pour titre une citation tirée de leur corpus, ce qui confirme la présence du symbolisme du cercle : le chapitre tourne sur lui-même, intègre dans le titre une partie de son corpus et, tout ayant été ainsi rassemblé, la structure narrative peut avancer, le cercle devenant spirale.

Les souvenirs de Luis se mêlent dans son esprit et la confusion visible des alinéas ne fait que souligner sa propre confusion mentale. Les alinéas des paragraphes sont situés à des endroits très divers. Cette désorganisation si visible semble mettre en évidence le désordre mental du personnage évoqué, dont la mémoire court d'un souvenir à un autre, d'une époque à une autre.

De toute évidence, les premiers jalons temporels et narratifs sont posés, ici, dès les premières lignes : Luis opère sans cesse par sauts dans le passé, à des époques diverses. Il évoque tout d'abord le mystère de son identité refoulée, qui l'obsède mais qu'il ignore -souvenir conscient lié à Soliman, lorsqu'il se répète sans comprendre le sens de cette phrase : « *Salomon [au lieu de Soliman] es un perro* » (*Salomon est un chien*)- puis son enfance avec sa tante, sa jeunesse à Paris et enfin le présent. Les époques sont bien définies, puisque nous connaissons le laps de temps qui le sépare de son suicide raté et la date de la mort de la tante Chelo, 1946, commentée sarcastiquement par son ami Max : « *Tu piadosa tía reventó como un urogallo cazado en los montes Tatras : estallando de pasión* »<sup>60</sup> (*Ta pieuse tante creva comme un coq de bruyère chassé dans les monts Tatras : dans un débordement de passion*). Il parle également, avec beaucoup de tendresse, de sa tante Hélène, qui vécut à Alger, qu'il refusa de laisser seule après son veuvage, renonçant par là même à terminer ses études à Madrid à la fin de la deuxième guerre mondiale. Les principales étapes se dessinent, pour l'instant, de la manière suivante : le présent à Madrid en 1961, Alger dans les années 50, Paris vers 1935, retour à Madrid pendant son enfance. Comme Glauka dans *La vieja sirena*, il semblerait qu'il ne peut construire son

---

<sup>60</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.21.

présent et son avenir sans assumer pleinement son passé. Il a du mal, revenant à Madrid, à appréhender la ville qu'il distingue sous les yeux. Il cherche derrière les façades d'aujourd'hui celles d'hier. Éprouvant des difficultés à assumer son enfance et sa jeunesse, il ne peut vivre complètement son présent. Cela ne lui sera possible que lorsqu'il connaîtra à la fois l'amour et sa vie antérieure. Tout est pour lui prétexte à revivre son passé. L'aveugle dans la rue lui rappelle celui à qui il achetait des journaux ; la femme qu'il croise, dont il saura plus tard qu'il s'agit d'Águeda, lui rappelle sa tante Hélène et en même temps Marga, dont nous ne savons rien pour l'instant. C'est aussi la femme qu'il va aimer.

Le lecteur, dès qu'il commencera à lire la deuxième sous-partie « Águeda », comprendra, par le récit de celle-ci, que la personne observée dans la rue par Luis n'est autre que la narratrice de cette sous-partie : Águeda. En sortant d'une boutique de lingerie féminine, absorbée par ses pensées, cette jeune enseignante de sciences ne voit pas, au moment de traverser la rue, un taxi dont le conducteur l'évite de justesse.

Le lecteur découvre la jeune femme évoquée à l'instant par Luis, mais de l'intérieur puisque la jeune femme s'adresse à elle-même, ressassant tous les tourments qui l'agitent, au point de lui faire oublier toute prudence avant de traverser une rue madrilène. Elle est pleine de fiel, voire de haine, en pensant à son chef, don Rafael dont elle a deviné qu'elle suscite en lui le désir. Or cela l'effraie, la dégoûte et la fascine comme toute chose que l'être humain ne connaît pas. Petite fille, elle fut agressée, jetée à terre par un jeune garçon qui dévoila les sous-vêtements de la fillette. Cela la traumatisa : obsédée par le sexe à presque trente ans, elle en a peur et l'évite. Quelqu'un vit chez elle et elle est terrifiée à l'idée que cette personne puisse la quitter. Le chapitre est très avancé lorsque nous découvrons qu'il s'agit d'une femme, peu avenante à son égard, fière de son corps opulent et dédaigneuse devant la minceur d'Águeda. Epouvantée par la sexualité masculine, Águeda pensait, sans se le dire ouvertement, qu'elle était lesbienne. Le mot n'apparaît pas. Elle cite le nom de celle qu'elle croit aimer et qui s'est installée chez elle pour des raisons qui sont restées implicites.

« Gloria. Gloria Brunet de Lorca ». <sup>61</sup>

Ce nom que Águeda dévoile en son entier, ce qui est très rare chez José Luis Sampedro, elle semble le savourer avant de le recracher, craignant sans doute que ce soit Gloria qui, un jour, la recrache, au sens abstrait du terme, la rejette, la quitte. Elle l'a vue parler avec un homme et se reproche d'en avoir déduit qu'elle allait la quitter, même si leurs relations ne sont pas très intimes.

---

<sup>61</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 28.

La sous-partie Luis s'était terminée sur ces mots désolants :

« Aniquilado, sólo sobrevive mi garganta, donde rompe un sollozo por la muerte de todo. »<sup>62</sup>

*(Anéanti, seule survit ma gorge, où se brise un sanglot parce que tout est mort.)*

Águeda s'exclame :

« Repito, repito escalera arriba : SEK-SO ».<sup>63</sup>

*(Je répète, je répète en montant l'escalier : SEK-SE)*

Elle veut, en effet, se familiariser avec ce mot en le répétant, en détachant chaque syllabe, comme si le fait de prononcer le vocable pouvait l'aider à se familiariser avec ce qu'il recouvre, à conjurer ses démons intimes. Les deux personnages se dévoilent sans pudeur, d'autant plus qu'ils ne s'adressent qu'à eux-mêmes. Néanmoins, les deux récits sont fort divergents : Luis expose, nous pourrions presque dire étale, ses sentiments plus que les faits qui les engendrent, alors que la jeune femme fait le contraire : elle expose les faits et les mots qu'elle emploie dévoilent ses sentiments. Elle ne fouille pas dans un passé plus ou moins lointain, elle vit dans le présent et craint le futur immédiat, à savoir le départ de Gloria.

« Quartel de Palacio », la troisième sous-partie, débute sur le thème récurrent de l'incident du taxi. Ce sont d'ailleurs les premiers mots :

« Chillaron las ruedas y el mundo quedó en vilo. »<sup>64</sup>

*(Les roues grincèrent et le monde resta en suspens.)*

La vision est extérieure. Don Pablo est le témoin de cette scène. Il fait l'objet d'un récit à la troisième personne opéré par le narrateur omniscient. Il nous est dépeint en train d'écrire un article sur un incendie qui ravagea la moitié de la Plaza Mayor de Madrid entre le 16 et le 26 août 1790. Comme Luis, il est journaliste.

Un autre personnage, dont nous ignorons pour l'instant l'identité, fait, très discrètement, son apparition : un homme, assis sur un banc, que personne n'avait remarqué, semble être le seul à être tout à fait indifférent à l'agitation créée par l'incident. José Luis Sampedro fait entrer ses personnages de manière fort délicate, par touches légères. Don Pablo est proche des deux personnages qui viennent d'être présentés, Ágata et Luis. Comme ce dernier, don Pablo est en proie à la nostalgie, de même que la jeune femme, il a changé de prénom, cinquante ans auparavant. Son père l'appelait Saulo, ou Saulito. Comment ne pas voir l'allusion claire faite à Saint Paul, qui s'appelait Saul avant sa révélation sur le chemin de Damas, comme nous le verrons plus loin ? Nous faisons connaissance avec tout le petit monde du quartier que nous retrouverons tout au long de cette sous-partie : Beatriz, qu'aima don Pablo et qui est morte, tenait un kiosque ; sa fille María, qui lui a succédé dans la vente des journaux

---

<sup>62</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 23.

<sup>63</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 33.

<sup>64</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 34.

et doña Flora, une belle quinquagénaire. Don Pablo voit celle-ci, la salue et l'admire, et c'est ainsi que le récit passe du journaliste à elle, à ses pensées intimes, à l'impression profonde qu'a provoquée chez elle le regard pénétrant de l'homme assis sur le banc. María, comme doña Flora quelques instants auparavant, se sent transpercée par le regard de l'homme mystérieux en train de fumer, assis sur son banc. Ce regard est le catalyseur qui l'entraîne, bien malgré elle, à un souvenir datant de vingt ans. Nous apprenons ainsi qu'en 1939, date précisée dans ces pages, don Pablo était revenu à Madrid. Rien n'est dit explicitement, mais il semblerait que María, amoureuse de don Pablo, souffre du sentiment paternel que celui-ci éprouve pour elle.

Nous faisons aussi la connaissance de Felisa, dont le prénom réel est « Felicidad », littéralement « le bonheur », l'aveugle qui vend des billets de loterie, ici à un jeune Andalou, Paco, appelé Curro dans sa région natale. C'est ainsi que le galant entre en scène, et aussitôt après lui c'est au tour de la jeune fille, Jimena, de faire son apparition.

Pour l'instant, le cadre temporel est clairement dessiné et s'inscrit dans le présent. Nul personnage ne s'appesantit sur le passé à travers de longs récits. Néanmoins, les allusions au passé, nostalgiques le plus souvent, sont récurrentes. Luis et don Pablo parlent, par exemple, du 26 décembre 1936, date à laquelle le premier, alors âgé de treize ans, quitte définitivement Madrid, alors que don Pablo est à Santander avec sa mère. Les liens se tissent entre les personnages : le jeune homme qui dirige momentanément la revue dans laquelle va travailler Luis, Guillermo Lavilla, est un lointain parent de doña Emilia, la future logeuse de Luis. En s'asseyant sur un autre banc, Luis fera la connaissance de l'homme qui y est déjà assis, don Pablo.

Les liens se tissent tout naturellement dès ce premier chapitre. Nous remarquons également que, même si Luis et Águeda font l'objet de sous-parties éponymes, ils apparaissent également dans *Quartel de Palacio*, étant donné qu'ils font partie, eux aussi, des habitants du quartier. Cela permet à la fois de les découvrir de l'intérieur, avec eux-mêmes, et de l'extérieur, c'est-à-dire socialement, dans leurs rapports avec autrui et dans un environnement très circonscrit.

Le schéma narratif ébauché dans le premier chapitre perdurera jusqu'à la fin : il n'y a pas, contrairement à ce que nous avons pu observer dans *La vieja sirena*, une véritable exposition ordonnée des souvenirs des personnages ramenés à la surface de la mémoire par un incident présent. Les personnages du roman *Octubre, octubre* se remémorent très souvent leur passé, mais au hasard d'un lieu ou d'une rencontre, stimuli favorisant le retour d'un souvenir précis. Le seul personnage qui reconstruise ses souvenirs, nous l'avons vu brièvement, est Luis, mais cela reste un fil narratif secondaire. Nous n'assistons pas à la construction des personnages à l'aide d'efforts de mémoire. Plutôt qu'une trame narrative, c'est ici une toile d'araignée qui

se tisse sous nos yeux dont nous ne verrons qu'à la fin de l'œuvre la forme qu'elle adopte. Les multiples personnages forment chacun un fil qui s'entremêle à celui du voisin. Ils symbolisent un point sur un cercle, celui du Quartel de Palacio.

Pour ce qui est de la première partie -*Octubre, octubre*- du chapitre 5, contrairement à la plupart des chapitres, elle ne commence pas par une sous-partie intitulée « Luis » mais par « Quartel de Palacio ». Nous verrons s'il s'agit là d'un fait exceptionnel. Dans un récit à la troisième personne, le narrateur prend Luis pour premier objet de description et il est, d'ailleurs, le sujet grammatical de la première phrase. Luis se rend dans un bar en compagnie de son nouvel ami Guillermo. Ils sont rejoints par Lina, l'amie de Guillermo, et :

« Ella y Luis exclaman a un tiempo, como en las comedias :

- No serás la amiga de Águeda...

- No serás el amigo de Águeda..."<sup>65</sup>

(Elle et lui s'exclament en même temps, comme dans les comédies :

- Mais tu es l'amie d'Águeda..

- Mais tu es l'ami d'Águeda...)

Il convient de relever cette spécularité, où l'œuvre littéraire parle d'elle-même. En disant : « como en las comedias » (*comme dans les comédies*), le narrateur transforme le roman en théâtre. Le roman n'est-il pas plus proche de la comédie que de la réalité, puisqu'ils sont tous deux fictifs ? Cela montre bien que le jeu se fait et que le lecteur est passé de l'autre côté du miroir. Le lecteur oublie alors qu'il lit un roman faisant allusion à une pièce de théâtre. En lisant, il s'évade du réel qui l'entoure et plonge dans la fiction qui devient pour lui, le temps de la lecture, le monde du réel. Avec cette allusion au vocabulaire du théâtre, il croit qu'il est dans la réalité qui parle de la fiction. Il est rentré dans la fiction, l'imagination l'a entraîné loin du monde réel dans un monde qui, soudain, semble au lecteur aussi réel que son environnement quotidien. C'est là la magie de la lecture.

Une fois encore, peu importe la vraisemblance. Peu importe qu'il soit peu plausible de faire ce genre de rencontres dans une aussi grande ville. Ce qui compte, c'est la curiosité des deux personnages, qui découvrent chez une personne dont ils font la connaissance un autre rôle que celui qu'ils lui avaient déjà donné : Lina savait qu'elle allait rencontrer un ami de Guillermo mais doit lui accoler maintenant l'identité d'ami d'Águeda. Quant à Luis, il était prêt à faire la connaissance de l'amie de Guillermo et il découvre qu'elle est aussi celle d'Águeda. L'intérêt pour l'autre devient double. En outre, cela rassure le journaliste, car il avait quelques soupçons quant au penchant platonique que pouvaient avoir les deux jeunes femmes l'une pour l'autre. Or, de toute évidence, Lina a un faible pour Guillermo. Elle n'est pas une rivale pour Luis.

---

<sup>65</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 210.



Le sujet de ce début de chapitre est la praxis révolutionnaire, traitée avec une rigueur toute didactique. Guillermo et Lina, anarchistes convaincus, en ont parlé dans le bar, devant un Luis assez sceptique. Dans la boutique où ce dernier se rend ensuite pour faire quelques emplettes - il veut fêter les trente ans d'Águeda - la conversation porte sur l'explication de la hausse du prix des olives. Enfin, l'auteur décrit une jeune cliente, une domestique venue faire des courses pour ses maîtres. Elle est l'image même de l'être humain qui a connu la faim. Cela est, à ses yeux, plus convaincant qu'un discours.

L'écrivain change de sujet à l'aide d'un « entre tanto » (*pendant ce temps*) peu subtil. Doña Flora attendait sa vieille amie Carmen, mais celle-ci a une crise de lumbago. Elle a à peine le temps d'être déçue par cette défection que l'on frappe à la porte : Gil Gámez, qui n'est autre que le mystérieux personnage qui était tout à l'heure assis sur un banc, apparaît. Doña Flora voulait parler de quelque chose à son amie et l'on peut supposer qu'il s'agit d'un thème en relation précisément avec le nouvel arrivant. Elle invite Gil à dîner. C'est lui qui prépare la table pendant qu'elle va se changer. La mise en scène -la décoration de la table, le couvert- lui rappellent un dîner avec son mari défunt, Gustavo, qu'elle raconte de manière détaillée à un Gil Gámez qui ne participe à la conversation qu'en opinant du chef ou en la relançant par de courtes phrases. L'illusion de la réalité est, en effet, renforcée par l'emploi du style direct. Elle avoue, alors, avoir empoisonné un homme, son voisin de l'étage inférieur. Nous n'apprendrons qu'au chapitre 9 les détails de ce crime. Manquant d'argent pour soigner Gustavo atteint d'une maladie très grave à laquelle il succombera, Flora doit se soumettre, humiliée, aux fantaisies sexuelles de leur voisin, riche notaire. Lorsqu'il la revoit chez lui, indifférent au chagrin de la jeune femme qui vient de perdre celui qu'elle aimait, il croit pouvoir recommencer ses jeux érotiques. Elle déclare alors avoir empoisonné son cognac et le regarde mourir.

Elle se rend compte que cette confession ultime lui était nécessaire pour reposer en paix. Elle a compris que sa mort était proche et cette partie s'achève sur ces mots :

« Ya su futuro se reduce a claro, interminable, deleitoso presente. Puro presente, pase lo que pase. »<sup>66</sup>

*(Son avenir se réduit désormais à un clair, interminable et délicieux présent. Le simple présent, quoi qu'il advienne.)*

Elle ne le dit pas, mais elle a la certitude que lorsque Gil reviendra, ce sera pour l'accompagner vers la mort. La conscience en paix, elle est prête.

Le récit antérieur ne s'est pas construit sur des retours en arrière incessants. Néanmoins, la mémoire est nécessaire pour les épisodes concernant doña Flora. L'arrivée de Gil Gámez, par sa manière de frapper à la porte, lui rappelle son

---

<sup>66</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 222.

défunt mari. Les cigarettes qu'il lui offre sont celles qu'elle fumait autrefois. En vivant intensément les instants présents, elle ressent les mêmes sensations que dans le passé, car le dîner est, d'une certaine manière, organisé à cette fin. Il est mis en scène par les deux personnages pour faire revivre une époque lointaine. C'est le souvenir qui la retient à la vie : son passé d'artiste, son amour pour son mari. Après l'aveu de son crime, elle est donc prête. Plus rien ne la retient sur terre.

Le passé ne lui revient pas en mémoire par bribes ou par pans entiers. Elle vit dans le passé et utilise le présent pour le reconstruire, ce qui ne l'empêche pas d'en jouir pleinement.

La deuxième sous-partie, « Águeda », est entièrement basée sur le passé, comme le laisse présager la première phrase :

« Repensarlo para recordarlo todo. »<sup>67</sup>

(*Y repenser pour se souvenir de tout.*)

Águeda pense, à nouveau, à Gloria ; elle se sent libérée de son emprise, maintenant qu'elle soupçonne l'intérêt que Luis lui porte, comme ne cesse de le lui répéter Lina, sa nouvelle collègue de Sciences Sociales qui est aussi son amie. Elle évoque également Luis et échafaude des stratégies pour le séduire en l'humiliant. L'écriture suit les incessants retours du personnage sur son passé plus ou moins récent : ses conversations avec Lina tournant essentiellement sur la certitude qu'a celle-ci qu'Águeda plaît à Luis ; un souvenir d'enfance à Paris à propos d'une image représentant Jeanne d'Arc et qui lui permet d'exhaler sa rancœur envers son oncle Conrado qui n'aimait pas son père ; elle établit une comparaison entre Gloria et Luis en faveur de ce dernier, beaucoup plus aimable qu'elle. Elle se remémore sa conversation avec Lina au cours d'un repas auquel elle l'a invitée pour son anniversaire, celui de ses trente ans. Son amie ne s'effraie pas de son rejet des hommes. C'est alors que Águeda s'exclame :

« Suponiendo que haya tenido niñez. Mi padre no pudo educarme. Primero en Zazagoza, en el aeródromo, yendo y viniendo a Pamplona los fines de semana. Luego huido, y yo prisionera. Primero con mi madre, presa del tío Conrado y de su mundo. Después, nunca he tenido casa : colegio interna, Colegio Mayor, residencias, pensiones... soy lo que me han hecho. Vencida desde la infancia : perdieron los míos. Solamente aprendí emociones con Sor Natalia, pero se la llevaron pronto. »<sup>68</sup>

(*En supposant que j'ai eu une enfance. Mon père ne put pas m'élever. Tout d'abord à Saragosse, à l'aérodrome, avec des allées et venues à Pampelune en fin de semaine. Puis lui en fuite, et moi prisonnière. Tout d'abord avec ma mère, en proie à mon oncle Conrado et à son monde. Ensuite, je n'ai jamais eu de maison : collège où j'étais pensionnaire, internat, foyers, pensions... je suis ce que l'on a fait de moi. Vaincue dès l'enfance : les miens ont perdu. Je n'appris des émotions qu'avec Sœur Natalia, mais on la fit partir rapidement.*)

Evoquant ses récentes conversations avec Lina et Luis, elle tourne autour

<sup>67</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 222.

<sup>68</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 227.

des mêmes thèmes : son enfance bridée ; le manque d'affection dont elle a souffert, malgré la tendresse quelque peu trouble que lui a prodiguée la religieuse Sor Natalia ; sa peur de la sexualité ; son mépris pour ses seins, trop petits d'après elle, bien que Lina lui affirme que des petits seins sont aussi séduisants que les gros. Depuis qu'elle connaît Luis, sa pensée s'aventure vers une sexualité dont l'assouvissement lui semble possible : ses pieds sont en train de devenir un objet de culte fétichiste pour Luis. Elle joue avec lui le jeu de la séduction par l'abaissement pleinement consenti, l'humiliation en l'obligeant, par exemple, à porter un tablier de soubrette. Nous ne saurions omettre la circularité de la pensée d'Águeda. Elle fouille dans le passé, récent ou plus lointain, pour scruter les événements récents et décider d'une stratégie future.

Dans la troisième et dernière sous-partie, « Luis », celui-ci parle surtout au présent. Águeda est devant lui, la scène semble suivre la partie « Águeda » que l'on vient de voir. Il est convaincu que Lina fait le même travail que lui, transformer Águeda, mais par un chemin qui n'est pas tout à fait le sien : elle l'a féminisé un peu trop vite à son goût. Mais peut-être est-il jaloux qu'elle lui ait fait changer sa manière de s'habiller et qu'elle lui ait appris à se maquiller les yeux. Il se complaît à faire naître une relation érotique de caractère masochiste. En allant préparer le thé, il pense à celui qu'il vient de prendre avec doña Flora, une habitante du quartier, la cérémonie du thé devenant le lien entre les deux scènes. « Fue cupletista por los años veinte, cantaba tangos : Flora Maipú »<sup>69</sup>. « *Elle fut chanteuse de café-concert dans les années vingt : elle chantait des tangos : Flora Maipu* ». Cela justifie sans peine le titre de la partie « *Octubre, octubre* », à savoir « *La ceremonia del té* » (*La cérémonie du thé*).

Deux récits vont alors s'entremêler. Le premier concerne le thé que Luis prend avec Águeda, qui va lui glisser dans la bouche un biscuit trempé dans le thé, tel une hostie et lui avouer son horreur pour sainte Águeda. L'autre récit, mêlé au premier, décrit, en même temps, la cérémonie du thé qu'il partage avec Flora. Cette dernière va lui révéler qu'elle a bien connu son père. Elle va faire revivre également, devant un homme stupéfait, sa mère, la sèche Anglaise, confite en dévotions protestantes. Elle lui dévoile la liaison passionnée de son père avec Nardi, surnommée Fiammetta, choriste comme elle. « L'Anglaise » finira par repartir pour Londres avec ses parents. Luis, leur petit garçon, sera confié à la fameuse « tante Chelo », sœur de son père.

Comme pour Glauka dans *La vieja sirena*, ce récit déclenche une révélation

---

<sup>69</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 235.

brutale : les seins volumineux, chauds et maternels, dont il avait toujours gardé le souvenir, ne pouvaient être ceux de sa mère, qui était d'une maigreur squelettique, comme en témoignaient les photographies. C'étaient ceux de Fiammetta, qui fut sa mère de substitution.

Doña Flora raconte aussi la mort de « Madero » -c'est par le nom de famille qu'elle désigne le père de Luis-, précisant même la date, le 23 septembre, quarante ans avant ce récit. Un incendie se déclara dans le théâtre « Novedades ». Son père jouait dans l'orchestre et mourut alors . « La Nardi » était sur scène mais survécut. Sa mère, revenue à Madrid provisoirement, était parmi les spectateurs, poussée peut-être par la tante Chelo à faire un scandale. Elle mourut également dans l'incendie.

La première réflexion de Luis est :

« Prefiero un huracán apasionado para agitar mi infancia, mejor que la fría inglesa, la seca pureza de tía Chelo, prefiero este terremoto de Águeda ». <sup>70</sup>

(Je préfère un ouragan passionnel pour agiter mon enfance, plutôt que la froide Anglaise, la sèche pureté de tante Chelo, je préfère ce tourbillon d'Águeda.)

Le chapitre se referme sur l'évocation de ses relations avec Águeda.

La stratégie dilatoire ne concerne donc que Luis. Le mystère des seins maternels vient de lui être révélé brusquement par un récit à la première personne de doña Flora, le second mystère, encore plus profond, remontera tout aussi brusquement à sa mémoire au chapitre 14. Les récits concernant les deux personnages, Luis et Águeda, suivent, à l'exception des souvenirs brutaux, le même mode opératoire : l'étude du présent à travers des souvenirs proches ou qui remontent à la jeunesse des personnages. Le couple échafaude sans cesse, au présent et au futur proche, des stratégies dont l'utilité lui est apparue en examinant les faits qui viennent de se dérouler et en se délivrant d'un passé fait de frustrations, par le même processus de libération de la mémoire. Cette dernière perd son caractère douloureux à la lumière du présent. Les souvenirs sont acceptés, assumés et perdent ainsi leur force destructrice.

Le schéma narratif est-il similaire au chapitre 16 ?

Le titre de la première partie de ce chapitre est « *La diminuta brújula en su norte* » (*La minuscule boussole axée sur son objectif*). Le nord de Luis, c'est-à-dire son objectif, est le sexe d'Águeda. Nous retrouvons ce groupe nominal au milieu de la sous-partie « Ágata-Luis », au centre d'un paragraphe : il est l'axe d'un cercle narratif. Après le dialogue entre les deux personnages sur lequel nous allons revenir, Luis est le narrateur d'une longue partie évoquant les heures précédant la scène où Ágata se donne à lui. Cette boussole est au milieu d'autres métaphores qui désignent

---

<sup>70</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 241.

certainement, même si cela n'est jamais explicité, le sexe féminin. Ce dernier est l'axe principal du chapitre, le centre des pensées du protagoniste depuis un moment. Le couple sait qu'il va s'adonner aux plaisirs de la chair, mais l'attente fait d'ores et déjà partie intégrante de ce plaisir. Le titre montre sans équivoque l'élément essentiel du chapitre.

De même qu'au chapitre 17, qui est le dernier du roman, les deux sous-parties « Ágata » et « Luis » n'en forment plus qu'une : « Ágata-Luis », ce qui montre très explicitement que les deux personnages ne font qu'un. Cela est si vrai qu'ils n'ont plus une personne verbale pour désigner chacun d'eux. Nous pouvons lire en effet à la première ligne : « le pregunto a Ágata » (*demandé-je à Ágata*) : c'est donc Luis qui parle et, à la troisième ligne « le pregunto a Luis » (*demandé-je à Luis*). Il s'agit donc d'Ágata. Seuls les accords en genre permettent d'identifier la personne, ce qui dévoile la fusion entre ces deux personnages. Dans le dernier chapitre, ce sera, d'ailleurs, la seule sous-partie : « Quartel de Palacio » est devenu inutile maintenant que les amants sont réunis.

Le récit est au présent : tout ce que souhaitent les personnages depuis le début -la résolution des mystères, l'aboutissement de l'amour- se réalise maintenant. Le présent symbolise à la perfection l'accomplissement de l'être humain. Couché aux côtés de l'aimée, Luis laisse s'évader sa pensée vers le passé proche, vers les jours qui ont précédé le passage à l'acte sexuel -qui vient d'avoir lieu- et qui furent un moment d'attente à la fois insoutenable et merveilleux. La jeune femme excitait son désir mais se refusait à lui, ce qui satisfaisait pleinement les inclinations masochistes de Luis. Dans la scène précédente, elle lui avait donné une drogue, en lui faisant croire que c'était du poison. Il s'était alors réveillé dans les bras de sa bien-aimée, qui le suppliait de reprendre conscience et qui ne put résister à son désir grandissant, tant elle était soulagée de le voir vivant. Le récit de Luis s'achève sur le souvenir des phrases qu'elle prononça lorsqu'elle redoutait de l'avoir tué.

Sans transition, Ágata reprend le fil de la narration pour évoquer, elle aussi, le tableau présent : elle est couchée à côté de Luis et soupçonne qu'il réfléchit. Les deux récits sont donc, en fait, simultanés. Elle se remémore, à son tour, le produit qu'elle lui a fait boire, sa crainte de s'être trompée sur le dosage et d'avoir ainsi entraîné la mort de Luis, les prières qu'elle lui a adressées pour qu'il se réveillât et ce sont bien ces supplications qui servent de lien entre les deux récits. Le lecteur apprend de la bouche d'Ágata, tout à fait incidemment, que don Pablo est mort lors de l'opération de la cataracte qu'il attendait depuis longtemps et qui, pensait-il, allait, d'une certaine manière, lui redonner vie.

La pensée de la protagoniste saute d'un souvenir à l'autre mais il serait

inexact de conclure que cela s'opère sans ordre. A partir du moment où elle s'est donnée à Luis, elle repense à don Rafael, son directeur, qui la désirait et avec lequel elle a refusé toute relation sexuelle (elle s'est enfuie) car elle ne l'aimait pas : elle aimait déjà Luis. Elle se remémore ce qui a un rapport avec l'amour : son père qu'elle a surpris avec une servante, le jeune garçon qui avait fait mine de la violer lorsqu'elle était enfant, Gloria qu'elle a cru aimer et par qui elle s'est sentie humiliée, rabaissée.

Le présent refait surface, dans sa forme la plus achevée : le dialogue.

Tout au long de l'œuvre, il semblerait que le propos des personnages, surtout celui d'Águeda, soit de se venger du passé par la jouissance de l'amour, au présent. La plénitude physique et psychologique apportée par sa relation avec Luis lui permet de tourner le dos au passé. C'est pourquoi le récit est truffé d'analepses remontant vers un passé, proche ou lointain et relié à l'amour, dont elle se souvient encore avec rancœur mais qui lui permet de jouir encore plus intensément du présent. Il manque à ce récit une vision, élargie dans le temps, de ses relations avec un amour heureux. Cette re-naissance de la jeune femme par l'amour va-t-elle détruire à tout jamais le lest des souvenirs traumatisants ? Pour José Luis Sampedro, ce deuxième volet de la trilogie montre la deuxième étape de la vie de l'homme, celle de l'épanouissement avant le crépuscule. Nous verrons plus loin si ce concept est évident pour tous les personnages, mais d'ores et déjà il est aisé d'affirmer que c'est le cas pour celui-ci. La situation présente au moment du récit lui permet de résoudre le passé. L'héroïne n'envisage pas le futur. Elle a résolu le passé par le présent : c'est peut-être là le début de la sagesse.

Le cas de Luis est beaucoup plus spectaculaire. Il est plus âgé, plus proche des quarante ans que des trente. Son passé amoureux est réel et non pas fantasmagorique comme celui de sa bien-aimée, ses plaisirs et ses souffrances s'appuient sur des sentiments et des sensations bien réels. Dans le présent du récit, outre ses relations avec Águeda qui lui permettent de vaincre sa peur d'être impuissant -passé proche-, il résout le problème de son identité liée fortement à la sexualité -passé antérieur-. Le récit le concernant est, comme pour celle qu'il aime, rarement au futur. Lorsque ce temps apparaît, il sert à projeter le récit dans un avenir que nous connaissons avant de refermer les pages du livre, puisqu'il est employé pour dévoiler des stratégies de séduction. Il disparaît lorsque leur relation -sentimentale et sexuelle- s'affermit.

La deuxième et dernière sous-partie de ce chapitre, « Quartel de Palacio », s'éloigne des héros, dans l'espace tout d'abord, puisque la scène se passe au bord de la mer. Comme nous l'avons appris par une allusion rapide au chapitre précédent, don

Ramiro, sa femme et leur fille Jimena sont partis pour Benidorm, sans doute, dans l'esprit des parents, pour que la jeune fille oublie quelque peu son chagrin d'amour. Ils ont la surprise de voir apparaître Mateo, Tere et leurs enfants. Pendant ce temps, Luis et Ágata vivent leur amour tranquillement, dans l'immeuble presque vide : il n'est habité que par Ildefonso, qui est très malade, et par sa femme Lorenza.

Deux tableaux s'enchaînent : le premier concerne don Ramiro et doña Emilia, qui louent une chambre à Luis. Le récit, entièrement au présent, est produit par le vieil homme, à la troisième personne, le narrateur pénétrant dans ses pensées. Les personnages principaux n'étant plus évoqués, cette partie ressemble à un épilogue. La vie continue, après les péripéties qui ont alimenté le roman. L'élément qui attire l'attention du lecteur est la petite phrase sur Jimena pensée par Tere, sa voisine, jeune mère de famille. L'auteur veut qu'elle soit remarquée, puisqu'elle est au style direct dans un texte presque toujours narratif :

« A Tere le recuerda (*alude a Jimena*) algunas actitudes de la María del quiosco. « Se deja achantar », piensa[...] »<sup>71</sup>

(*Elle [allusion à Jimena] rappelle à Tere certaines attitudes de la María du kiosque. « Elle se laisse écraser par la vie », pense-t-elle[...]*)

Le cercle du temps est encore là. Si, d'un côté, cette scène montre que le temps continue de s'écouler selon une vision moderne, c'est-à-dire linéaire, cette petite phrase rapprochant deux femmes, séparées temporellement -par l'âge- mais proches par ce que l'amour a fait d'elles, induit l'autre vision du temps, un temps cyclique. La toute jeune fille reprend le flambeau tenu jusque là par María, mais celle-ci ne le lâche pas pour autant. L'auteur a donné à la première le même fardeau que celui de la femme plus âgée, un fardeau fait d'amour et de renoncement. C'est cela qui éveille l'intérêt du lecteur, alors que l'auteur s'appesantit sur les relations de Tere et Mateo, son mari, qui sont établies sur une complicité à toute épreuve que renforce une saine sexualité. La joyeuse sensualité du couple fait contre-poids à la situation de Jimena, relatée de manière indirecte. La douleur, que ressent Jimena et qui n'est que suggérée, a un impact beaucoup plus fort sur le lecteur que l'image du bonheur familial exposé explicitement.

Seul le complément de temps « La víspera de ese mismo día » (*La veille de ce jour-là*) sert de liaison avec les derniers paragraphes, consacrés à Flora et qui commencent par :

« La víspera de ese mismo día, en el Quartel de Palacio, Curro ha vuelto a la plaza de Santa Catalina. Flora ya se había resignado a no verle[...] »<sup>72</sup>

(*La veille de ce même jour, au Quartel de Palacio, Curro est revenu à la place Santa Catalina. Flora s'était déjà presque résignée à ne plus le revoir[...]*)

---

<sup>71</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 804.

<sup>72</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.805.

Le prénom de Flora n'est pas précédé de « doña ». Elle se rapproche ainsi des autres personnages. Nous la connaissons davantage, elle est maintenant une simple femme. Plus que son élégance et sa dignité, ce sont maintenant ses émotions que nous fait découvrir le narrateur. Le complément de lieu suit celui de temps : « en el Quartel de Palacio ». Nous revenons au centre névralgique de l'œuvre. Le lecteur pénètre dans les pensées de la femme et une abondance de temps verbaux apparaît en quelques lignes, mettant ainsi en lumière une multitude de nuances temporelles.

Le passé composé, dans « Curro ha vuelto » (*Curro est revenu*) indique clairement que l'action se situe dans un passé proche et que ses conséquences parviennent jusqu'au présent de la narration : Curro est bien là. Le plus-que-parfait avec « Flora ya casi se había resignado » (*Flora s'était déjà presque résignée*) est tout aussi révélateur : il se réfère à un passé encore antérieur au retour du jeune homme. Ce retour l'efface. Maintenant, depuis que le jeune homme est revenu, Flora n'est plus résignée. La présence du jeune homme qu'elle aime détruit ses pensées, maintenant caduques.

Le passé simple avec « impidió » (*empêcha*), « decidió » (*décida*) désigne des actions précises, terminées et pleinement assumées, effectuées par Flora avant le départ de Curro, et par conséquent avant de se résigner : elle avait montré au jeune homme où elle cachait ses bijoux, afin qu'il puisse les retrouver après son décès. Par ailleurs, devant notaire, elle a légué tous ses biens à Paco .

Ce paragraphe étant au passé, deux phrases au présent choquent le lecteur :

« Si vuelve Curro, se lo contaré y le daré la llave de la casa. Si no vuelve, ya le buscarán cuando llegue el momento[...] »<sup>73</sup>

(*Si Curro revient, elle le lui racontera et lui confiera la clef de la maison. S'il ne revient pas, on se mettra bien à sa recherche lorsque le moment viendra [...]*)

Cette irruption extraordinaire du présent dans un récit au passé étonne le lecteur, attire, par conséquent, son attention et permet d'opérer une brèche fictive dans le temps, impossible à faire dans la vie réelle : repartir dans le passé pour pénétrer directement à l'intérieur d'une personne à un moment donné. Le lecteur plonge ainsi au présent dans les pensées du personnage, ce qui leur donne plus d'impact. Le lecteur comprend les motivations mentales qui ont poussé le protagoniste à agir à ce moment-là.

Elle vient de léguer ses biens à Curro. Nous apprenons alors son nom complet : Francisco Cáceres Hontoria. Cela s'inscrit parfaitement dans la logique du récit : pour établir les documents officiels de legs, Flora a dû, nécessairement, donner tous les détails, à commencer par l'identité complète de son légataire.

A partir du moment où les deux personnages sont réunis, le présent

---

<sup>73</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 805.



domine ; Paco veut que Flora lui tire les cartes pour infirmer ou confirmer ce que vient de lui prédire une gitane : « malas cosas » (*de mauvaises choses*). Elle lui prédit la fortune, mais occulte l'annonce d'une mort violente en pleine jeunesse. Curro s'en va, plein d'admiration pour la passion et le savoir-faire érotique de cette femme d'âge mûr. Pendant ce temps, Flora fume la dernière cigarette de la boîte que Gil lui a offerte. Elle a la certitude que c'est l'annonce de sa mort prochaine. Elle a réglé ses dernières affaires. Elle est prête. Le mot « mort » n'est pas écrit, mais il est implicitement induit par le vocabulaire précis des sensations de Flora : « un clic [...] dentro de su pecho » (*un clic dans la poitrine*) , « un dolor en el brazo » (*une douleur dans le bras*). Elle sent auprès d'elle la présence de Gil.

Flora, contrairement à don Pablo, était prête à mourir, depuis qu'elle avait compris que Gil Gámez était venue la chercher. Après avoir beaucoup parlé de ce personnage en tant qu'être tourné vers le passé, l'auteur a opté pour le présent : elle s'est « confessée » auprès de Gil, en a ainsi fini avec le passé. Elle vient de connaître et aimer un jeune homme fougueux, Curro, dont elle a été aimée. A travers lui, elle a dit adieu au monde actuel.

Don Pablo mort, doña Flora morte, Gil disparu, le destin de Jimena et María provisoirement scellé, la sous-partie « Quartel de Palacio » n'a plus lieu d'être. Logiquement, elle n'apparaît pas au dernier chapitre.

Nous pouvons conclure que José Luis Sampedro emploie tous les temps verbaux qui lui permettent de présenter le personnage. Il utilise le présent narratif pour les faits actuels, le passé composé lorsque le personnage réfléchit à un passé proche ou qu'il agit dans ce passé. Lorsque le passé est plus lointain et achevé, le passé simple est employé en alternance avec des temps composés comme le plus-que-parfait montrant l'antériorité par rapport au fait principal relaté. Cette trame temporelle tend à ramener le personnage vers un présent libérateur (essentiellement le couple central Ágata/Luis) ou marquant une étape décisive : la mort pour Pablo et Flora, le renoncement à l'amour pour Jimena et María. Les autres personnages sont plutôt des adjutants ou des éléments perturbateurs. Cette palette temporelle démontre que l'acceptation libre du passé est nécessaire pour vivre pleinement le présent et, par conséquent, envisager l'avenir.

La partie « Papeles de Miguel » est-elle plus simple que celle que nous venons de voir puisqu'il ne s'agit plus d'un récit polyphonique ; suit-elle toujours le même enchaînement temporel ?

Ce n'est que dans le premier chapitre que le titre « PAPELES DE MIGUEL » est suivi d'un sous-titre entre parenthèses, comme si l'auteur voulait le cacher :

« (*Fragmentos de los cuadernos de Miguel, seleccionados y fechados por su amigo.*)<sup>74</sup>  
(*Extraits des cahiers de Miguel, sélectionnés et datés par son ami*)

Ces parenthèses semblent inviter le lecteur à ne pas y attacher une grande importance. Cependant, une première piste lui est donnée par l'auteur : puisque ce n'est pas Miguel qui trie ses papiers, c'est sans doute parce qu'il est mort. Et ce n'est certainement pas à la première lecture qu'il se rendra compte qu'il ne saura jamais qui est cet ami, « son » ami, l'adjectif possessif tendant à montrer qu'il s'agit de quelqu'un de bien précis, particulièrement proche du personnage. Tous les autres sous-titres du roman sont, eux aussi, en minuscules et en italique, mais sans parenthèses.

Le deuxième sous-titre de ce premier chapitre est rejeté quelques lignes plus bas, en début de ligne : « *Ciudades enterradas* » (*Villes enterrées*). Le jeu auquel le narrateur omniscient invite le lecteur -chercher dans les lignes suivantes la citation éponyme du titre- ne dure pas ici bien longtemps. Elle apparaît au milieu du premier paragraphe :

« ¡Noche de tribulación, emergencia de mis enterradas ciudades ! »<sup>75</sup>  
(*Nuit de tribulations, émergence de mes cités enterrées!*)

Son déménagement fait resurgir un passé que Miguel avait voulu enfouir, « enterrer », verbe d'autant mieux choisi que la plupart de ses souvenirs concernent des morts, parfois bien-aimés, comme son fils unique Miguelito, notamment.

Le narrateur évoque, dans la phrase suivante, le décor qui l'entoure, soulignant implicitement l'adéquation entre le lieu et son état d'âme :

« El cuarto en tinieblas, yo en angustia. »<sup>76</sup>  
(*La pièce dans les ténèbres, moi dans l'angoisse.*)

Dès le début, sans la présenter, il cite le nom de Nerissa, dont on suppose que c'est une femme qu'il aime. Jamais les personnages ne sont présentés de manière exhaustive. C'est le lecteur qui suit les indices et attrape au vol les renseignements parfois essentiels, parfois subsidiaires concernant un personnage : son identité, ses liens avec le personnage qui l'évoque, ses traits physiques ou moraux.

Miguel s'exprime souvent par phrases brèves, nominales parfois. Elles montrent son désarroi. Il évoque Miguelito, qui abandonna son prénom français Michel pour Miguel en arrivant à Madrid.

Coup de théâtre : il retrouve par hasard, lors de son déménagement, les fameux vieux papiers, qui ne sont autres que les quatre romans qu'il a écrits et dont les personnages principaux sont Luis et Ágata.

Il récupère, ainsi, son premier roman, *Oscuro resplandor* (*Sombre éclat*). Il

---

<sup>74</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 49.

<sup>75</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 49.

<sup>76</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 49.

l'a laissé inachevé à la mort de Miguelito. C'est ainsi, au détour d'une phrase, que le lecteur apprend cette information. Il exprime ensuite son émotion en relisant *La espiral hacia dentro (La spirale vers l'intérieur)*, son troisième roman, qui montre son cheminement spirituel vers lui-même, centre d'un cercle vital.

Les personnes qui ont compté dans sa vie font leur apparition comme dans un tableau pointilliste, par petites touches : Michel, Nerissa. Une autre indication temporelle est saisie au fil de la lecture : Miguel est âgé de soixante-deux ans.

Il se remémore sa vie à Tanger, en indiquant une date : vingt-sept ou vingt-huit, il ne s'en souvient pas exactement. Sa petite sœur, Leonorcita, y est morte. Sa femme, Monique, des années plus tard, mit au monde leur fils Miguel. Le lecteur recueille ces renseignements. Il apprend, également, que le personnage s'est rendu à Istanbul. Baignant ainsi dans une atmosphère de mystique musulmane, Miguel se prépara, spirituellement, à éprouver, plus tard, pour Nerissa un amour plus mystique que concret. Les souvenirs affluent dans sa mémoire comme son amour pour Hannah, la belle Juive. Il se remémore une histoire qui se passa à Istanbul, celle d'un eunuque qui « immola son sexe par amour »<sup>77</sup>, idée de castration récurrente dans la thématique érotique sampédrine et que l'auteur fictif va reprendre pour son personnage Luis.

Il attend le lendemain, répète à plusieurs reprises :

« Mañana vienen ».<sup>78</sup>

(Ils arrivent demain.)

S'agit-il des déménageurs qu'il attend avec impatience ?

Le jeu des analepses est donc incessant. Il n'est pas ordonné, ne répond à aucune rigueur apparente. Miguel, l'auteur fictif des premières parties de chaque chapitre, rapporte ses souvenirs tout en feuilletant les quatre romans qu'il a écrits jadis et qu'il a retrouvés au cours du déménagement, comme le premier, dans lequel prédominait sa jalousie enfouie à l'égard de son fils, brillant musicien, ou celui qu'il n'a pu terminer, tant il était effondré par la mort de Miguelito. Il revient cependant sur toutes les étapes importantes de sa vie, sur tous les êtres qui l'ont marquée. Le lecteur y retrouve sans cesse Hannah, la jeune Juive qu'il a aimée en Italie et qui disparaîtra dans un camp de concentration, Nerissa, l'une de ses étudiantes qui renoncera à lui pour ne pas abandonner son mari malade. Dans un passé plus lointain figurent essentiellement ses tantes Magdalena et Hélène, tendrement aimées, la première pendant l'adolescence, la dernière qui enchanta son existence. Plus proche dans le temps, le souvenir de la mort de son fils, aimé et admiré, Miguelito, l'obsède également. Même si nous n'avons pas de détails précis -surtout lorsqu'il s'agit d'oncles

---

<sup>77</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.56.

<sup>78</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.56.

et de voisins- sur leur identité, sur leur existence, sur leur rapport précis avec le protagoniste, nous pouvons peu à peu reconstituer le passé de Miguel.

Tous les chapitres sont construits selon le même schéma. Le lecteur rassemble peu à peu les pièces du puzzle, d'autant plus facilement que les pensées de Miguel retournent de manière presque obsessionnelle vers les mêmes personnes et vers les mêmes lieux. Plus que pour permettre au personnage de se reconstruire, car il semble bien au-delà de ce stade, les remémorations permettent au lecteur de travailler, de reconstituer le passé du personnage pour mieux comprendre ce qui lui est arrivé dans le passé, ce qui a forgé son être. Au lieu de se mouvoir dans le passé avec le personnage et de manière ordonnée comme il l'a fait dans l'œuvre précédente, le lecteur élargit sa vision d'épisodes déjà évoqués. Cela entretient un suspense, les renseignements étant fournis peu à peu. C'est une manière assez proche de ce qui se passe réellement quand on fait la connaissance de quelqu'un : la personne ne se présente pas à autrui en faisant d'elle-même un portrait exhaustif, ce sont les rencontres qui, peu à peu, permettent à chacun de se familiariser avec l'autre. Le jeu de la mémoire est récurrent, mais ce n'est pas tant lui qui fait avancer les personnages que les rencontres et les sentiments des uns envers les autres. Les analepses internes à chaque partie ne sont pas vraiment signifiantes.

La deuxième partie - « *Papeles de Miguel* » - du chapitre 5, qui s'intitule « *Máscaras* » (*Masques*), se situe en janvier-février 1976. Dans son appartement qui est devenu son refuge, Miguel observe un pigeon qui est, à ses yeux, le messenger de Nerissa, l'incarnation de son dernier amour. Alberto, son collègue et ami, n'y voit qu'une tache. Vision ou réalité, peu importe pour le lecteur comme pour le personnage. L'essentiel est le rôle que joue l'oiseau, comme le confirme la suite : Miguel feuillette *Ma vie*, de Tchekhov, pour y rechercher l'extrait qui l'intéresse et qu'il a lu la veille.

« -¿Cabe descubrir lo que no existe ? -preguntó el doctor.

-No existe porque no sabemos verlo. »<sup>79</sup>

(*Faut-il découvrir ce qui n'existe pas ? -demanda le docteur.*

*Cela n'existe pas parce que nous ne savons pas le voir. )*

Ces deux répliques suffisent à justifier qu'il n'importe guère que ce que Miguel voit soit perçu par autrui. Le fait de n'être perçu que par lui n'ôte pas à un phénomène son existence.

« *L'Amandier Ardent* », sa vision depuis un an, existe, à l'intérieur de lui. Après sa rupture avec Nerissa, il part quelques jours pour Majorque où une vision extraordinaire s'offre à lui : un amandier se couvre de fleurs, tout en faisant vibrer l'air tout autour de lui. En extase, il ferme les yeux. Lorsqu'il les ouvre à nouveau,

---

<sup>79</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.243.

l'amandier est nu -c'est l'époque de Noël-. Peu lui importe : il a vu l'Absolu. Il se compare à son personnage, don Pablo, qui arrive tardivement à l'amour. Il passe de la comparaison à la métaphore, dans un glissement d'identité révélateur. En effet, il écrit dans un premier temps « Como don Pablo » (*comme don Pablo*), avant de parler de : « el Pablo que soy » (*le Pablo que je suis*)<sup>80</sup>. Dans un premier cercle d'interprétation, nous voyons comment l'auteur Miguel s'identifie à son personnage Pablo. Comment ne pas pénétrer dans un second cercle et nous demander si l'auteur José Luis s'identifie à Miguel avant de s'identifier à Pablo ? Miguel évoque Hannah, une femme juive qu'il a aimée, disparue dans un camp de concentration et Nerissa, la femme qu'il aimera après Hannah, tout en étant convaincu que la femme aimée, qu'il désigne par un « Toi » de déification, est encore à venir. En effet, il s'adresse, dans ses monologues intérieurs, à la quintessence des femmes aimées, fusion d'Hannah et Nerissa, qu'il appelle « Tú », avec une majuscule, comme s'il parlait à un dieu.

Comme Janos dans *Real Sitio*, il est convaincu de trouver la femme quintessence des femmes aimées. L'âge n'est pas un obstacle, mais plutôt le contraire ; il s'appuie en affirmant cela sur la philosophie soufie que nous verrons dans la troisième partie. Les souvenirs de Miguel s'enchaînent comme s'ils sortaient d'une boîte de Pandore. Il agit, en effet, comme Pandore, la première femme créée par les dieux qui, selon la mythologie grecque, animée de l'esprit du mal, désobéit et ouvrit la boîte où Zeus avait enfermé toutes les misères du monde, lesquelles misères se répandirent sur l'ensemble de l'humanité. Dans « la boîte de Pandore », il ne resta plus que l'Espérance. Miguel ouvre la boîte qu'il avait lui-même fermée et il s'en échappe certains souvenirs qu'il aurait bien voulu y laisser. Le moment de les affronter est cependant arrivé.

Dans un premier temps, le vieil homme se souvient de la mer qui, pour lui, est avant tout celle de Tanger, celle de son enfance. Il évoque sans s'y appesantir le fait qu'il assimile sa tante Magda aux soirées d'Aranjuez et Miguelito à la nuit parisienne. Evoquant la plage de Tanger, une image s'impose soudain : celle d'une jeune femme portant un maillot orange. Tout aussi brutalement, il se rappelle son ami David, « le Capitaine », qui, pour elle, quitta ses amis d'enfance et qui attendait avec impatience une opération de phimosis qui devait accélérer sa séparation d'avec eux et le faire accéder au monde des adultes. C'est là que nous retrouvons le mot « Máscaras » (*Masques*) éponyme du titre, car le narrateur fait allusion aux masques qui recouvrent les sentiments, quand on nomme « amitié » ce qui est, en réalité, une forme d'amour, comme cela est expliqué par les sages orientaux : c'est le masque de l'amour. Il cite le « Pa-Kua »<sup>81</sup>, écrit en italique dans le texte, « le cercle des

---

<sup>80</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.243.

<sup>81</sup> Le Pa Kua (ou Bagua selon les traductions) est l'un des outils d'analyse essentiel du feng shui. [...]Le Pa Kua est composé de huit trigrammes auxquels s'associent huit points cardinaux : nord, sud, est, ouest, nord-est, nord-ouest, sud-est, sud-ouest. Par ailleurs,

contraires imbriqués » :

« Todos llevamos en el soma huellas del otro sexo : ellas como nosotros. »<sup>82</sup>

(*Nous portons tous dans notre soma des traces de l'autre sexe : elles comme nous.*)

Il semble opérer un glissement d'une idée à une autre. De l'amitié qui n'est autre qu'une forme d'amour, il passe « au dualisme androgyne », qui expliquerait l'élan de l'amitié : sans doute sommes-nous attirés par une personne du même sexe parce que nous portons, et elle aussi, les traces de l'autre sexe. Il est pour le moins piquant de relever la fin de la citation, « elles comme nous », par laquelle le narrateur semble bien avouer que nous sommes pourtant bien différents.

Le mot « masque » fait surgir un autre souvenir : un lieu mystérieux et obscur, un couloir, une porte derrière laquelle apparaît brusquement un homme masqué, un doreur que lui a fait connaître Petra, dame d'un certain âge avec laquelle il s'est lié d'amitié en portant son linge dans sa laverie automatique « donde antes tenían una casquería »<sup>83</sup>(*où auparavant ils avaient une triperie*) et qui a bien connu sa tante Magda.

Autre objet tiré de la boîte : il s'est déjà rendu chez ce doreur avec sa tante. Une fois encore, ce n'est pas la vraisemblance du fait narré qui est importante, mais celle du récit : l'imbrication des souvenirs est tout à fait rigoureuse. Le doreur va chercher dans son atelier des masques qui ne sont pas destinés à la vente, sept masques extraordinaires. Miguel est captivé par l'un d'entre eux, représentant un soldat de *la Commedia dell'Arte*, qui devient, lorsqu'on le retourne tel « un reloj de arena » (*un sablier*), un diable cornu tout à fait inquiétant. Il évoque également une tenancière de maison close à Madrid avec laquelle il a eu une relation amoureuse. Miguel, tout ému, lui demande s'il s'agit de Madame Alberta. Le doreur ne s'en souvient pas, ou feint de l'avoir oublié. Il est possible, vu les lieux et époques qu'il évoque, qu'il ait connu le père de Miguel. Le hasard n'existe pas dans les romans de José Luis Sampedro.

Le doreur prononce alors ces mots si importants, comme nous le verrons dans la partie concernant les prénoms :

---

chacun des trigrammes représente aussi une des huit Aspirations du domaine de la vie : richesse et prospérité (sud-est), reconnaissance et notoriété (sud), mariage et amour (sud-ouest), enfants (ouest), Mentors et communication (nord-ouest), carrière(nord), éducation et savoir (nord-est), famille et santé (est). Une fois le Pa Kua posé sur le plan de votre maison (comme dans le cas du Pa Kua), chaque secteur du Bagua pourra être activé par un Élément différent que nous appellerons « remède ». <http://www.le-fengshui.com/pakua-1.html>

Le Feng shui (pinyin : fēng shuǐ, littéralement « le vent et l'eau ») est un art chinois millénaire dont le but est d'harmoniser l'énergie (le Qi) d'un lieu de manière à favoriser la santé, le bien-être et la prospérité de ses occupants. Il s'agit d'un des Arts Taoïstes, au même titre que la médecine chinoise traditionnelle (MTC) ou l'acupuncture, avec lesquelles il partage un tronc commun de connaissances.

Depuis des siècles, les Chinois s'y réfèrent pour concevoir leurs cités, construire leurs maisons et inhumer leurs morts. De nos jours, le monde des affaires consulte les Maîtres en Feng Shui pour décider de l'implantation de leurs bureaux.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Feng\\_Shui](http://fr.wikipedia.org/wiki/Feng_Shui)

<sup>82</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.246.

<sup>83</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.195.

« Si le dijese sus nombres serían también suyas. »<sup>84</sup>

(*Si je vous disais leur nom [celui de chaque masque], ils [les masques] seraient aussi à vous.*)<sup>85</sup>

En entendant cette phrase, Miguel s'exclame soudain :

« Usted se llama Saúl, ¿verdad ? »

(*Vous vous appelez Saúl, n'est-ce pas ?*)

L'homme affirme s'appeler Samuel, mais Miguel est persuadé qu'il ment. Il continue inlassablement sa quête pour retrouver le maillon manquant qui lui fera recouvrer la mémoire. Le doreur termine en approuvant la nouvelle de son départ de l'Université, qu'il a apprise par Petra. Une sensation de vertige temporel -le temps emporte-t-il Miguel comme dans un manège ?- l'étreint. Comment cet homme peut-il savoir tant de choses, comment peut-il avoir vécu tous les faits qu'il raconte ? Le lecteur s'interroge lui aussi : s'agit-il de Gil Gámez, que Miguel a introduit dans son roman/première partie de l'œuvre ? Gil Gámez n'est-il pas capable de franchir aussi bien les limites du cercle réalité/fiction que celles du temps et de la mort ?

En attendant le doreur qui était allé chercher des masques, Miguel s'est souvenu de ses douleurs : « las cavernas del plexus solar como descompuestas »<sup>86</sup> (*les cavernes du plexus solaire qui semblaient en piteux état*) et pressent sa mort prochaine. Le doreur, comme Gil Gámez pour doña Flora dans la partie « Octubre, octubre », est l'émissaire implicite de la mort. Miguel prend congé de cet homme mystérieux.

Sa vision du temps est bien clairement exprimée :

« Si en mis cuatro novelas asoma el pasado conocido por mí -el más fácil de vaciar - aquí me aguardaba el censurado por mi memoria, el que por eso mismo más importa perder. »<sup>87</sup>

(*Si, dans mes quatre romans, apparaît le passé que je reconnais - le plus facile à rejeter - celui qui m'attendait ici c'était celui que ma mémoire avait censuré, celui que, pour cela même, il est le plus important de perdre.*)

Comme ses personnages, ceux de la première partie de l'œuvre, il a besoin de ses souvenirs pour s'en défaire et avancer sur le chemin de la vie. Il doit également traquer ceux qui sont enfouis dans la mémoire, censurés sans doute par le subconscient. Ce cheminement n'est pas celui que l'on a pu observer dans *La vieja sirena*. Dans cette deuxième œuvre, la mémoire contribue à constituer l'être. C'est certainement une progression dans la quête de l'essence de l'homme : il doit avancer en portant son passé, non en le rejetant au loin.

Miguel reparle de Petra, qui lui raconte sa vie. Evoquant avec elle « la zarzuela » -sorte d'opérette- qu'ils aiment tous deux, il se rappelle ses dix-sept ans, son émoi en écoutant une opérette aux côtés de sa tante Magda dont il sentait la

<sup>84</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.249.

<sup>85</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.250.

<sup>86</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.248.

<sup>87</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.252.

présence troublante. Ce sont les même notes qu'il a sifflées en attendant Nerissa qui n'est pas venue, fidèle à son mari malade. Un souvenir en appelle un autre.

Miguel raconte alors qu'il est reparti voir le doreur. Tout en reparlant de Madame Alberta, il admire des sculptures sur bois, en particulier celle qui représente Saint Sébastien supplicié, dont les bourreaux, archers féroces, ont pris plaisir à viser le sexe, transpercé par une flèche. Cependant, le visage du martyr exprime l'extase. Aussitôt, ce martyr chrétien est assimilé par Miguel au Chinois empalé vu en image, ou à lui-même, torturé pas Nerissa.

Petra égrène ses souvenirs devant un Miguel attendri, ce qui, comme il l'avoue lui-même, l'oblige à échapper à ses obsessions. Il ne sait plus si ses personnages sont plus réels que lui. Les uns comme les autres sont des ombres. Il est obsédé par les personnages qu'il a créés autant que par ceux qu'il a connus. Dans ce chapitre, il rejette sa tante Magda, que le doreur, maintenant, avoue avoir connue. Il prend congé d'elle. Elle n'est plus qu'une ombre pour lui -ou c'est du moins ce qu'il prétend-.

Ce chapitre est peuplé, effectivement, de masques qui dissimulent les êtres, mais cette métaphore de l'identité cachée glisse bien vite vers celle des ombres. Miguel, l'écrivain, ne distingue plus les ombres/personnages fictifs des ombres/personnes qu'il a aimées. La conséquence est la même : il doit s'en défaire pour avancer. Est-ce là une manifestation de schizophrénie de l'écrivain ?

Le dernier paragraphe en dit long sur sa psyché :

« Disolución, desmoronamiento de las cosas y el tiempo, de los seres y la cronología. Veo a Petra casi a diario, pero ¿qué sé yo si en cuanto vuelvo la espalda sigue existiendo ? ¿No pensarán otros lo mismo de mí ? ¿Es esto empezar a vaciarse de verdad : esta inconsistencia universal, esta disgregación de cuanto existe, sea con máscara de persona, de torre, de recuerdo, de creencia, de acontecimiento, esta reducción del ser a sombra ? »<sup>88</sup>

*(Dissolution, écroulement des choses et du temps, des êtres et de la chronologie. Je vois Petra presque chaque jour, mais est-ce que je sais si, dès que je tourne le dos, elle continue à exister ? D'autres ne peuvent-ils pas penser la même chose de moi ? Est-ce là commencer à se vider vraiment : cette inconstance universelle, cette désagrégation de tout ce qui existe, que ce soit sous le masque d'une personne, d'une tour, d'une croyance, d'un événement, cette réduction de l'être à une ombre ?)*

Aucun titre n'était, de toute évidence, aussi adéquat que « Masques », si ce n'est, peut-être, celui de « Ombres ». Les deux idées recouvrent la même réalité, qui est le vertige existentiel de l'écrivain devant son œuvre et, en ce qui concerne Miguel, de l'homme vieillissant qui regarde derrière lui et autour de lui et ne distingue qu'un écran de fumée de tous côtés. Va-t-il, comme Alice au Pays des Merveilles de Lewis Carroll, le traverser sans presque y prêter attention et passer de vie à trépas ?

Ce chapitre tourne autour d'un axe, celui des masques, et les souvenirs s'ordonnent autour de lui : la circularité de la construction narrative est évidente. En

---

<sup>88</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.261-262.



effet, à partir du moyeu qu'est le masque, l'auteur forme des rayons qui joignent le présent à des souvenirs donnés se référant à l'axe : le masque. Nous pouvons maintenant nous demander si le chapitre 16 est construit de la même façon.

Il s'intitule « ¿Dónde se posará el gigante albatros ? (*Où donc se posera l'albatros géant ?*)

Comme nous l'avons déjà précisé, ce chapitre est particulier dans la mesure où il s'agit de l'avant-dernier. Miguel a traversé un long tunnel fait d'émerveillement devant un ultime amour en la personne de sa logeuse et amie, Seraphita, jeune mère de famille exemplaire qui a, selon lui, senti et partagé son sentiment. Ainsi pouvons-nous en être persuadés :

«Contenta por creerse a solas conmigo ». <sup>89</sup>

(*Contente parce qu'elle se croyait seule avec moi.*)

Il en est profondément convaincu, sans avoir de preuve vraiment fiable.

Le bonheur de Miguel est complexe, car il est aussi fait de renoncement : il n'y a rien de concret entre eux. Il est, en cela, assez proche de son personnage Flora, qui pressentait, depuis le début, que l'épanouissement de sa dernière relation amoureuse avec un jeune homme induisait sa propre mort. Contrairement à son auteur, Flora ne s'est pas contentée d'amours spirituelles, ce qui prouve qu'un auteur peut réaliser ses fantasmes à travers l'écriture.

Ici, c'est la fenêtre que Miguel a devant lui qui éveille le souvenir d'autres fenêtres , comme celle que Miguelito, son fils, appelait « ventanuco » (*petite fenêtre*) à Santander, lors de l'été précédant sa mort. Est-ce cette forme de diminutif qui lui rappelle la conversation qu'il a surprise entre Seraphita et son mari Pedro au cours de laquelle elle l'appelle « Miguelico », avec beaucoup de tendresse sans doute ? Il réagit comme un lettré, rapprochant deux idées parce qu'elles ont la même forme, ici celle du diminutif en « co ».

La séparation entre deux paragraphes marque le passage au thème suivant : Miguel s'évade dans le passé, évoquant un souvenir à Londres avec la femme qu'il a aimée et qu'il nommait Nerissa. Il commence à être au-delà du réel. En effet, il parle avec cette jeune femme. Il ne se rappelle pas la fin du film qu'ils sont allés voir ensemble et c'est elle, en s'adressant à lui, qui la lui rappelle -et informe en même temps le lecteur-.

De plus en plus, se mêlent dans son esprit le passé et le présent. Le fait linguistique du sujet implicite inclus dans le verbe permet de réunir plusieurs personnes, par exemple, lorsqu'il dit :

« Tía Marga hacía labor junto a nosotros. Cose para enfermeras y refuerza el sueldo de Pedro. »<sup>90</sup>

(*Tante Marga cousait près de nous. Elle coud pour des infirmières et apporte ainsi un*

<sup>89</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.815.

<sup>90</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.810.

*complément au salaire de Pedro.)*

Celle qui coud maintenant est nécessairement Seraphita. Il l'identifie à la tante qu'il aimait et qu'il revoit en train de coudre. Cette confusion a donc des racines compréhensibles. Nous pourrions dire aussi que, en sa personne, les cercles du temps se sont confondus. Les femmes aimées se superposent jusqu'à ne faire qu'une, appelée tout simplement « Tú » (*Toi*).

C'est encore un changement de paragraphe qui nous fait passer à une autre idée : Miguel est à l'hôpital. Comme il le dit lui-même, il est de plus en plus spectateur de sa propre vie. Il s'en éloigne, comme le pressent Seraphita. Nous pouvons lire ici :

« La luna la estilizaba. Como aquella vez, en Issogne. »<sup>91</sup>

*(La lune la stylisait. Comme cette fois-là, à Issogne.)*

Nous retrouvons le même procédé que précédemment : celle qui était stylisée n'était pas Seraphita, mais Hannah. Il explique alors que, pour se faire pardonner d'être monté sur le garde-fou, tenté par le suicide, il a raconté à Seraphita la mort de Miguelito -dans un accident d'avion-. A ses yeux, confier son passé à la femme aimée est une forme d'héritage qu'il lui laisse.

Tout au long de ce chapitre, il évoque, en une ronde vertigineuse, des épisodes concernant les femmes qu'il a aimées : Seraphita, la dernière, qui s'inquiète de la perte d'appétit de Miguel et craint sans doute qu'il ne meure prochainement, Hannah, Nerissa, à laquelle il s'adresse en disant « Tú » (*Toi*), l'Aimée, qui l'attend et qui est la quintessence de toutes les femmes aimées. Il rajoute l'élément de l'hôpital, symbole évident de mort, d'autant plus qu'il se voit devenu cadavre et il imagine les pensées de Seraphita. Le ton qu'il emploie n'est pas morbide pour autant, car il attend la mort pour « vivre » son amour.

L'utilisation incessante de la première et de la deuxième personnes du singulier tend à créer une confusion auteur/narrateur. Le lecteur entre dans l'intimité d'une personne, sans trop savoir de qui il s'agit, mais soupçonne que l'auteur nous dévoile son identité.

Le jeu de la citation/titre nous entraîne jusqu'à la dernière page du chapitre :

« ¿Dónde se posará el gigante albatros, señor del Océano ? »

*(Où donc se posera l'albatros géant, maître de l'Océan ?)*<sup>92</sup>

Ce n'est pas la métaphore du poète, comme pour Baudelaire, mais celle de l'amour. Après sa mort, les coups d'ailes de l'albatros feront encore battre son cœur. Il se complaît à imaginer son cadavre sous forme de veines, de glandes, d'os, car cet état induit sa rencontre avec l'amour. Il peut mourir extatique. Il a entendu les ébats amoureux de Seraphita et son mari ; il est persuadé qu'elle pensait à lui pendant

---

<sup>91</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.811.

<sup>92</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.818.

ce temps, qu'elle sera enceinte et que le bébé portera le prénom de Miguel. Ce ne sera pas une réincarnation, mais une filiation magique agénétique, thématique récurrente dans l'œuvre de José Luis Sampedro.

L'auteur pousse jusqu'au paroxysme le jeu qu'il a créé : à force de mêler les époques dont le pilier commun est une femme aimée, ces époques se fondent en une seule : les cercles n'en forment plus qu'un et la mort n'est plus la fin d'un temps linéaire mais l'aboutissement de plusieurs vies, ou de plusieurs époques. L'époque où il a connu Hannah, celle où il a aimé Nerissa, le présent éclairé par l'amour de Seraphita, ces trois cercles temporels se fondent en une seule spirale qui l'entraîne vers la mort.

Pour savoir si la construction de l'être se fait à partir de grands pans de la mémoire, nous pouvons affirmer que Miguel achève, tout au long de ces pages, la construction de son essence, inséparable de son œuvre qui apparaît régulièrement avant la partie qui lui est consacrée. L'écrivain est donc lié nécessairement à son œuvre sans laquelle il ne saurait être. En outre, la construction narrative de « Papeles de Miguel » ne se fait pas par pans entiers de souvenirs, mais par un aller-retour incessant de souvenirs tournant le plus souvent autour de l'amour. Ce sont les mêmes époques qui reviennent de manière obsessive, ce qui amène le lecteur à se poser la question philosophique suivante : l'homme est-il marqué par quelques souvenirs, son essence n'est-elle que la somme d'une partie de son existence ? Les analepses incessantes du récit « Papeles de Miguel » jouent un double rôle : elles s'ajoutent puis se fondent aux événements que le protagoniste est en train de vivre, si elles concernent des femmes aimées. Ce travail de fusion achevé, l'homme peut se consacrer à la tâche suivante, tout à fait consciente : savourer le bonheur présent lié à ses relations avec Seraphita pour parachever son renoncement aux choses matérielles. Il n'est pas un être vivant, ni pensant, mais un être mourant. Il rassemble, en quelque sorte, ses effets spirituels personnels pour s'adonner corps et âme à la mort. Nous pensons qu'il effectue irrésistiblement son dernier bout de chemin sous la forme d'une « course au tombeau », comme l'indique Gilles Deleuze à propos de Marcel Proust<sup>93</sup>.

Après avoir étudié les deux parties de ces trois chapitres, « Octubre, octubre », dans un premier temps, « Papeles de Miguel » dans un second, il convient d'examiner les liens susceptibles d'unir les deux parties d'un même chapitre, pour voir si s'ébauche une circularité narrative.

---

<sup>93</sup> DELEUZE Gilles. *Proust et les signes*. coll. Quadrige. P.U.F. Paris. 1964.

### 2.1.3. Imbrication et liens possibles entre les deux parties de chaque chapitre : étude des mêmes chapitres

---

Les ressemblances entre les deux parties du premier chapitre sont tout à fait évidentes, même si les personnages n'évoluent pas de manière parfaitement symétrique.

Luis, dans la première partie, est dans un état de demi-sommeil. Il émerge du monde du songe et lutte pour ne pas le quitter, car il espère comprendre le sens de son rêve récurrent.

Il vient d'arriver à Madrid ; sa vie va donc changer. Il a déménagé, trouvé un nouvel emploi. Il va évoquer ses rencontres et comparer le nouveau Madrid à celui de sa jeunesse. Le procédé est similaire dans la partie concernant Miguel.

Ce dernier, apparemment, vient lui aussi de se réveiller, et il retrouve ses fameux papiers.

« Sabio me fui haciendo mientras el alba se infiltraba ya por la ventana. »<sup>94</sup>  
(*Peu à peu, je devins sage pendant que l'aube s'infiltrait déjà par la fenêtre.*)

Il est plus âgé que Luis -il a vingt ans de plus-, et pour cette simple raison peut-être, il est plus près que lui de la sagesse, faite en partie de renoncement. Mais leur situation est similaire : ils abordent une nouvelle vie, se complaisent à examiner leur passé même si leurs souvenirs ne sont pas particulièrement enchanteurs. Miguel, plus que Luis, en est à l'heure du bilan, sentant sa mort relativement proche. Luis y pense moins, mais ses moments d'introspection servent cependant à peser les événements, les comprendre, afin de dresser un bilan, plus provisoire, certes, que celui de l'écrivain, mais non moins précis et presque obsessionnel. Le dernier mot de Luis est « crépuscule ». Il discerne, en effet, une adéquation facile à établir entre le moment où se passe la scène et son propre état d'âme.

Il est intéressant de noter que, dans les deux parties, le style est similaire : pour symboliser la recherche éperdue dans le passé, l'introspection directement dans la mémoire, l'auteur adopte les phrases nominales, un style haché ; même les phrases verbales contiennent beaucoup de groupes nominaux, de virgules. Les phrases, souvent interminables, permettent de visualiser cette progression dans les méandres sombres de la conscience :

« Repetírmelo, retenerlo, en cuanto abra los ojos escribirlo, con la luz me rodeará la *rue Huyghens*, la portera, mi trabajo en la agencia, la rutina publicitaria, aferrar el secreto, ¿quién fue Salomón ?, ¿a quién odio en mi abismo bajo la gran pirámide ?, símbolo, disfraz de un enemigo, ¿acaso Max ?, repetiré « Salomón » hasta que mi lengua disuelva esa máscara como una hostia, reventará el absceso, sabré a quién maté, « Salomón es un perro », inolvidable, la cámara con el ciprés, el agua corriente bajo la oscura Nut, ya no se me escapa : « ¡Salomón es un perro ! », ya puede

---

<sup>94</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 51.

venir a despertarme madame Mercier. »<sup>95</sup>

*(Me le répéter, le retenir, l'écrire dès que j'ouvrirai les yeux, avec la lumière, c'est la rue Huyghens qui m'enveloppera, la concierge, mon travail à l'agence, la routine de la publicité, capter le secret, qui fut Salomon ? Quelle est la personne que je hais dans mon abîme sous la grande pyramide ? Symbole, déguisement d'un ennemi, Max peut-être ? Je répèterai le mot Salomon jusqu'à ce que ma langue fasse fondre ce masque comme une hostie, l'abcès crèvera, je saurai qui j'ai tué, « Salomon est un chien », inoubliable, la chambre et le cyprès, l'eau coulant sous la sombre Nut, cela ne m'échappera plus : « Salomon est un chien », maintenant madame Mercier peut me réveiller.)*

Nous pouvons, de la même façon, prendre pour exemple un paragraphe quelconque de la partie « Papeles de Miguel ». L'auteur utilise les mêmes procédés.

*Oscuro resplandor, como estas últimas brasas. Dos cuerpos en espasmos ardientes, agonías jubilosas en el horno del lecho, pasión sin salida, Luis pendiendo de una cuerda, Ágata saliendo desnuda por la buhardilla, haciendo trampolín de un alero, de cabeza a la calle con su impecable estilo de saltadora... ¿Máscaras mías ? ¿Será posible ? ¡Ellos, ellos !<sup>96</sup>*

*(« Sombre éclat », comme ces dernières braises. Deux corps dans des spasmes ardents, des agonies de jouissance dans le fournaise du lit, passion sans issue, Luis pendu à une corde, Ágata sortant toute nue de la mansarde, se servant de l'avant-toit comme d'un tremplin, sautant la tête la première dans la rue, avec son style impeccable de plongeuse... Ce sont là des masques que j'invente ? Est-ce possible ? Eux, eux !)*

Le point commun entre Miguel et certains de ses personnages est évident. Il l'est si on le compare avec Luis, mais aussi avec Ágata et, dans une moindre mesure, avec don Pablo : ils ne sont pas en paix avec eux-mêmes. Doña Flora, par exemple, assume son passé. Elle a pu commettre des erreurs, le temps a galopé et lui a peut-être échappé des mains, mais elle est sereine en voyant ce qu'elle a fait et ne peut changer. Seule l'idée de la mort future, qui devient soudain, comme elle en est convaincue, toute proche, la trouble pendant un moment. Mais, bien vite, elle assume aussi bien l'idée de la mort qu'elle l'a fait pour son passé. Miguel et la plupart des autres personnages se définissent, avant tout, comme des êtres en quête, d'eux-mêmes, sans doute.

Luis fait un aller-retour incessant enfance / Paris/ Madrid, ses souvenirs étant déclenchés par un objet ou un fait présents. Águeda revient vers un passé plus proche, comme les achats qu'elle vient de faire, son directeur, don Rafael, ou ses inquiétudes concernant Gloria et son départ éventuel. Dans « Quartel de Palacio », le premier paragraphe, très long, décrit la place telle qu'elle était juste avant l'accident d'Águeda puis le retour au mouvement de la vie, au bruit. Don Pablo, à son tour, devient narrateur, lui qui est en train d'écrire un article pour un hebdomadaire sur un incendie qui ravagea la Plaza Mayor de Madrid en 1790. Il pense alors à un autre incendie, avant de repenser à son passé, alors que son père l'appelait encore « Saulito ». Il se remémore ensuite Beatriz, la mère de María qui tenait le kiosque comme le fait sa fille maintenant, puis il se rappelle un Allegro de Mozart qu'il commence à siffler. Enfin, il voit doña Flora et elle prend alors le relais narratif.

<sup>95</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 14.

<sup>96</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 51.

Tout au long du chapitre, le narrateur, en voyant un objet présent, se remémore le même objet, mais appartenant au passé et, en décrivant un personnage, lui passe le relais. Ce personnage suit ensuite le même chemin narratif.

Miguel, dans la partie « Papeles de Miguel », se réveille. Il se prépare à déménager et retrouve alors les manuscrits de ses romans. Tout comme Luis, il tente de tourner la page pour mieux vivre le présent. Il évoque dans une spirale infernale son fils Miguel, les personnages de son œuvre -Luis et Águeda essentiellement-, les femmes aimées.

Il suit donc le même cheminement que ses personnages et la construction narrative, qui imite le cours de la pensée humaine, est similaire.

Un détail visuel attire l'attention : dans les sous-parties intitulées « Luis » et « Águeda », les alinéas ne sont pas fixes. La première ligne ne commence jamais au même endroit. En revanche, la sous-partie « Quartel de Palacio » et la partie « Papeles de Miguel », classiquement, ont un petit alinéa en début de chaque paragraphe. De manière aveuglante, le paragraphe est en adéquation avec le mal-être des personnages. Le bouleversement de la ligne ne fait qu'illustrer celui des cœurs.

Cela tendrait aussi à rapprocher ces deux parties, comme si « Luis » et « Águeda » étaient le brouillon encore informe écrit par Miguel, « Quartel de Palacio » étant postérieur et mieux rédigé.

Prenons un deuxième exemple, celui du chapitre 5.

Dans la sous-partie « Quartel de Palacio », Luis est dans un bar, avec Guillermo. En attendant Lina, l'amie de ce dernier, Luis observe un ouvrier ; à l'arrivée de la jeune fille, Luis et Lina découvrent qu'ils ont un double intérêt l'un aux yeux de l'autre : ce sont tous deux des amis d'Águeda. La conversation roule sur la conscience -ou l'absence de conscience- de classe. Pour le trentième anniversaire de celle dont il est en train de tomber amoureux, Luis se rend à l'épicerie tenue par une jeune femme nommée Tere, et là, les clients parlent hausse des prix, faim et gouvernement. Il se remémore l'invitation de doña Flora à prendre un café chez elle pour fêter sainte Flora. Elle avait des révélations à lui faire qui ont été bouleversantes mais que Luis ne raconte pas. Une énigme est donc ébauchée. Le narrateur devient Flora qui évoque sa conversation avec Gil Gámez, lequel s'est rendu chez elle et avec lequel elle a longuement parlé.

Dans la sous-partie « Águeda », celle-ci rapporte les bouleversements qu'elle est en train de vivre en ce jour de ses trente ans. Elle commence à oublier son aventure ratée avec Gloria, elle prend confiance en elle car elle se sent toute-puissante dans ses relations naissantes avec Luis. Elle commence à se défaire de ses vieux complexes, comme la taille de ses seins ou sa virginité, d'autant plus

qu'elle se rend compte que sa vie est sur le point de basculer. Lina lui a offert un soutien-gorge. Elle est allée chez le coiffeur ; Lina a choisi pour elle un parfum. Maintenant, elle attend Luis. Lina fait allusion à l'accident d'Águeda : encore un témoin de cette aventure décidément récurrente.

Le récit, même s'il est polyphonique, est chronologique. Luis et Guillermo sont en compagnie de Lina, ensuite Águeda raconte comment sa vie est en train de changer ; elle attend Luis, et dans la dernière sous-partie, il arrive.

Il lui offre des chaussettes rouges norvégiennes, ce qui ne laisserait pas de surprendre si l'on ne savait pas qu'il les lui offre pour la douceur de leur laine, et, par conséquent, pour le plaisir des sens qu'elles procurent. Elles caresseront les pieds de la jeune femme, que Luis aime d'une manière fétichiste. En allant lui préparer le thé, il se remémore sa conversation avec Flora qui lui a parlé de ses parents et de Fiammetta. Le lecteur apprend ainsi le nœud de l'énigme à laquelle Flora vient de faire allusion : la femme aux seins opulents contre lesquels il se blottissait dans son enfance n'était pas sa mère mais l'amante de son père, Fiammetta.

Miguel voit le pigeon, messenger de l'amour, puis il revoit la mer telle qu'il l'a connue à Tanger, sa tante Magda qui y était avec lui, puis son ami David, amoureux de Eva. Il raconte ensuite son entrevue avec le mystérieux doreur et ses masques.

Existe-t-il réellement un parallélisme entre les deux sous-parties de ce chapitre 5 ? Le procédé narratif est le même que dans le premier chapitre : présent / saut dans le passé ayant un rapport avec ce présent, révélations parfois concernant le passé, qui viennent d'un personnage extérieur ou remontent soudain à la mémoire du personnage central du paragraphe. En aucun cas nous ne pourrions parler d'un parallélisme patent entre les deux sous-parties en ce qui concerne le rôle des souvenirs ou l'évolution des personnages. Il n'y a pas de point commun entre les chaussettes que Luis a offertes à Águeda, le récit de Flora concernant la mère de Luis et Fiammetta, d'une part, et l'ami David ou le doreur, d'autre part. Le parallélisme est beaucoup plus lointain, comme nous l'avons déjà dit : il s'agit du rôle du souvenir dans la quête de son essence.

Au chapitre 16, après que l'aimée s'est, enfin, donnée à lui, Luis se remémore les jours qui viennent de s'écouler. Elle prend ensuite le relais pour raconter sa peur de l'avoir tué, son soulagement indescriptible lors de son réveil. Elle fait également allusion à l'idée de se pendre qui effleura Luis, afin que Águeda coupe la corde. Elle a refusé, terrorisée à l'idée de ne pas être assez rapide. S'il était mort, elle n'aurait pas eu d'autre solution que se jeter par la fenêtre. Telle est donc la réalisation fictive du projet de Miguel de mener le couple à la mort. Il a préféré que ce projet soit exprimé, mais reste virtuel.

Dans « Quartel de Palacio », doña Elvira et don Ramiro sont au bord de la

mer avec Jimena et rencontrent Tere, Mateo et leurs enfants. Nous trouvons ensuite le récit de la dernière rencontre de Flora avec Curro, avant l'arrivée de Gil et, apparemment, la mort.

Dans « Papeles de Miguel », le protagoniste, comme Flora, se sépare du monde des vivants. Peut-on pour autant prétendre qu'il y a un réel parallélisme ? Nous ne le croyons pas, car, outre le côté artificiel que ce procédé apporterait à l'œuvre, il appauvrirait considérablement la construction narrative choisie. En effet, la monophonie de la seconde sous-partie n'a de sens que si elle est originale, non si elle est seulement le reflet et l'imitation de la première sous-partie. Ce qui est intéressant, c'est de voir la diversité des personnages imaginés par un auteur et, en même temps, leur ressemblance avec celui-ci. Il ne s'agit pas d'un seul personnage qui serait le sosie et la voix de son auteur. Celui-ci marque tous les personnages de son empreinte, à un moment ou à un autre. Peut-être a-t-il changé d'idée à propos du sort du couple Luis/Ágata parce qu'il se sentait comblé par l'amour, mais il n'y a pas de corrélation réelle entre deux sous-parties, l'une narrante par exemple le refus d'Ágata de se prêter au jeu morbide de Luis et l'autre montrant Miguel changeant d'avis. D'ailleurs, dans ce cas, la partie Miguel aurait précédé celle de son œuvre. Au contraire, nous lisons d'abord la fiction avant de voir l'auteur, tout cela étant, bien sûr, un jeu dans lequel nous entraîne l'autre auteur : José Luis Sampedro.

En guise de conclusion, et après avoir étudié l'ensemble des chapitres, nous pouvons dire que tous les personnages tendent vers un but, de toute leur volonté. Le destin n'a pas de place dans ce dispositif. L'être humain doit se plier aux événements extérieurs, ce qui ne l'empêche nullement de diriger sa barque en maintenant le même cap : l'épanouissement de l'être par l'amour, qu'il soit atteint avant la mort ou après. La construction narrative suit la même direction. Il n'y a pas de retour en arrière dans l'intrigue. Les personnages ne reculent jamais et le récit le montre bien. La mémoire n'est pas un recul de l'homme mais une appréhension de son passé pour mieux dominer son présent et affronter un futur librement construit. Les personnages tournent tout au long des chapitres, cela va jusqu'au vertige aussi bien pour le narrateur que pour le lecteur lorsqu'un même événement est répété indéfiniment ou que le personnage se sent le jouet d'autrui ou d'une situation. Cependant, inexorablement, ils avancent, usant toujours de leur libre arbitre. La spirale « Octubre, octubre » / « Papeles de Miguel », avec ses analepses, les révélations inattendues venues du passé et les péripéties présentes, tourne avec régularité -la progression étant chronologique- pour atteindre le but recherché.

En constatant la complexité de la structure narrative, le lecteur peut être surpris par la variété des analyses concernant ce premier volet de la trilogie. Il est curieux de constater, en effet, que les auteurs d'articles sur cet écrivain ont de son



œuvre des visions parfois divergentes : d'après certains, comme Manuel Quiroga Clérigo, il semblerait qu'*Octubre, octubre*, soit « un ejercicio literario »<sup>97</sup> (*un exercice littéraire*). Margarita Rivière écrit cependant : « Hoy vive por y para la escritura. »<sup>98</sup> (*Aujourd'hui, il vit de et pour l'écriture.*)

Et, quelques lignes plus loin, José Luis Sampedro s'exclame : « Ya no sirvo para otra cosa que para escribir. » (*Moi, je ne sers à rien d'autre qu'à écrire.*)

Il est, sans doute, difficile de mesurer l'importance de l'écriture pour un auteur, ce qu'il donne de lui-même dans son œuvre, mais il est indéniable que José Luis Sampedro met des années à écrire un livre, et Margarita Rivière dit à ce propos, dans le même article : « Escribe, reescribe y vuelve a reescribir. Antes, ha pasado meses y años haciendo esquemas, tomando notas sobre personajes, circunstancias y hechos. » (*Il écrit, il réécrit, et il réécrit encore. Auparavant, il a passé des mois et des années à faire des schémas, prenant des notes sur personnages, circonstances et faits.*) Ce dur labeur ne saurait avoir pour but un simple amusement dans l'esprit de celui qui le fait.

Nous avons constaté que la construction narrative de ces deux premiers romans, complexe et rigoureuse, n'est pas du tout la même, les souvenirs interférant dans le récit principal de manière tout à fait différente. Pour avoir une vision d'ensemble de la construction narrative de la trilogie, il convient maintenant d'aborder celle de *Real Sitio*.

## 2.2. Real Sitio

### 2.2.1. Présentation de l'œuvre. Ordre d'apparition des personnages

Les dix-huit chapitres, comme dans *Octubre, octubre*, se composent de deux parties. Le titre de ces chapitres est une simple date, écrite en lettres, précisant le jour et le mois. L'année est superflue, puisqu'elle est répétée systématiquement dans toutes les parties : la première se déroule en 1930-1931, et la seconde en 1807-1808.

---

<sup>97</sup> QUIROGA CLÉRIGO Manuel. « Las novelas de José Luis Sampedro » in *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. N°428. Février 1986.

<sup>98</sup> RIVIERE Margarita. « José Luis Sampedro, sabio y hereje ». in *Qué leer*. Año 3.N°26. Octubre 1998. Barcelona.

Le premier chapitre, par exemple, s'intitule « *Tres de marzo* » (*Trois mars*). Sa première partie s'intitule : « *1930 : La campanilla* » (*La clochette*) et la seconde « *1807 : La araucaria* » (*L'araucaria*).

Nous pouvons d'ores et déjà remarquer que la structure narrative est formellement plus simple que dans l'œuvre que nous venons d'examiner. En effet, le titre n'est plus une citation en exergue de la partie qu'elle recouvre. Il s'agit seulement d'un résumé, clair et concis, du fait important : un lieu, un objet, une personne, le sujet des pages suivantes.

Peut-être peut-on avancer l'idée que l'auteur a opté pour une épuration formelle. Il va, par conséquent, droit au but, sans entraîner son lecteur vers un jeu stylistique. Il l'emmène à l'essentiel. Il veut que le lecteur se dégage du formel pour atteindre directement son message. C'est le dernier volet de la trilogie : le lecteur, entraîné depuis longtemps dans les rets de l'écrivain, doit le suivre sur la dernière ligne droite. Le style ne doit pas le distraire.

En ce qui concerne les deux époques choisies, il n'est pas nécessaire d'être un grand historien pour s'apercevoir qu'il s'agit là de deux époques charnières en Espagne, où plutôt de deux époques / frontières, selon le terme que l'on retrouve à maintes reprises dans le livre précédent. Une ère s'achève, la suivante est en préparation : le cercle historique tourne.

Que dire des protagonistes ? Marta, la jeune fille dont le lecteur suit les tribulations au cours de la première partie, apparaît, selon Janos, dans la deuxième partie, antérieure chronologiquement, sous la forme, tout d'abord de Malvina, puis de Bettina. Marta serait une « réincarnation » des deux femmes, les femmes -ou plutôt la Femme- qu'il a aimées et avec qui il n'a jamais pu vivre, comme si le destin les poursuivait. Il sait que maintenant, en 1930, il arrivera enfin à l'aboutissement de tous ses efforts : il aimera Marta et sera payé de retour. Le caractère étrange de sa situation réside dans le fait qu'il n'a trouvé la mort ni en 1808 ni en 1892. On le trouve, en effet, dans les deux parties : il vit encore en 1930.

Il est curieux de constater que cette double réincarnation est inégale : Marta est le personnage principal de sa partie, son « double » -Malvina/Bettina- est à la fois un personnage fondamental de la phase 1807 et une jeune fille dont le rôle est vraiment mineur dans les années 1890, période qui n'apparaît que dans les souvenirs de Janos en 1930. Elle y apparaît très rarement et toujours de manière indirecte.

Dans la première partie -1930-1931- Marta, orpheline de père, quitte Madrid à la mort de sa mère pour travailler dans la bibliothèque du château royal d'Aranjuez. Brillante étudiante, elle espère que son séjour à Aranjuez, ses lectures, lui permettront d'écrire une thèse, peut-être sur l'Inquisition, sûrement sur le XVII<sup>ème</sup> ou le XVIII<sup>ème</sup> siècles. Mais c'est surtout la nécessité matérielle qui la

pousse à aller travailler : le poste qu'elle avait demandé à l'université a été attribué à quelqu'un de moins compétent, mais jouissant d'appuis dans le milieu enseignant. L'aide de son professeur, doña Clemencia, aura été inutile. Mais cette enseignante lui trouve un emploi consistant à réorganiser la prestigieuse bibliothèque du palais d'Aranjuez. Un autre professeur, Ernesto Ribalta, ira la voir à Aranjuez, et songera même, pendant un certain temps, à l'épouser, pour donner une façade rassurante à son homosexualité plus ou moins inavouée. Son premier rival sera son collègue français, Rémy Saignac, qui ne fera pas d'avances directes à la jeune fille, mais lui proposera un poste à Toulouse. Tentée, tout d'abord, elle finira par refuser. A Aranjuez, elle découvrira un milieu inconnu, le milieu ouvrier, humble, que lui révéleront Quina, la jeune fille qui travaille comme elle au palais d'Aranjuez, et leur logeuse, Soledad. Elle s'attachera au petit monde qui gravite autour de la pension Sole. Elle éprouvera une tendresse fraternelle pour Agustín, le tout jeune adolescent qui est groom dans un hôtel et qui va découvrir à la fois la naissance de l'amour, en la personne de Marta, le chagrin provoqué par la mort de son père, alors qu'il était déjà orphelin de mère, et la découverte de ses dons comme peintre.

C'est surtout une leçon de vie qu'elle retirera de ces quelques mois passés à Aranjuez. Elle connaîtra l'amour avec Germán, qui lui montrera aussi ce qu'est l'engagement politique, puisqu'il participera à un mouvement qui rappelle celui du peuple contre Godoy en 1808. Le roman s'achèvera, par ailleurs, sur sa participation à un film inspiré par cet événement. Et c'est au cours de ce tournage que mourra Janos, le concierge du Palais, en sauvant la vie de celle qu'il aime, Marta, et qu'il a déjà perdue deux fois. En effet, ce mystérieux gardien de nuit du Palais a également connu l'époque de la seconde partie du chapitre et a aimé Malvina. Il racontera à Marta ses amours avec Bettina, cinquante ans avant le récit. Il ne meurt pas, contrairement aux femmes qu'il aime ; Bettina, quant à elle, succombe à un accident au moment de le rejoindre. Là, il est convaincu qu'il s'approche d'un dénouement heureux ; il est beaucoup plus âgé que Marta, mais, bientôt, tout s'arrangera. Comme il meurt, on ne sait pas s'il faut attendre comme lui une quatrième époque qui lui permettra, enfin, d'être heureux avec sa bien-aimée. Ce qui est curieux, c'est qu'il est, dans la partie 1808, un personnage plus que secondaire. Malvina fait à peine allusion à lui : c'est un cousin éloigné. La fin de l'œuvre retrace la mort de Janos sous les yeux de Marta : elle joue un petit rôle de figurante dans le film sur l'émeute d'Aranjuez contre Godoy en 1808, dirigé par Germán. Janos, la croyant réellement menacée par un spadassin, intervient, arme au poing, mais tombe dans le vide et meurt dans les bras de la jeune fille. Il est comblé : « el desencuentro » (*la rencontre manquée*) est terminé.

La seconde partie, qui concerne au premier chef don Alonso, le grand Maréchal des Logis du roi Carlos IV, fait la part belle à Malvina qui le fascine par son

audace et le mystère dont elle aime à s'entourer. C'est une amie de longue date, dont il a fait la connaissance à Paris, dans un bal masqué où elle était déguisée en homme. Il ignore, mais nourrit de vagues soupçons, qu'elle est une sorte d'espionne pour le compte de l'infante portugaise, Carlota Joaquina, qu'elle a éduquée. Le lecteur suit les aventures de don Alonso, ses tribulations politiques, ses amours avec une femme beaucoup plus jeune que lui, Julia, à qui il n'ose pas, dans un premier temps, déclarer sa flamme, mais qui finira par l'épouser et être heureuse avec lui, au Nord du pays, au bord de la mer, bien loin de la Cour et de sa fausse agitation. Il tombera, en effet, amoureux de Julia, une jeune orpheline qui va, pendant quelque temps, être la gouvernante des enfants du comte et de la comtesse de Valduerna. Humiliée par l'attitude méprisante du comte, elle commencera à ressentir une certaine « conscience de classe », qui ne lui permettra cependant pas de jouer le rôle que voulait lui donner Malvina : espionner Valduerna, proche du roi, de Godoy, et dont le rôle politique n'est pas très net.

Lucas, le jeune horloger dont elle tombe amoureuse et à qui elle va se donner, l'abandonne sans regret au profit de ses ambitions. Enceinte, désespérée mais fière, elle finit par accepter l'amour désintéressé d'Alonso et partager son sentiment.

Ce qui unit les deux parties, hormis le personnage de Janos, c'est la similitude politique, l'agitation des esprits qui permet à certaines personnes de s'épanouir de manière spectaculaire, de donner à leur vie un sens plus riche, plus éthique.

Il convient maintenant d'observer la construction de chaque chapitre. En effet, à chaque fin de chapitre, l'un des personnages, qui vient d'apparaître dans les pages précédentes, prend la parole et devient le narrateur. Que peut-on déduire du schéma qui se dessine alors ?

Première partie	
Chapitre	Narrateur
1	Marta
2	Soledad
3	Marta
4	Ernesto
5	Marta
6	Ernesto

7	<p><u>Cas particulier</u> de ce chapitre intitulé « Los círculos del tiempo ». Marta est narratrice dès les premières pages, et le récit normal reprend à la quatrième page. Marta a été malade : elle a senti les secousses d'un cercle du temps. Ebranlée par le récit de Janos concernant Bettina, elle doute. A sens exceptionnel, schéma exceptionnel.</p> <p>Pourquoi le chapitre 7 ? Cela est dû au symbolisme du chiffre, sans doute.</p>
8	Agustín
9	Marta
10	Agustín
11	Ernesto
12	Soledad
13	Marta
14	Ernesto
15	Soledad
16	Agustín
17	Ernesto
18	<p><u>Cas particulier</u> : le chapitre s'intitule « Once de mayo/Catorce de junio ». La première partie, intitulée « 1931 : El reencuentro » (<i>La nouvelle rencontre</i>), se termine, comme toutes les parties, par quelques paragraphes monologués, mais cette fois, le titre, « Marta », est précédé d'une date : 14 de junio. Nous en déduisons que le dénouement (le récit précédent) a eu lieu le 11 mai.</p> <p>Comme dans <i>La vieja sirena</i> et <i>Octubre, octubre</i>, la régularité du schéma se rompt à la fin.</p>

Le résultat de cette recherche est quelque peu surprenant. En effet, nous aurions tendance à dire, spontanément, que c'est Marta qui est la plus souvent la narratrice et, d'un certain côté, la ligne directrice des chapitres. Or, loin s'en faut. A n'en pas douter, l'auteur veut donner un rôle important à Ernesto, notamment. Nous verrons plus loin quelques raisons à ce choix étonnant. Nous allons suivre le même procédé pour les deuxièmes parties.

Deuxième partie	
Chapitre	Narrateur
1	Alonso
2	Malvina
3	Alonso
4	Julia
5	Malvina
6	Pedro Valduerna
7	Julia
8	Alonso
9	Malvina
10	Elvira Valduerna
11	Julia
12	Malvina
13	Elvira Valduerna
14	Pedro Valduerna
15	Julia
16	Malvina
17	Julia
18	Alonso, puis Julia.

Au dernier chapitre, comme dans *Octubre, octubre*, les deux héros sont réunis et prennent tour à tour la parole. Nous constatons, une fois de plus, que les personnages dits secondaires sont parfois les narrateurs principaux, ce qui tendrait à montrer que, implicitement, l'auteur les met en avant. Il sera donc opportun de se pencher plus particulièrement sur eux. Julia prend la parole autant de fois que Marta, mais pas dans les mêmes chapitres et si Alonso est parfois le narrateur, ni Janos ni Germán ne prennent la parole. Certains des personnages principaux avancent-ils donc cachés ?

Le tableau ci-dessous va permettre de voir l'ordre d'apparition des personnages, tout d'abord dans les premières parties.

Chapitre 1	Quina (Joaquina) - don Celes (Celestino) - Soledad - Agustín
Chapitre 2	Don Ernesto Ribalta de Castro : c'est par lui qu'on apprend le nom de Marta :Zaldívar Allusion à 3 personnages liés à l'Inquisition à Aranjuez : un moine (dont on ne saura rien dans cette œuvre), une vendeuse de parfums :(Sara) et la comtesse de Brías, doña Malvina Saignac et le chevalier d'Eon/allusion également à une possible loge maçonnique féminine/ au père d'Agustín/ au Dr Sampedro/au mari de Sole : Ramón et au père de Marta /passé de Quina »//Germán
Chapitre 3	Mort du général Primo de Rivera/Rusiñol/directement : Marta fait la connaissance de Lorenzo, le père d'Agustín/Janos (Juan en grec)/Bettina/sur le tableau représentant Alonso, la clochette en possession de don Celes
Chapitre 4	Directement : Rémy Saignac

Pour ce qui est des deuxièmes parties, le tableau est le suivant :

Chapitre 1	El Aposentador Mayor del rey don Carlos IV ( <i>le Grand Maréchal des Logis</i> ) : don Alonso Vázquez de Andrade - Roque - « en Trafalgar murió el único hijo de don Alonso » - Godoy - los condes de Valduerna que buscan a una azafata de jornada - doña Malvina, condesa de Brías - el ama de llaves Gertrudis -doña Úrsula, que busca para su sobrina un puesto de azafata de jornada // « Murió mi Martiño, isi hubiese vivido mi hijita Clara ! » (« <i>C'est à Trafalgar que mourut le fils unique de don Alonso</i> » - Godoy - le comte et
------------	--

	<i>la comtesse de Valduerna qui cherchent une gouvernante à la journée pour leurs enfants- [...] Gertrude, la gouvernante de don Alonso- doña Úrsula, qui cherche pour sa nièce un emploi de demoiselle de compagnie travaillant à la journée// »Mon petit Martiño est mort, ah, si ma chère petite Clara avait vécu !)</i>
Chapitre 2	Directement : Malvina, le comte de Valduerna, le chevalier Carlos Geneviève d'Eon//Myrtille -membre de la société secrète de Malvina, qui exécutera les 2 portraits : celui de la comtesse et celui d'Alonso, qui suscitera l'intérêt de Marta - Julia
Chapitre 3	Doña Úrsula/Sara/directement : Julia/ l'horloger dont Julia ignore encore le prénom (Lucas).
Chapitre 4	Directement : Lucas

Comme dans *Octubre, octubre*, les personnages apparaissent donc dès les premiers chapitres. Dans la plupart des romans, contemporains ou anciens, on peut trouver principalement deux types d'ordre d'apparition des personnages : dans le roman à trame psychologique, par exemple, les personnages occupent solidement leur place dès le début et ne s'étoffent que sur le plan moral. En principe, les protagonistes sont rares, comme par exemple dans *Je l'aimais*, d'Anna Gavalda<sup>99</sup> dont les deux personnages qui interviennent directement sont Chloé et son beau-père Pierre, les autres personnages étant plutôt sujets de conversation. L'irruption de personnages dans la suite du roman est assez rare. Dans d'autres œuvres, telles les romans-fleuves, les personnages peuvent apparaître selon une logique chronologique : ils vivent, grandissent, connaissent d'autres personnes, meurent, d'autres prennent le relais. La vraisemblance chronologique constitue la logique de l'apparition des personnages. Dans les romans policiers à indices, comme ceux d'Agatha Christie ou Conan Doyle, tous les personnages sont présents : à l'enquêteur, et au lecteur avec lui, de décrypter les indices. Dans d'autres romans à suspense comme *La lionne blanche* de Henning Mankell<sup>100</sup>, ni le lecteur ni l'enquêteur ne connaissent tous les personnages et donc le coupable potentiel. Cela est plus « réaliste », mais ne fait pas autant appel à un lecteur actif, en possession de tous les éléments logiques.

<sup>99</sup> GAVALDA Anna. *Je l'aimais*. Le dilettante. Paris. 2002.

<sup>100</sup> MANKELL Henning. *La lionne blanche*. Editions du Seuil. Collection Policiers. 1993.



Ici, il est impossible au lecteur de retrouver un schéma familial. Nous constatons que certains personnages, à part Marta et Alonso essentiellement, peuvent apparaître tout d'abord comme sujets de conversation avant d'intervenir directement. C'est par exemple le cas du père d'Agustín ou de Malvina. Il ne faudrait cependant pas conclure hâtivement que cela dépend de l'importance du personnage. Certains, comme Roque, le domestique d'Alonso, n'ont pas un rôle prépondérant mais font irruption dans le récit directement et dès le début du roman. D'autres, comme Saignac ou Lucas, sont, dans un premier temps, simplement cités avant d'être prééminents dans une partie de chapitre, dans le même chapitre en ce qui concerne ces deux hommes. D'autres encore, plus nombreux, comme Sara ou le chevalier d'Eon, prennent plus d'ampleur dans le récit dont ils font l'objet dans la partie 1930 que dans la deuxième partie les concernant plus directement, celle qui évoque la période pendant laquelle ils ont vécu. Bettina est un cas à part, puisqu'elle n'existe que dans les récits de Janos et n'a pas vécu dans la première partie -mais cinquante ans auparavant- et encore moins dans la partie 1808.

Nous ne pouvons que constater à quel point le traitement concernant chaque personnage est varié : il apparaît pour la première fois de manière directe ou indirecte, quelle que soit son importance réelle dans l'intrigue principale. Un simple détail nous est révélé, ou bien une grande partie de son passé nous est dévoilé. Il fait l'objet d'un récit, ou prend la parole directement. Nous n'avons relevé cependant aucune répétition, aucune erreur. Tout se recoupe parfaitement. Les personnages prennent de l'épaisseur, puisque des détails sont ajoutés sur leur vie ou leurs pensées. Ils se retrouvent avec l'un ou l'autre des personnages au gré des chapitres. Ils forment une ronde complexe et irréprochable formellement.

Une étude détaillée de trois chapitres peut, cependant, permettre de donner un nouvel éclairage sur la construction narrative. Celle du roman central, *La vieja sirena*, s'appuyait tout d'abord sur la restitution des souvenirs de Glauka. L'épanouissement du personnage n'a été possible qu'à partir du moment où il a dominé tout son passé. Le premier roman, *Octubre, octubre*, était constitué d'allers-retours incessants sur les mêmes périodes passées. Le présent a permis une réconciliation de certains personnages avec ce qu'ils ont été. D'autres ont fait comme les serpents : ils ont changé de peau en changeant de prénom ou d'époque. Le jeu passé/présent a, dans ce dernier volet de la trilogie, encore une autre fin.

## 2.2.2. Le rôle de la mémoire dans la construction narrative. Etude des chapitres 1, 4 et 13

---

Le chapitre 1 s'intitule « Tres de marzo (*Trois mars*) et s'ouvre sur une première partie : « 1930 : La campanilla » (*La clochette*). Nous pouvons observer que le jeu des titres est beaucoup plus simple que dans le premier roman. Il s'agit d'objets, de personnes, de repères spatio-temporels ou d'événements importants dans le chapitre. Il n'y a pas de parallélisme visible : un objet en titre de première partie ne correspond pas nécessairement à un autre objet dans la deuxième partie. Le cas du dernier chapitre est spectaculaire : les titres sont, en effet, « 1931 : El reencuentro » (*La nouvelle rencontre*) et « 1808 : Al encuentro » (*Vers la rencontre*). Nous avons déjà relevé plusieurs indices tendant à prouver, si cela était nécessaire, que le dernier chapitre, dénouement de toute intrigue de l'œuvre et fin de la trilogie, rompt les schémas jusqu'alors établis.

Cette œuvre s'ouvre sur deux phrases nominales, la première très courte, la seconde plus longue :

« Toda la luz en un punto. Fulgor tan vibrante como un sonido. »  
(*Toute la lumière en un seul point. Eclat fulgurant aussi vibrant qu'un son.*)<sup>101</sup>

Le groupe nominal est la forme la plus adéquate pour exprimer ce qui n'est ni action ni sentiment, mais un choc brutal invisible au regard d'autrui : le regard du personnage a été irrésistiblement attiré, ébloui, par une clochette d'argent éclairée par le soleil d'hiver dont le manche a la forme d'une sirène délicatement ciselée.

Dans ce premier paragraphe, l'auteur emploie l'adjectif « obsesivo », et, dans le deuxième, le substantif « obsesión ». Cette « maladresse » de style constitue une ébauche d'énigme qui n'est pas sans rappeler *Octubre, octubre* et le rêve récurrent de Luis.

Le premier retour en arrière apparaît dans les souvenirs de Marta ; le narrateur omniscient évoque la mort récente de sa mère et une mystérieuse injustice que la jeune fille vient de subir. L'énigme est aussitôt résolue, puisque, dans le paragraphe suivant, le lecteur apprend qu'elle n'a pas obtenu le poste demandé lors d'un concours et que le public lui-même a protesté contre cette injustice. Ces analepses sont fort brèves. Ce n'est pas un pan entier de la mémoire qui resurgit. Le narrateur joue un rôle d'informateur, d'intermédiaire entre l'auteur et le lecteur, il explique, tout simplement, par un fait passé, l'état d'esprit du personnage.

Un peu plus loin, le lecteur apprend seulement qu'elle se rappelle son père,

---

<sup>101</sup> *Real Sitio*. Op.cit.

mais il ne saura rien de ce souvenir. Il en conclut seulement que cet homme joue un rôle affectif important dans l'esprit et le cœur de sa fille.

En revanche, une fois seul, dans ces moments d'introspection de fin de chapitre, le personnage, Marta, repense à sa mère, à sa mort discrète devant elle sans qu'elle s'en rende compte, et cela en partant de la forte impression que lui a causée Sole. Elle repense ensuite au mystère du parfait état de l'encre, de l'encrier de son bureau, alors qu'ils étaient censés être inutilisés depuis des années. Tout laisse à croire que son bureau a été utilisé récemment. Cela annonce l'apparition de Janos. Elle pense aussi à Agustín, à Quina, personnes dont elle vient de faire la connaissance. Elle se remémore le personnage du tableau qu'elle a admiré au Palais, qu'elle associe à son père par la ressemblance physique -son père lui aurait ressemblé s'il était parvenu à cet âge-là- et par la similitude entre le décor peint et la Melilla de son enfance. Puis elle se souvient de son voyage pour arriver à Aranjuez.

Le cours de sa pensée est tout à fait conforme à celui de personnes réelles, ses souvenirs s'éveillent, suscités par un événement récent. En même temps, cela contribue à donner de l'épaisseur au personnage fictif et aide le lecteur à connaître celui-ci et le comprendre.

La première partie du chapitre 4, « Dieciocho de marzo » (*Dix-huit mars*), s'intitule « 1930 : La fuerza de Narciso » (*1930 : La force de Narcisse*). Quina et Marta bavardent sur le chemin menant au Palais. Elles font allusion à deux faits qui se sont passés récemment : une conversation de la veille au cours de laquelle Marta a raconté à son amie comment elle avait fait, le jour même, la connaissance de Janos, surnommé par Quina « el duende » (*le lutin*). Elle lui a cependant dissimulé le récit du vieil homme à propos de Bettina. Don Celes, leur chef, leur raconte alors ce qu'il sait du passé de « Juan Fernández », qui occupe un poste à vie dans le Palais. Un peu plus loin, les professeurs Ribalta et Saignac évoquent l'actualité politique de l'Espagne en la comparant avec celle de 1808. En outre, ils parlent du chevalier d'Eon, qui, selon Saignac, était en réalité un homme mais sans doute pas un homosexuel. La référence à ce modèle sexuel androgyne est confirmée à deux reprises : tout d'abord, ils contemplent la statue de Narcisse qui leur rappelle un colosse et qu'Ernesto regarde avec attention. Ensuite, dans la partie dont le professeur est le narrateur, il repense à cette statue. Selon lui, le magnifique éphèbe ne trouve pas de partenaire à son niveau. En effet, dans ces quelques paragraphes clôturant le chapitre, Ernesto commente pour lui-même les événements récents : sa jalousie envers Rémy Saignac est alors palpable, de même que ses problèmes d'identité sexuelle. L'enseignant se rappelle d'autre part et, par là-même, informe le narrataire, que sa mère l'habillait en

fille et qu'il avait cinq ans lorsque son père, furieux de cette situation, lui coupa ses longues boucles. Sa mère le rejeta alors parce que c'était un garçon et, par la suite, il ne trouva jamais une fille pouvant la remplacer. C'est donc à partir de ce qui vient de se passer que Ribalta construit sa pensée ; les allusions au passé expliquent la situation présente. Le schéma est similaire à celui du chapitre 1 : ce qui est commenté à la fin découle logiquement de ce qui vient de se passer. Il éclaire le lecteur plus qu'il n'aide le personnage à démêler une situation.

Au chapitre 13 : « Seis de septiembre » (*Six septembre*), l'intrigue est bien avancée, après la renaissance du printemps et l'épanouissement de l'été, les personnages sentent arriver l'automne et le déclin qu'il induit. Cette première partie, intitulée « 1930 : La Villa en ferias » (*1930 : La Ville en fête*), commence par une pause narrative, plus précisément une description. Par une observation plus attentive, nous pouvons remarquer que les chapitres 1, 7, 8, 10, 13 et 15 commencent par des descriptions soulignant l'adéquation entre le paysage et l'intrigue. Quant aux autres chapitres, même si le 2, le 3, le 4, le 6, le 9, le 14 et le 16 commencent par des dialogues ou par des réflexions des personnages -dans les chapitres 5 et 11, nous trouvons au style direct l'expression de la pensée de Marta-, nous pouvons constater que cette diversité apparente a, en fait, un point commun de première importance : leur effet est mimétique. Quelle est, en effet, la forme de narration qui « imite » le mieux la réalité que le dialogue ? Seul le chapitre 12 s'ouvre sur une poursuite de l'intrigue : c'est un clin d'œil à une autre œuvre de José Luis Sampedro : « *El río que nos lleva* » : Agustín et ses amis vont voir « los gancheros » (*les flotteurs de bois*). L'irruption de personnages d'une œuvre antérieure crée un effet d'étrangeté : elle leur donne une épaisseur supplémentaire et ajoute une spire à la spirale narrative. Les cercles du temps avec lesquels jouent certains personnages, les « résurrections » de Janos choquent d'autant plus le lecteur que l'auteur mène un récit précis, détaillé et basé sur des faits historiques en tout point exacts. Cela oblige encore le lecteur à approfondir l'analyse : quel est l'intérêt de ces cercles si ce n'est leur sens métaphorique ?

Après un paragraphe de description renforcé par la pensée d'Agustín que nous révèle l'auteur omniscient, nous passons d'ailleurs aussitôt au dialogue. Marta est accueillie sur le quai de la gare par le jeune homme accompagné de Soledad et Quina. Par de courtes phrases au style direct, elle apprend ce que nous savons depuis le chapitre précédent : le père d'Agustín est mort. Comme cela frappait de plein fouet un personnage important, le jeune homme, cet événement a fait l'objet d'un récit. La mort de la mère de Sole, en revanche, est annoncée en même temps à Marta et au

lecteur. L'allocutaire, est, d'une certaine manière, aussi bien le personnage que le lecteur. Cet événement secondaire a une influence sur les décisions que vont prendre les personnages : Soledad, seule, comme son prénom l'indique<sup>102</sup>, libre de toute attache familiale, « adopte » Agustín : elle va quitter Aranjuez pour aller vivre avec lui à Madrid où il se lancera dans la peinture, sa vocation. Pratiquement tout le chapitre apparaît sous la forme de dialogue, que ce soit entre Marta, Quina et Soledad, ou Agustín avec Marta, Feliciano, l'ami de Quina, avec Marta, Germán avec Marta. Le récit suit le cours chronologique des rencontres de la jeune fille. Le seul récit au passé est le résumé à la troisième personne du passé du jeune révolutionnaire, Germán. Marta, dans la partie dont elle est la narratrice, fait le bilan des six mois qui viennent de s'écouler. Son récit s'achève par des éléments nouveaux, postérieurs aux conversations que nous venons de lire. Le récit précédent s'achevait sur le départ des jeunes gens pour le bal ; nous découvrons maintenant l'importance pour la jeune fille de ces danses : elle a senti soudain un bouleversement physique au contact du corps de son partenaire, accentué encore par le « je t'aime » qu'il lui a murmuré. Pour elle, une nouvelle vie commence. Elle est « la nueva Marta » (*la nouvelle Marta*). Comme Ágata et surtout Glauka, l'amour la fait devenir autre. Dans ce récit essentiellement mimétique, il n'y a, logiquement, que peu de place pour l'intrigue. Ce n'est qu'à la fin, lorsque Marta se rappelle ces instants délicieux qui viennent de se dérouler que les choses avancent nettement, grâce à l'émotion suscitée par le bal.

Ces trois chapitres révèlent nettement le schéma de l'ensemble de cette œuvre. Le lecteur apprend la progression de l'intrigue de trois manières : en la suivant tout simplement dans le récit, à travers un dialogue informant l'un des personnages -et le lecteur- sur des événements récents, ou par ces parties monologuées où le personnage commente des événements passés que le lecteur ne connaissait pas nécessairement. Le premier cas, celui qui donne le plus l'illusion de l'action en temps réel, est le plus rare. Nous le voyons, par exemple, lorsque Marta suit Janos dans ses appartements et, de cette manière, est confrontée presque violemment aux cercles du temps, ou lors de moments d'agitation politique, de promenades de Marta avec les professeurs qui contribuent à l'éclairer sur l'actualité du pays -ce qui s'ajoute à l'analyse politique de Germán-, ou du tournage du film -et de la mort de Janos-. Cela pose le problème de la confrontation de l'Histoire avec l'histoire. Le plus souvent, l'intrigue, récente, est révélée par la conversation ou la réflexion, c'est-à-dire par un retour sur l'événement : le lecteur est témoin d'une digestion plutôt que d'une mastication de la nourriture romanesque. Nous allons maintenant voir si l'auteur est fidèle à ce schéma dans les secondes parties des chapitres.

La deuxième partie du chapitre 1 s'intitule : « 1807 : La araucaria ». De

---

<sup>102</sup> Soledad : *solitude*, en espagnol

même que Janos, cet arbre -mais c'est alors plus plausible - est un témoin des deux époques : Marta vient de le contempler, et nous faisons maintenant connaissance avec celui qui l'a fait planter : « El Aposentador Mayor del rey don Carlos IV » (*Le grand Maréchal des Logis*<sup>103</sup> du roi Carlos IV) comme l'indiquent les premiers mots du chapitre. Celui-ci s'ouvre sur une description du paysage que découvre le voyageur, quand il vient de Madrid, en arrivant à Aranjuez. Cette description est faite sous la forme d'une focalisation interne, à travers le personnage de don Alonso. Lorsque la famille royale se déplace d'une résidence à une autre, don Alonso les précède pour « estar seguro de que todo les aguarda en las debidas condiciones de comodidad »<sup>104</sup> (*pour être sûr que tout les attend dans les conditions de confort qui leur sont dues*).

C'est par le dialogue entre don Alonso et son serviteur Roque que nous allons voir se dessiner la situation générale de l'Espagne de cette époque, aussi bien que les problèmes particuliers du maître, comme son chagrin depuis la mort de son fils lors de la bataille de Trafalgar et l'inquiétude que suscite en lui son amie Malvina, à laquelle l'Inquisition s'intéresse de fort près. Nous suivons également le cours de la pensée d'Alonso. Pour évoquer l'arrivée à Aranjuez, le récit devient plus mimétique puisque nous suivons l'itinéraire de la berline jusqu'à l'arrivée au Palais. C'est là que Gertrudis, la gouvernante de don Alonso, qui a préparé son arrivée, prend la parole pour éclairer son maître sur l'identité de la femme qui vient de le saluer. L'introduction de la tante de Julia, et surtout à travers elle, celle de la jeune fille, se fait au style direct, ce qui souligne l'importance de Julia pour l'intrigue.

La dernière partie, intitulée « Alonso », permet de rentrer dans la pensée de celui-ci et de découvrir combien il est loin d'être ce que son poste porte à croire, à savoir un courtisan. Ce n'est pas un ambitieux, un arriviste, un homme frivole, mais un homme de devoir, droit et digne, las de la vaine agitation de la Cour.

A la fin du chapitre, la focalisation s'éloigne du monologue pour revenir à une observation extérieure du personnage. Le récit n'en devient pas plus froid, au contraire sans doute, car l'on voit don Alonso saisir la clochette et l'agiter. Dans son cœur, il voit accourir un petit garçon et murmure à haute voix « Martiño mío », où le son « ñ », très doux, du diminutif galicien, comme le pronom possessif montrent mieux qu'un long discours la tendresse et le chagrin d'un père qui a perdu son fils.

Au chapitre 4, la seconde partie s'intitule « 1807 : En el Real Sitio » (*1807 : Dans la Résidence Royale*).

Le récit opte pour la stratégie du suspens : il débute, en effet, par un court échange verbal. Les interlocuteurs parlent de l'arrivée de quelqu'un, mais le verbe n'a

---

<sup>103</sup> Grand Maréchal des Logis : haute charge qu'occupa le grand peintre espagnol Diego Velázquez de Silva (1599-1660) sous le règne de Felipe IV (1621-1665). Elle consistait à organiser l'hébergement de la famille royale et de la Cour lors de ses déplacements.

<sup>104</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 366.

pas de sujet exprimé. Le mystère est donc double : qui parle et de qui parlent-ils ? Le récit commence par « el hombre » (*l'homme*), ce qui ne constitue pas vraiment une résolution du problème, pas plus que le « ella » (*elle*) qui suit. Quant au paragraphe suivant, il ne donne pas beaucoup plus d'informations : il commence par « ambos » (*tous deux*). Le récit, mimétique, s'éloigne ensuite de ces deux personnages, deux badauds parmi d'autres. Cette mise en scène permet de capter l'intérêt du lecteur et de faire une pause narrative. En même temps, nous voyons nos personnages éclairés sous un jour différent, à savoir le regard d'inconnus, de curieux. La Cour arrive à Aranjuez ; le peuple est accouru pour voir ce spectacle. Les gens reconnaissent don Alonso. Le narrateur omniscient peut ainsi changer de point de vue, transformant l'objet de la description en sujet pensant, dévoilant sa pensée : le gentilhomme voit Julia parmi les curieux et admire sa discrétion, son élégance et son rôle auprès des enfants Valduerna. Ce mouvement de changement de perception rend ce chapitre particulièrement varié, vivant et coloré. Passant des spectateurs à l'objet de leur attention, le récit va d'un personnage à un autre, comme Sara, « la vendedora de remedios y cosméticos que surte a Malvina » (*la marchande de remèdes et cosmétiques qui approvisionne Malvina*)<sup>105</sup> tout en montrant l'accueil quasiment hostile que le petit peuple d'Aranjuez réserve à Godoy, ce qui annonce les événements politiques à venir. La forme du récit change et passe au dialogue : dans la première conversation, Lucas, qui se présente à ce moment-là, aborde Julia et la courtise. L'auteur emploie à nouveau un « entretanto » (*pendant ce temps*) peu subtil pour passer de la conversation échangée entre les deux jeunes gens à un dialogue entre le roi et celui que ce dernier nomme familièrement « Alonso ». Ils parlent en toute confiance de la situation du pays, de son passé, puis la reine fait irruption, furieuse de l'accueil insultant qu'a reçu « Manuel », c'est-à-dire Godoy, de la part du peuple d'Aranjuez.

Dans ce chapitre, il y a peu d'allusions au passé. Nous suivons l'intrigue pas à pas. La partie « Julia », outre le fait qu'elle nous éclaire sur les émois amoureux de la narratrice, met en lumière le rôle d'espionne auprès des Valduerna que veut lui faire jouer Malvina et le changement qui est en train de s'opérer en elle grâce à la comtesse et à Alonso lui-même. Elle commence à réfléchir sur le sens de sa vie, sur sa volonté d'être libre.

En effet, le hasard a fait que, lorsque don Alonso s'est rendu chez la comtesse Malvina, il y a rencontré Valduerna, venu chez la jeune femme pour lui transmettre un message amical de la part d'une amie de Londres. Valduerna a rappelé à Alonso qu'il a besoin d'une gouvernante pour ses enfants, et, aussitôt, la comtesse a proposé Julia Mendoza, qui est précisément la jeune fille qu'allait recommander

---

<sup>105</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.119.

Alonso. Malvina connaît Julia par sa tante qui lui faisait des travaux de couture. Elle propose alors à la jeune fille, qu'elle avait remarquée pour sa éducation et son intelligence, de lui donner des leçons, ce qui déplaît fort à sa tante : d'après cette femme au cœur sec, Malvina lui inculque des idées subversives, concernant sans doute la condition féminine. Julia fait ici un bilan sans s'appesantir sur un passé lointain. Ce qui l'intéresse, c'est de réfléchir sur les événements qu'elle est en train de vivre : travail, amour, en les éclairant à la lumière de ce qu'elle est en train d'apprendre auprès de Malvina.

La deuxième partie du chapitre 13 a pour titre « 1807 : Pasi6n en libertad » (*Passion en liberté*). Le dialogue du début, entre Malvina et son amie française Myrtille, la peintre, donne quelques renseignements sur les faits récents sans que nous en voyons le déroulement : il fait office de pause narrative. La jeune « espionne », Myrtille, vient de terminer le portrait d'Alonso. Elle est fière d'avoir pu y révéler sa bonté, d'avoir inséré au fond le paysage galicien qu'il affectionne et la clochette dont le manche représente une sirène. Cela sert de lien avec la partie 1930 puisque c'est le premier objet que va remarquer Marta à son arrivée au palais royal, posé sur le bureau de son chef. De même, Myrtille lui demande quel accessoire elle veut dans son portrait et elle propose l'éventail, le fameux éventail qui a effectivement attiré l'attention de Julia lorsqu'elle a rendu visite à Janos, comme nous allons le voir.

Le lien avec les paragraphes suivants s'opère au moyen de la vue. Malvina voit passer Roque dans la rue : le récit peut ainsi quitter Myrtille et Malvina. Le lecteur suit le valet jusque chez son maître. Gertrudis lui montre une liasse de papiers que des enfants ont trouvée sous un escalier. Nous apprenons incidemment qu'il s'agit du traité de Fontainebleau perdu par Lucas, à son grand désespoir : il l'avait caché chez le comte de Valduerna sous un escalier au moment où la famille du comte déménageait pour suivre la famille royale. Quand il avait voulu le récupérer, il ne se trouvait plus dans sa cachette. L'itinéraire suivi par ce traité reste un mystère pour les principaux intéressés romanesques. Il ne sera éclairci que par le lecteur.

Alonso, pendant ce temps, rêve que Julia va l'épouser : il est heureux.

Le récit suivant, en revanche, est au passé. Le narrateur raconte l'aventure de Lucas, qui s'est retrouvé en prison sans savoir pourquoi : était-ce dû à son vol du traité ou à la jalousie de Valduerna, mis au courant de la liaison entre son épouse et Lucas ? Le motif de l'arrestation ne va pas être explicité aussitôt ; nous apprenons seulement que le comte n'était pas au courant de son infortune conjugale et que, si la comtesse soupçonnait que Lucas était l'auteur du vol, elle n'en était pas sûre, mais



n'allait pas le dénoncer, car elle aurait couru ainsi le risque que sa liaison avec Lucas fût dévoilée sur la place publique. C'est elle qui le fit libérer par Godoy, de crainte, précisément, qu'il ne dénonçât ses égarements sexuels. Après la libération de Lucas, Sara le cacha dans un grenier à foin des écuries royales, qui avait d'ailleurs déjà servi de refuge à Silvano, le valet de doña Malvina. Doutant de la sincérité de Lucas à son égard en ce qui concernait le sort de ce traité, elle alla chercher Julia, espérant surprendre quelque confiance à ce sujet. Elle ne surprit que des ébats amoureux : Julia, émue par la détresse de celui qu'elle aimait, se donna à lui passionnément. L'intrigue a donc avancé significativement dans ce récit au passé, alors que les dialogues n'apportent que rarement un éclairage sur le présent.

Le monologue d'Elvira Valduerna apporte une autre voix au même chapitre, qui tourne autour de Lucas. Elle se remémore son entretien avec Godoy, Manolo, comme elle le nomme maintenant. Pour lui arracher la libération de Lucas, elle lui a promis de lui accorder ses faveurs. Il lui a dit que c'était son époux qui avait fait arrêter le jeune homme, le soupçonnant d'avoir dérobé le traité -mais celui-ci étant un faux, cela n'était pas trop grave-. Il est assez rare dans cette oeuvre de trouver des scènes érotiques, et celle-là ne l'est d'ailleurs pas vraiment. Le ministre fait seulement des avances assez osées à la jeune femme et celle-ci s'y prête assez facilement, bien qu'elle parvienne, par la ruse, par esprit calculateur, à ne pas lui céder. Elle pense, en effet, qu'il sera plus facile pour elle d'obtenir des faveurs sociales de sa part en attisant son désir avant de se donner à lui. La fin est comique, ce qui est également assez rare dans cette oeuvre : ayant comparé le sexe de l'homme à l'Esprit Saint, elle va réciter le chapelet pour obtenir le pardon divin et décide de se confesser le lendemain. José Luis Sampedro critique discrètement cette foi simpliste qui permet de pécher en toute tranquillité si l'on se contente ensuite d'un repentir hypocrite.

A la lumière de ces chapitres, force est de constater que leur construction ne change guère. Leur progression est toujours chronologique. Un chapitre prend la suite narrative du précédent, en faisant avancer l'intrigue ou en apportant le commentaire d'autres personnages sur les mêmes faits. A l'intérieur des chapitres, dialogues et récits s'entremêlent, les premiers remplissant des vides narratifs et donnant des indications sur des événements qui viennent de se passer et que nous ignorions, ou faisant le point sur un fait. Les récits, entrecoupés de descriptions, évoquent le passé récent.

Les personnages ne se construisent absolument pas en rapport avec un passé qu'ils scruteraient ou découvriraient soudain. Souvenons-nous que, pour l'auteur, ce troisième volet de la trilogie symbolise « el ocaso » (*le crépuscule*), l'étape suivant l'épanouissement que nous avons vu dans *La vieja sirena*. Il n'est plus temps

pour les protagonistes de regarder en arrière. Le passé est connu et assumé. Les intrigues s'achèvent en parallèle avec les soubresauts de l'Histoire. Malvina va partir, Lucas mourra de mort violente, Julia et Alonso connaîtront un amour paisible dans la campagne galicienne, comme celui-ci le désirait. Le temps peut s'écouler paisiblement vers la mort, comme le dirait Jorge Manrique.

Cette continuité chronologique est peut-être, comme nous allons le voir maintenant, au service d'une harmonie unissant les deux parties de chaque chapitre.

### 2.2.3. Imbrication et liens possibles entre les deux parties de chaque chapitre : étude des mêmes chapitres

---

Il est indéniable, en effet, que les deux parties du chapitre 1 ont beaucoup de points communs, tant au niveau de la structure que de la situation des personnages.

De même que Marta, don Alonso arrive à Aranjuez. La situation des deux personnages n'est pas la même, puisque don Alonso connaît déjà cette ville, mais le point commun, de toute première évidence, est que ce séjour va changer le cours de leur existence respective.

La forme du chapitre est circulaire : elle commence par l'évocation de la clochette, éclairée par « el pálido sol invernal » (*un pâle soleil d'hiver*)<sup>106</sup> pour se refermer sur cette même clochette cent vingt-trois ans auparavant. Le soleil d'hiver devient « « luz apocada de este principio de marzo. » » (*faible lumière de ce début du mois de mars*)<sup>107</sup>. L'éclairage n'est sans doute pas bien différent si la date est la même, et pourtant la première -la dernière chronologiquement- semble plus lugubre par sa référence à l'hiver que la seconde qui induit, avec le mot « printemps », le renouveau. Cela annonce peut-être que, malgré les tourments, Alonso va connaître le bonheur qu'apporte l'amour, alors que Marta, même si elle va se découvrir une autre essence et connaître beaucoup de personnes qui compteront dans sa vie comme Germán, verra sa vie bouleversée par Janos.

---

<sup>106</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.11.

<sup>107</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.36.

Les deux personnages nous sont présentés de manière similaire. Nous les découvrons comme des voyeurs, c'est-à-dire que le narrateur nous les présente à leur insu en tant qu'observateurs : Marta regarde la clochette sur le bureau de don Celes, Alonso contemple le paysage. Leur état d'esprit n'est sans doute pas le même : Marta est inquiète devant cette nouvelle vie qui commence, mal remise de sa déception concernant son poste à l'université ; Alonso regarde le paysage désolé qui s'étend devant lui : il n'aime pas sa vie à la Cour. En nous les montrant sous ce jour d'observateurs, l'auteur veut sans doute dévoiler que ce ne sont pas que des personnages agissants, mais aussi des êtres de méditation qui pratiquent le retour sur soi.

Le deuxième point commun d'importance est que le décor est planté de la même manière : dans ce chapitre, les deux personnages font connaissance avec la plupart des autres personnages, sauf peut-être les deux plus importants : Germán dans la première partie et Julia dans la seconde.

Le troisième lien, primordial, est le lieu, Aranjuez, son Palais, et son araucaria, comme nous le verrons plus loin.

Après quelques retours en arrière sur un passé récent permettant d'éclairer quelque peu l'analyse du lecteur sur la situation actuelle des personnages, ces derniers sont happés par le présent, les personnes rencontrées les obligent à aller de l'avant. Marta sait qu'une nouvelle vie s'ouvre devant elle, même si elle ne peut deviner l'ampleur du changement. Alonso n'a aucun moyen de le savoir, mais peu importe : le lecteur est, là, le personnage principal de l'acte de lecture, et lui, pour sa part, voit la similitude des deux situations.

De plus, les titres ont la même nature grammaticale : « la clochette » et « l'araucaria » sont deux substantifs, de même genre de surcroît en espagnol (féminin), et ce sont deux objets qui ont vaincu les cercles du temps.

Nous ne saurions omettre, également, que la similitude entre les deux chapitres peut s'expliquer par leur rôle d'incipit, où il est nécessaire de préciser, dans une certaine mesure, l'identité des personnages, le lieu et l'époque où ils ont vécu, les personnages qu'ils ont côtoyés et les événements présents et passés qui les ont marqués. L'auteur a cependant opté pour une structure résolument parallèle.

Au chapitre 4, en revanche, les titres n'ont pas la même forme. Le premier « La force de Narcisse », est un groupe nominal - avec complément du nom - que l'on peut considérer comme sujet ; le second, « Dans la Résidence royale », est également un groupe nominal, mais plus simple, puisque c'est une simple juxtaposition nom-adjectif qui a pour fonction d'être complément circonstanciel de lieu. Ce qui fait leur union est encore le lieu : tout tourne vraiment autour d'Aranjuez.

Nous pouvons explorer la forme et les thèmes des deux parties pour en dégager un parallélisme éventuel :

Première partie	Seconde partie
Conversation au présent à propos de Janos / Quina - Marta	Conversation entre inconnus du petit peuple d'Aranjuez et description : arrivée de la Cour.
Don Celes intervient pour exposer ses recherches passées sur Janos	1 paragraphe : arrêt sur Sara, l'un des badauds
Conversation présentée sous forme de récit tout d'abord, puis au style direct Marta - Ribalta - Saignac Le chapitre se termine ainsi : suite de récit et de passage au style direct ; thème abordés : « el Guardián » ( <i>le gardien</i> ), Bettina, la situation politique de l'Espagne et ses perspectives, le traité de Fontainebleau que la jeune bibliothécaire aurait aperçu, le chevalier d'Eon, le parallélisme 1808 - 1930, la statue de Narcisse	Reprise de la description
Monologue Ernesto	Conversation Julia-Lucas
La promenade en voiture qui vient d'avoir lieu = jalousie vis à vis de R.Saignac, beauté des jambes de Julia qu'il n'avait pas remarquée lorsqu'elle était son étudiante, allusion à Janos, à Bettina, et surtout au chevalier d'Eon qu'il rapproche du mythe de Narcisse : le chevalier qui, ne trouvant pas de partenaire à sa hauteur, se transforme en femme, pour découvrir en lui-même ce dont il a besoin, souvenir de lui-même enfant-fille, possibilité d'épouser Guiomar ou Marta. Il va prendre un	« Entretanto » ( <i>pendant ce temps</i> ) : conversation roi, don Carlos - don Alonso

verre, sachant que cela ne plaisait pas à sa mère.	
	Conversation fils du roi, don Fernando - don Alonso
	Dernière phrase de récit : don Alonso part
	<b>Monologue Julia</b>
	Remémoration de sa rencontre avec Lucas, liberté de penser qu'elle est en train d'acquérir, allusion aux éperons que possède Malvina (dont le lecteur sait qu'ils appartinrent à Eon), violente émotion que lui produit Lucas et dont elle compte parler à Malvina

Autant les deux parties du premier chapitre sont liées, autant celles de ce chapitre 4 sont différentes en ce qui concerne les thèmes abordés. Seule peut être rapprochée la forme du texte, à savoir le mélange récit/dialogue/monologue, mais c'est ainsi que se présente toute l'œuvre.

Les deux parties constituent une suite parfaitement logique à celles du chapitre précédent, mais sont indépendantes entre elles, ce qui maintient l'intérêt du lecteur. Un parallélisme trop évident et artificiel entre les deux époques, un récit calqué sur l'autre eût été une contradiction avec le concept de cercles du temps : ils ne peuvent se superposer l'un à l'autre. Ils sont en mouvance presque constante, concentriques mais non égaux.

Les titres du chapitre 13 rappellent davantage le parallélisme du chapitre 1 que les fantaisies du 4. En effet, leur forme est similaire : « La Villa en ferias » et « Pasi3n en libertad », avec un nom accompagné d'un complément du nom précédé de « en ». En outre, « feria » et « libertad » peuvent être considérés comme faisant partie du champ lexical de la liberté, la foire induisant une notion d'absence de contrainte.

Première partie	Seconde partie
Point de vue d'Agustín : contemplation du paysage (gare) en attendant Marta	Dialogue Malvina- Myrtille + récit de ce qui est rapporté par Myrtille à son amie : le portrait de don Alonso / les relations Godoy - comtesse de Valduerna - rapports Portugal (la régente Joaquina Carlota) - France (Napoléon) - Angleterre ( George III) - Sara - le futur portrait de Malvina
Récit : arrivée du train / Marta remarque le brassard noir d'Agustín	Dialogue Roque - Gertrudis + récit : préparation des bagages - les papiers qui ont été remis par des enfants à Gertrudis
Dialogue : mort du père du jeune homme, de la mère de Sole / bicyclette d'Agustín / installation de celui-ci dans la chambre de Marta, puis dans celle de la morte / Agustín répare la statue de Narcisse	Passage à la situation de don Alonso, à la 3 <sup>ème</sup> personne : amour qui le rend heureux - rêve de mariage, de départ pour la Galice, d'avoir un enfant
Dialogue Marta/Agustín : il lui offre une rose qu'il a prise dans les jardins du Palais / elle sent l'amour naissant de l'adolescent envers elle	Plusieurs longs paragraphes dont l'objet est différent chaque fois : Julia partagée entre Alonso et Lucas - le bonheur égoïste de doña Úrsula à la perspective du mariage de sa nièce avec don Alonso - Roque rapporte à la jeune fille que Lucas est en prison - réaction de Julia - pensées de Lucas - réaction de Sara et le fait qu'elle cache Lucas - doña Elvira Valduerna : ce qu'elle fait pour libérer Lucas - Sara va chercher Julia, espérant que le jeune homme lui fera de confidences qu'elle pourra surprendre - scène érotique Lucas - Julia
Dialogue des trois femmes : film qui va être tourné à Aranjuez / Germán qui est passé pendant l'absence de Marta	Monologue Elvira Valduerna
Récit : Quina et Sole confirment à Marta le changement d'Agustín	Elle se remémore la scène avec Godoy, sa coquetterie visant à obtenir la

	libération de Lucas, sans pour autant céder au ministre. Arrangement avec sa conscience : ses rapports avec « Manolo » sont justifiés : elle se sacrifie pour son mari et l'avenir de ses enfants. Même chose pour Lucas : elle s'est confessée, tout va pour le mieux.
Description point de vue externe : les deux jeunes filles vont travailler ; sur le chemin, ville en fête	
Dialogue (bref) Feliciano /Marta : si elle pouvait intercéder pour lui auprès de son amie...	
Dialogue Quina/Germán	
Récit + dialogue Marta/Germán : d'abord dans sa chambre puis dans les jardin du Palais	
<b>Monologue Marta</b>	
Bilan sur les 6 mois qui viennent de s'écouler : Agustín et son amour pour elle, la rencontre du jeune artiste avec Janos, l'homme qui l'a révélée à elle-même, Germán et sa passion politique, son amour pour lui et celui de Feliciano, humble, pour Quina, encore Janos mais par rapport à Bettina, Soledad proche de Germán et elle car elle a dévoré la vie et l'amour, danse avec Germán, bouleversante pour son cœur et ses sens	

La première source d'intérêt de ce chapitre apparaît plutôt à la fin de la deuxième partie, moins linéaire que la première. En effet, la deuxième partie commence par une alternance de récit fait par un narrateur omniscient et de dialogue : dans un type de narration comme dans l'autre, les souvenirs n'ont pas de rôle déterminant. Tout tourne autour du présent, que ce soit la situation des personnages ou celle des pays qui les intéressent. A la fin du chapitre, à savoir le récit

tournant autour de Julia et Lucas, le fil du récit est double. L'intrigue avance diégétiquement depuis l'emprisonnement de Lucas jusqu'à sa libération et sa réconciliation éphémère avec Julia, mais dans ce récit presque de cape et d'épée s'insère une série d'analepses donnant des éclaircissements sur les personnages intéressés par l'événement. Le narrateur joue avec le lecteur. Il ne lui révèle pas l'identité de celui ou de celle qui a dénoncé Lucas, ni ses mobiles. Nous suivons donc les doutes des personnages et résolvons peu à peu l'énigme en écartant l'une après l'autre les pistes que nous fait effacer le narrateur. Nous suivons le récit et son intrigue principale, puis nous le quittons pour suivre un personnage et apprenons ce qu'il a fait et pensé depuis qu'il a appris cet emprisonnement. Nous revenons ensuite à l'événement pour repartir aussitôt à la suite d'un autre personnage. Le narrateur se joue de son lecteur.

De plus, la composition de ce chapitre nous entraîne au jeu de la comparaison entre deux personnages féminins. Les deux parties s'achèvent, en effet, sur le monologue de deux femmes. L'arrivisme de la deuxième, qui en devient comique, ne fait que souligner la sincérité de la première.

Peut-on parler d'imbrication entre les deux parties d'un même chapitre ? En aucun cas cela n'apparaît de manière systématique. Sans doute peut-on, par simple jeu intellectuel, s'amuser à trouver des points communs, les premiers étant l'unité stylistique. L'auteur n'a pas changé de mode narratif selon les parties de ses chapitres. Le jeu peut être poussé au-delà et s'attaquer à l'intrigue. Chercher des liens entre les intrigues ou l'évolution des personnages est également possible, mais cela paraît relever de la fantaisie, ou du hasard, plutôt que d'une réflexion rigoureuse. De toute évidence, le récit de chaque partie progresse sans heurt de chapitre en chapitre, en suivant le même schéma, la même alternance de récits mimétique et diégétique, mais sans pour autant que la narration d'une partie soit calquée sur celle de l'autre. L'auteur ne veut pas faire germer l'idée que les cercles du temps tendent à fondre les êtres les uns dans les autres : soit ils ont la même identité -même s'ils ne s'en souviennent pas- soit ils sont autres. Les points communs entre l'histoire de deux personnages ne peuvent créer qu'une similitude ponctuelle.



### 2.3. Différences et points communs entre le schéma narratif de *Octubre, octubre* et celui de *Real Sitio*.

---

#### 2.3.1. Dates, durées, ellipses et mises en abyme

---

	Partie <i>Octubre, octubre</i>	Partie <i>Papeles de Miguel</i>
1	Lundi 2 octobre 1961	Début septembre 1975
2	Mercredi 11 octobre 1961	Septembre-octobre 1975
3	Vendredi 3 novembre 1961	Lune descendante de novembre 1975
4	Lundi 6 novembre 1961	Décembre 1975
5	Vendredi 24 novembre 1961	Janvier-février 1976
6	Lundi 1 janvier 1962	Mars 1976
7	Dimanche 14 janvier 1962	Plusieurs jours d'avril 1976
8	Dimanche 4 février 1962	Plusieurs jours antérieurs au 30 mai 1977
9	Lundi 5 mars 1962	Jusqu'au 30 juin 1976
10	Lundi 26 mars 1962	7 août 1976
11	Mardi 10 avril 1962	Août 1976
12	Lundi 23 avril 1962	11 septembre 1976
13	Jeudi 10 mai 1962	15 octobre 1976
14	Jeudi 21 juin 1962	Décembre 1976
15	Vendredi 20 juillet 1962	Janvier 1977
16	Mardi 14 août 1962	Février-mars 1977
17	Dimanche 9 septembre 1962 Samedi 29 septembre	Fin juin 1977

Le rôle du schéma temporel sera étudié dans le chapitre suivant. Il s'agit pour l'instant de comparer les dates et les durées dans les deux romans, en comparant le tableau précédent, à propos de *Octubre, octubre*, à celui qui suit et qui concerne *Real Sitio*.

	1 <sup>ère</sup> partie/2 <sup>ème</sup> partie
1	3 mars 1930/1807
2	8 mars 1930/1807
3	17 mars 1930/1807
4	18 mars 1930/1807
5	2 avril 1930/1807
6	22 avril 1930/1807
7	8 mai 1930/1807
8	30 mai 1930/1807
9	17 juin 1930/1807
10	30 juin 1930/1807
11	18 juillet 1930/1807
12	12 août 1930/1807
13	6 septembre 1930/1807
14	5 novembre 1930/1807
15	28 décembre 1930/1807
16	20 février 1931/1808
17	14 avril 1931/1808
18	11 mai / 14 juin 1931// pas d'indication de jour ni de mois pour la seconde partie

La première partie de *Octubre, octubre* embrasse donc onze mois, la seconde vingt mois, les deux parties de *Real Sitio* quatorze mois. Il n'y a pas de rapport mathématique évident entre ces trois laps de temps, que ce soit au niveau des dates ou des durées. En revanche, il est plus significatif de noter que, si les deux parties de la première œuvre ne recouvrent pas le même laps de temps, le lien entre les deux est très facile à opérer puisque le narrateur de la deuxième est l'auteur fictif de la première. Il eût sans doute été exagérément pesant d'établir un autre point commun établi sur le temps.

En ce qui concerne le dernier volet de la trilogie, l'auteur a opté pour une simplification temporelle, inversement proportionnelle à la complication sémantique. En effet, la situation du premier roman était limpide, les dates et les durées variées. Par contre, la situation du dernier échappe à l'entendement immédiat : il est difficile de comprendre dès les premières lignes quels sont les liens que l'on perçoit intuitivement entre les personnages des deux parties ou avec qui s'identifie Janos en 1807. L'apparition de Bettina n'est pas non plus très facile à comprendre.

Heureusement, un pont est tendu entre les deux parties, formant une jonction visible entre elles. Il s'agit de ce parallélisme temporel inchangé jusqu'à l'avant-dernier chapitre. Cette régularité et le fait que le lecteur sache qu'il va retrouver la même date dans la deuxième partie, permettent à l'auteur de l'entraîner sur des chemins beaucoup plus tortueux concernant les effets du passage d'un cercle du temps à un autre.

Pour ce qui est des ellipses, la régularité de la partie *Octubre, octobre* est remarquable : deux à trois semaines environ s'écoulent entre chaque chapitre. Celle de son pendant « Papeles de Miguel » l'est encore. Un mois presque jour pour jour s'écoule entre les chapitres. Le laps de temps s'allonge au dernier chapitre, peut-être parce que son dénouement, inéluctable, est au-delà du temps puisqu'il aborde le thème de la mort ou de sa venue imminente. Le personnage se situe volontairement hors du temps ; il quitte l'immanent pour voler enfin vers le transcendant et la réalisation de l'amour qu'il attendait depuis longtemps, sans doute depuis la mort de son fils et la séparation avec Nerissa.

Dans *Real Sitio*, les ellipses sont beaucoup plus irrégulières. Quinze jours seulement séparent les quatre premiers chapitres. Jusqu'au chapitre 13, de deux à trois semaines environ s'écoulent entre chaque chapitre.

Deux mois presque jour pour jour séparent le chapitre 13 du 14, sept semaines et demie séparent le 14 du 15, le 15 du 16, le 16 du 17, quatre semaines moins un jour séparent le 17 du 18 (première date : 11 mai) ou neuf semaines (jusqu'à la dernière date : 14 juin). Il ressort que les ellipses durent environ neuf jours entre les chapitres un à quatre, deux mois plus ou moins séparent les autres chapitres. L'intrigue s'étale donc de mars 1930 à mai/juin 1931. L'auteur s'appesantit sur l'incipit de l'œuvre, qui est aussi celui des saisons : le printemps.

Nous passons, par conséquent, d'une certaine régularité temporelle dans le premier volet de la trilogie à un étalement dans le troisième, comme si le temps ralentissait, et, par là même, le cercle du temps s'élargissait pour atteindre une dimension universelle. L'auteur nous fait embarquer avec ses personnages, depuis le début d'*Octubre, octobre* jusqu'à la fin de *Real Sitio*, sur un vaisseau qui a vaincu le temps en s'adaptant à lui. L'homme vit, meurt, puis atteint l'essence de la vie même, atemporelle. Le cercle de temps passe par la mort et continue son chemin.

Si nous poursuivons cette métaphore géométrique, nous observons que d'autres formes se dissimulent à l'intérieur de cet étirement de la spirale du temps : il s'agit des voix des narrateurs.

Dans les deux romans, plusieurs personnages prennent ainsi la parole, mais

la différence d'importance entre les deux réside dans la disparition de l'écrivain fictif dans le dernier opus. Cela ôte une étape de la spécularité : l'auteur réel se cachait, dans une certaine mesure, derrière l'auteur fictif tout en proclamant implicitement par le choix de ce personnage que lui-même était là et donnait sa voix à celui qui écrivait comme lui. Nous pouvons aussi souligner le fait que, dans *Octubre, octubre*, figurent au moins deux hommes vivant de leur plume, alors que même si trois personnages sont liés au monde universitaire dans *Real Sitio* (Ernesto Ribalta, Rémy Saignac et Marta), ils ne sont pas écrivains.

Les différences dans le schéma narratif sont réelles et lourdes de sens, mais ce sont les similitudes qui priment.

### 2.3.2. L'harmonie des deux schémas narratifs

---

« *Papeles de Miguel* » ne se termine pas par une partie « monologuée », ce qui n'est pas surprenant puisqu'elle est centrée autour du seul personnage éponyme.

Dans les deux œuvres, l'intrigue romanesque n'est pas l'élément primordial. Contrairement à l'acte de lecture de roman le plus commun, qui consiste à vouloir s'évader en lisant une histoire, les rebondissements, les péripéties ne valent que pas les commentaires qui en sont faits par les personnages eux-mêmes. Nous ne saurions, pourtant, en aucun cas, parler de vision entomologique. La première constatation qui s'impose, pour l'instant, est la ressemblance entre la première partie de *Octubre, octubre* et les deux de *Real Sitio* quant au schéma narratif. L'intrigue n'a d'autre but que de mettre en valeur les personnages qui la vivent ou en sont témoins. Elle n'a d'autre centre d'intérêt que le point de vue humain, ce qu'elle apporte au personnage dans sa quête de soi. En même temps sans doute, tout en lisant la pensée du personnage, le lecteur est implicitement poussé à faire ce même travail sur lui-même. La partie récit est donc suivie d'un monologue intérieur, lui-même terminé par la réflexion du lecteur. Le schéma est similaire pour la partie *Papeles de Miguel*.

Les personnages plongent plus ou moins dans les racines de leur passé, qui peut être de nature différente, mais le processus est le même. Les détails diffèrent mais l'essentiel demeure au niveau formel.

Il semble opportun de se pencher maintenant sur l'homogénéité formelle de cette trilogie dont les divers opus sont apparemment si divers.

## CHAPITRE 3 : LE SCHEMA NARRATIF DE LA TRILOGIE - ETUDE DE SON HOMOGENEITE AU SEIN DU SCHEMA TEMPOREL

---

### 3.1. L' Histoire dans l'histoire

---

Les trois romans se situent à des époques clairement définies et délimitées dans le temps, tout à fait distinctes les unes des autres. L'intrigue de *La vieja sirena*<sup>108</sup> commence en 257 après J.C. pour s'achever en 274 après J.C., *Real Sitio*<sup>109</sup> évoque principalement deux périodes : 1807-1808 et 1930-1931. *Octubre, octubre*<sup>110</sup>, enfin, se passe en 1961-1962 et 1975-1977.

#### 3.1.1 Octubre, octubre

---

En étudiant les dates de *Octubre, octubre*, nous constatons qu'elles sont omniprésentes, et ce dès la première page de chaque chapitre. La première date est celle de « Lunes, 2 de octubre 1961 »<sup>111</sup> (*Lundi 2 octobre 1961*). Le jour de la semaine est même précisé. Les deux dernières dates de cette période sont « Domingo, 9

---

<sup>108</sup> *La vieja sirena*. Op.cit.

<sup>109</sup> *Real Sitio*. Op.cit.

<sup>110</sup> *Octubre, Octubre*. Op.cit.

<sup>111</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.13.

septiembre de 1962 »<sup>112</sup> (*Dimanche 9 septembre 1962*) et « Sábado, 29 de septiembre de 1962 » (*Samedi 29 septembre 1962*). Pour la première et dernière fois, ce chapitre se compose de deux parties précédées d'une date.

Ce même 2 octobre, Luis termine sa conversation avec don Pablo dont il vient de faire la connaissance, en pensant à cette réplique qu'il ne prononce pas :

« Ese ocaso es mi ocaso »<sup>113</sup>

(*Ce crépuscule est mon crépuscule.*)

C'est sur ces paroles sinistres que se termine cette partie « Octubre, octubre ». Il y a adéquation entre le coucher du soleil, le titre de l'œuvre, celui de cette partie et l'état d'esprit du personnage. Ce nostalgique pessimiste n'attend plus rien de la vie. Et pourtant... il vient de voir Águeda ; il est en train de faire la connaissance des habitants du quartier. Bien qu'il croit que sa vie s'achève, elle est en train de commencer. Le cercle du temps tourne, il n'est pas facile de distinguer le début de la fin.

Nous pouvons d'emblée calculer que la durée de l'histoire est de un an moins trois jours. L'histoire ne se répète donc pas : un cycle se termine -et avec lui le premier volet de la trilogie-, le suivant peut commencer. Ce mois annonce l'hiver et pourtant ce livre est le premier de la trilogie, son « printemps ». Cela dénote un refus implicite d'achèvement. Ces presque douze mois, au lieu de se terminer en boucle fermée, ouvrent une perspective vers l'avenir, vers la maturation annoncée qui arrivera avec *La vieja sirena*<sup>114</sup>. C'est l'amorce de la spirale temporelle induite dans « Los círculos del tiempo » (*Les cercles du temps*).

La deuxième période, qui s'imbrique régulièrement dans la première, commence « A principios de septiembre, 1975 » (*Au début de septembre 1975*)<sup>115</sup> pour finir « [a] fines de junio de 1977 » (*fin juin 1977*)<sup>116</sup>. Elle dure pratiquement vingt-deux mois. De toute évidence, José Luis Sampedro refuse, une fois de plus, les laps de temps figés - ici une période de deux ans qui embrasse deux mois d'octobre - pour terminer son œuvre dans un mois d'épanouissement total de la nature et donc des êtres humains : fin juin 1977.

Manuel Quiroga Clérigo écrit à ce propos :

« A lo largo de toda la obra surge un verdadero octubre incandescente y perpetuo, es como llegar al intento de una reconstrucción pacífica de todos los años que se han vivido a través de la permanente esperanza de primaveras [...], la fugacidad a veces lenta y apremiante de cálidos veranos o el terminante y magnífico episodio de tantos inviernos. »<sup>117</sup>

(*Tout au long de l'œuvre surgit un véritable octobre incandescent et perpétuel, c'est*

<sup>112</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.821.

<sup>113</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.48.

<sup>114</sup> *La vieja sirena*. Op.cit.

<sup>115</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.49.

<sup>116</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>117</sup> QUIROGA CLÉRIGO Manuel. « Las novelas de José Luis Sampedro » in *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. N°428. Février 1986.

*comme parvenir à la tentative d'une reconstruction pacifique de toutes les années qui ont été vécues à travers l'espoir permanent de printemps [...], la fugacité parfois lente et pressante de chauds étés ou le décisif et magnifique épisode de tant d'hivers.)*

Peut-être l'écrivain s'est-il également souvenu lors du choix de ce titre d'un ouvrier « anarquista furibundo » (*anarchiste furibond*), qui lui prêtait des « ejemplares de la revista anarquista *Octubre* »<sup>118</sup> (*des exemplaires de la revue anarchiste Octubre*), comme il le confie à Gloria Palacios.

José Luis Sampedro explique lui-même le titre donné à cette œuvre :

« [...]En ese mundo hay dos salvaciones : hacia la noche roja y ardorosa de la carne, hacia la altura azul y luminosa del espíritu. De ahí el título, por la doble cara del mes de octubre : revolucionario y violento, otoñal y declinante. »<sup>119</sup>

*([...] Dans ce monde il y a deux saluts possibles : vers la nuit rouge et ardente de la chair, vers les hauteurs bleues et lumineuses de l'esprit. De là le titre, qui s'explique par la double face du mois d'octobre : révolutionnaire et violent, automnal et déclinant.)*

Les personnages sont écartelés entre le corps et l'esprit, entre la sensualité, l'Histoire et leur histoire. Le mois d'octobre induit donc parfaitement les troubles, inquiétudes et passions des personnages avec la couleur rouge, celle des feuilles, du flamboiement de la passion, de la révolution telle celle de Russie, du sang, de la mort, et le bleu du ciel qui annonce la froidure de l'hiver et la mort provisoire de la nature.

Octobre représente aussi la rentrée universitaire. A ce propos, Miguel va voir son collègue et ami Alberto, fin juin 1976 :

« Fue penoso anunciarle a Alberto, en su hotelito de Pozuelo, que no volveré a la Facultad en octubre. »<sup>120</sup>

*(Ce fut pénible d'annoncer à Alberto, dans son petit hôtel de Pozuelo, que je ne reviendrai pas à la Faculté en octobre.)*

Un an plus tard, fin juin 1977, il mourra.

Pour tout enseignant et étudiant, la vie est marquée par le calendrier scolaire plutôt que civil. Miguel n'échappe pas à cette logique... même pour mourir. Son compte à rebours commence à ce moment-là. Il renonce à ses activités terrestres pour entreprendre son chemin vers l'au-delà.

Ce mois d'octobre revient encore dans l'exergue du début de l'œuvre :

« A las diosas de Octubre »<sup>121</sup>

*(Aux déesses d'octobre)*

qui sont, sans doute, des déesses telles que Cérès, déesse de la fécondité de la nature, qui rappellent que le mois d'octobre est celui des vendanges et des actions de grâce pour l'abondance des moissons. Il peut, tout aussi bien, s'agir des femmes aimées de Luis et Miguel, qu'ils déifient.

<sup>118</sup> PALACIOS Gloria. *La escritura necesaria*. Ed. Siruela. Madrid. 1996. p.37.

<sup>119</sup> SAMPEDRO José Luis. in *El ciervo*. Revue mensuelle « de réflexion et de culture » Barcelone. Mars 1982.

<sup>120</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.461.

<sup>121</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.7.

En septembre 1976, peu avant la rentrée par conséquent, malade, il est envoyé par son médecin dans l'hôpital le plus proche : « la Ciudad Sanitaria Primero de octubre ». Il s'agit bien pour lui de « otra señal del destino »<sup>122</sup> (*un autre signe du destin*). Qu'attend-il de cet hôpital ? D'être soigné, bien sûr, comme José Luis Sampedro le fut à l'hôpital Monte Sinai, à New York, expérience qu'il racontera dans un ouvrage éponyme. Dans le bus qui le ramène du centre hospitalier, il rencontre un homme qui descend au même arrêt que lui, rentre dans le même immeuble, monte au même étage que lui. C'est un cousin de la logeuse de Miguel ; il a un appartement au dernier étage de l'hôpital. Ils vont sympathiser, Miguel va même donner des cours dans le collège Raimundo Lulio où sont scolarisés les enfants de Pedro. Il va faire la connaissance de l'épouse de Pedro : Serafina. Il saura aussitôt qu'elle sera son dernier amour terrestre, qu'elle est l'ultime Nerissa.

Le centre hospitalier sera donc symbole de vie et de mort, de souffrance et d'enthousiasme.

La partie « Papeles de Miguel » s'achève fin juin 1977 mais dans un lieu nommé « Primero de octubre » (*Premier octobre*). *Le cercle spatial rejoint donc parfois le cercle temporel.*

L'architecture narrative de *Octubre, octubre* est complexe, sans aucun doute, mais, si l'on y réfléchit bien, elle forme un ensemble rigoureux et harmonieux.

A la fin de l'œuvre, Miguel donne lui aussi une explication concernant le mois d'octobre :

« [...] La Tierra gira más deprisa en otoño. [...] Octubre, octubre : tu dinamismo ! Pues octubre, como siempre, es dos : afuera y adentro. Espirales contrarias girando hacia su identificación final.

[...] El mundo un momento quieto recobra su latido. »<sup>123</sup>

([...] *La Terre tourne plus vite en automne. [...] Octubre, octubre : ton dynamisme ! En effet octobre, comme toujours, est double : vers l'extérieur et vers l'intérieur. Des spirales opposées qui tournent vers leur identification finale.*

[...] *Le cœur du monde un instant arrêté recommence à battre*)

Les cercles du temps rejoignent une fois de plus ceux de l'espace : la planète tourne plus vite en automne et les cercles du temps suivent cette accélération. En répétant le mot « octobre », Miguel cite le titre de l'œuvre dont il est l'un des personnages / narrateurs et celui de la dernière de ses propres œuvres. Cette répétition du mot montre à la fois l'importance du concept qu'il représente et sa dualité. Il est répété puisqu'il est double. L'être humain, tout comme le monde, se tourne (encore !) vers l'extérieur et vers lui-même. La splendeur de l'automne est un dernier salut flamboyant au reste du monde et l'annonce du repliement sur soi auquel oblige la froidure hivernale.

---

<sup>122</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.617.

<sup>123</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 771.



Dans les dernières pages, Luis assume enfin ce qui menaçait de le traumatiser, à savoir le viol à demi consenti exercé par Paco contre lui. Honteux, humilié par son propre manque de réaction, il finit par revenir à la raison et accepter tout simplement l'amour de celle qu'il aime. Il se sent enfin :

« [...] a salvo de todo [...] en este sitio donde llegué a puerto el primer día de mi regreso, dentro de tres días hará exactamente un año, de octubre a octubre, iqué distintos octubres !, hoy San Miguel, ipobre don Pablo !, empecé el viaje creyendo regresar a mis fuentes, o a morir, me creí terminado, y resulta que empiezo, en el umbral de los cuarenta años me enamoro, empiezo a vivir, sin reencarnación ni nada [...] »<sup>124</sup>

*([...] à l'abri de tout [...] dans cet endroit où je suis arrivé au port, le premier jour de mon retour, cela fera exactement un an dans trois jours, d'octobre à octobre, que ces octobres sont différents !, aujourd'hui c'est Saint Miguel (Michel), pauvre don Pablo, j'ai entrepris ce voyage en croyant revenir à mes sources, ou pour mourir, j'ai cru qu'il en était fini de moi, mais il se trouve que je commence, à l'aube de mes quarante ans, je tombe amoureux, je commence à vivre, sans réincarnation ni rien de tel.)*

Ici encore se rencontrent des cercles spatiaux et temporels qui s'unissent et se fondent en un personnage tout en le reliant avec d'autres. En effet, Luis, un an après son arrivée dans un nouveau lieu fait le décompte du temps qu'il y a passé. Le glissement lieu - temps s'opère immédiatement. Son séjour à Madrid s'étale d'octobre à octobre, « octobre, octobre », « *Octubre, octubre* », ouverture et fermeture de l'œuvre, octobre comme moment où il arriva désespéré à Madrid pour y finir sa vie et deuxième octobre, un an plus tard, mois de l'amour triomphant, de l'amour partagé, de la résurgence de ses souvenirs enfouis. Fin d'une époque et début d'une autre. La roue tourne. Il recommence une nouvelle vie « sans réincarnation », en vivant comme un être humain qui s'assume pleinement et s'épanouit dans l'amour, dans la découverte de l'être aimé et de lui-même, dans le respect de la personnalité de chacun.

Dans ce cercle, il rejoint son pseudo-auteur, Miguel -dont c'est la fête ce jour-là puisqu'il porte le prénom de l'archange qui terrassa le dragon- et don Pablo, qui a mené une lutte parallèle à la sienne mais a succombé, alors que lui, qui croyait n'avoir rien d'autre à attendre de la vie que -quel paradoxe !- la mort a triomphé. Octobre est vie et mort, début et fin, défaite et victoire.

L'automne est double, comme les personnages, tels ceux de cette œuvre-là, mais aussi des œuvres postérieures. Dans *La vieja sirena*, Ahram cache un enfant au fond de lui, Glauka une sirène, Marta, dans *Real Sitio*, est la jeune femme de 1930 mais en cache une autre, Bettina, double elle-même de Malvina.

L'espace et le temps sont en mouvement. José Luis Sampedro rentre alors dans leur ronde.

---

<sup>124</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 850.

Le premier temps de l'histoire s'échelonne donc sur presque douze mois, et le deuxième sur le double quasiment, à savoir vingt-deux mois, ce qui ouvre une perspective sur ces laps de temps qui n'ont rien de fortuit, surtout de la part d'un économiste comme José Luis Sampedro, rompu à l'exercice de l'arithmétique et de l'étude des cycles économiques.

L'appréhension du passé dans l'œuvre est, la plupart du temps, parfaitement précise, renforcée comme elle l'est par une multitude de noms propres permettant d'identifier personnages (madame Mercier, tía Chelo, tía Hélène), lieux (el *Café Universal*, *la Flor de Lis*, *el Café de la Montaña*), voire enseignes lumineuses et titres de mélodies jadis entendues. L'auteur a absolument besoin de cette base temporelle sûre, qui permet par ailleurs au lecteur de voir renaître sous ses yeux toute une époque.

Les allusions historiques sont nombreuses, comme « al acabar la guerra mundial » (*à la fin de la guerre mondiale*)<sup>125</sup>, la fête de la « Virgen del Pilar »<sup>126</sup>, la présentation faite par don Ramiro de « la Cruzada » (*la Croisade*) de Franco, ou « de 1922 ; al año siguiente ya mandaba Primo de Rivera » (*l'année suivante c'était déjà Primo de Rivera qui était au pouvoir*)

Manuel Quiroga Clérigo écrit à propos de l'époque franquiste :

« Es ciertamente la historia de momentos ingratos y grises para todo un país al que le era negado de forma represiva una actuación política plena y tenía que alzar la voz a riesgo de su propia integridad física en un mar de violencias aue un general bajito se encargaba de fustigar y hacer pervivir. »<sup>127</sup>

(*C'est certainement l'histoire de moments ingrats et gris pour tout un pays auquel était déniée d'une manière répressive une pleine participation politique et qui devait élever la voix au péril de sa propre intégrité physique dans un déferlement de violence qu'un général de petite taille se chargeait de fustiger et faire perdurer.*)

Au cours de la première partie des chapitres, qui se situe en 1961 et en 1962, l'Espagne subit la dictature franquiste. Le journaliste Manuel Quiroga Clérigo parle, dans l'article pré-cité, de *El río que nos lleva* - mais c'est le même contexte historique que celui de *Octubre, octubre* » -, « de un universo, ciertamente ingrato y gris, de una época en que a los españoles les era negada una actuación política plena : por ejemplo, el PSOE, ahora en el poder (en 1983) vivía en una precaria clandestinidad ; las alusiones a Carrillo<sup>128</sup> eran de « el asesino de Paracuellos », [...] al tiempo que la Santa Sede desplegaba una sombrilla protectora sobre la católica España.<sup>129</sup> » (*d'un univers, assurément ingrat et gris, d'une époque pendant laquelle on*

<sup>125</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.21.

<sup>126</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 63 à 65.

<sup>127</sup> QUIROGA CLÉRIGO Manuel. Op.cit.

<sup>128</sup> Santiago Carrillo, né en 1915, secrétaire du P.C.E. de 1960 à 1982.

<sup>129</sup> QUIROGA CLÉRIGO Manuel. « El riesgo de la aventura ». In *Nueva estafeta*. Madrid. N°52. 1983.

refusait aux Espagnols une pleine participation politique : par exemple, le PSOE, maintenant au pouvoir (en 1983) vivait dans une clandestinité précaire ; Carrillo était présenté comme « l'assassin de Paracuellos<sup>130</sup> », et c'était là l'injure la plus douce, pendant que le Saint Siège déployait un dais protecteur sur l'Espagne catholique. )

Cependant, comme le souligne Edouard de Blaye, cette année-là marque également une rupture dans l'histoire de l'Espagne franquiste :

« Au mois d'avril 1962, éclate la plus grande grève que le pays ait connue depuis la guerre civile. Comme il est de tradition, les mineurs asturiens, force de frappe du prolétariat espagnol, donnent le coup d'envoi. [...] Autre innovation marquante, les étudiants de Madrid et de Barcelone s'associent à l'agitation ouvrière. [...] Dès 1963, l'Espagne connaîtra une période de « mutation ».<sup>131</sup>

Ces mouvements apparaissent dans *Octubre, octobre*, notamment une manifestation où les étudiants de Madrid sont clairement la cible de la police, tout comme les ouvriers :

« Pero en los auriculares (un sargento) sigue oyendo instrucciones a los grupos de tierra : « Esperar a que penetren en la plaza, identificad a los cabecillas y detenerlos, preferir a los de barbas que son estudiantes, unos señoritos. » »<sup>132</sup>

(Mais dans ses écouteurs, (le sergent à bord d'un hélicoptère) continue à entendre des instructions destinées aux groupes armés qui se trouvent sur les lieux : « Attendre qu'ils pénètrent sur la place, identifier les meneurs et les arrêter, préférer les barbus qui sont des étudiants, des fils à papa. » )

Un peu plus loin, ce sont les ouvriers qui sont le point de mire de la police.

« Predominan los obreros jóvenes, pero también hay viejos que se sienten así rejuvenecidos. »<sup>133</sup>

(Les jeunes ouvriers sont en plus grand nombre, mais il y en a aussi des vieux, qui se sentent ainsi rajeunis.)

Plusieurs personnages apparaissent lors de cette manifestation, mais à des degrés très divers. Le premier, dans l'ordre du récit, est Paco, qui pourrait être l'un de ces jeunes ouvriers engagés. Au contraire, il est tranquillement dans un bar et lorsque le patron aide deux jeunes à s'enfuir par la partie arrière du bar pour échapper aux « grises » (*les gris*, c'est à dire les policiers armés à pied- allusion à la couleur de leur uniforme-), il s'exclame :

« -¿A ti qué más te da ? - pregunta Paco inútilmente a Ignacio, que ya ha desaparecido por el pasillo-. ¡Que no se hubieran metido en líos ! »<sup>134</sup>

(-Qu'est-ce que ça peut te faire, à toi ? - demande Paco à Ignacio mais c'est inutile car il a déjà disparu dans le couloir-. Ils n'avaient qu'à ne pas se fourrer dans ces histoires !)

Paco montre encore ici son peu d'intérêt pour les causes communes. Son hostilité envers les manifestants disparaît soudain lorsqu'un de ces policiers frappe

<sup>130</sup> Santiago Carrillo, délégué à l'Ordre Public, aurait fait exécuter au cours de théoriques « transferts » 8000 Madrilènes, enterrés ensuite dans des fosses communes essentiellement à Paracuellos del Jarama, non loin de la capitale, entre le 7 novembre et le 4 décembre 1936.

<sup>131</sup> BLAYE Edouard (de). *Franco ou la monarchie sans roi*. Editions Stock. Paris.1974. p.207, 208, et 215.

<sup>132</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.527.

<sup>133</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.528.

<sup>134</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.529.

au visage un vieil homme qui lui rappelle son grand-père. Ici est mise en évidence la violence de la police en ces moments de troubles sociaux en Espagne.

« La manaza del guardia cae violenta sobre la mejilla del viejo, que se tambalea pero consigue sostenerse contra el mostrador.[...] »

*(La grosse main du policier s'abat violemment sur la joue du vieil homme, qui titube mais parvient à se maintenir debout en s'appuyant contre le comptoir.[...])*

Lorsqu'un collègue appelle le policier, celui-ci s'écrie :

« Espera, que estoy domando a este gallo viejo. »<sup>135</sup>

*(Attends, je suis en train de dompter ce vieux coq.)*

Cette sauvagerie physique associée à un tel mépris verbal -le vieil homme n'est plus qu'un animal à dompter, le substantif est précédé de l'adjectif « este » qui a, ici, une connotation péjorative et suivi d'un adjectif qualificatif plein de dédain-émeuvent Paco jusque là insensible à ces mouvements de rue.

Luis aussi est arrêté alors qu'il se trouve là par hasard ; il est insulté et frappé :

« ¿Con qué eres otro cabrón empujando a éstos, no ? ¡Otro agitador ! »<sup>136</sup>

*(Alors tu fais partie de ces connards qui poussent ces gens-là, pas vrai ? Un autre agitateur !)*

Ce sont parfois les circonstances qui poussent l'homme à s'engager. Luis qui aidait seulement Lina et Guillermo, avec don Pablo, en donnant des cours aux ouvriers, devient suspect aux yeux de la police.

Même si Luis et Ágata ne se sentent pas souvent impliqués réellement dans l'Histoire de leur pays telle qu'elle se joue sous leurs yeux, leurs liens amicaux, avec Guillermo, par exemple, les obligent à quitter leur coquille existentielle pour se plonger quelque peu dans le monde qui les entoure et émettre des critiques au sujet de la dictature franquiste. Luis s'exclame, à propos des journaux :

« [...] Qué ramplonería intelectual esta dictadura, qué chatez de pensamiento creyéndose en posesión de la verdad [...] Sólo los anuncios revelan la vida ; pues no digamos el NO-DO, sus resentidas omisiones de lo que pasa fuera, [...] a nosotros nos toleran, yo sospechoso, traigo el bacilo de pensar por cuenta propia[...] »<sup>137</sup>

*([...] Quelle petitesse intellectuelle que cette dictature, quelle platitude dans la pensée alors qu'elle se croit en possession de la vérité.[...] Seules les publicités révèlent la vie ; inutile de parler des actualités au cinéma, de leurs omissions hostiles de ce qui se passe à l'extérieur, [...] nous, on nous tolère, moi, je suis suspect, je porte le bacille de la pensée personnelle[...])*

Il réagit ici en journaliste. A ses yeux, l'aspect le plus insupportable de la dictature est la disparition de la liberté de la presse. Celle-ci, au lieu d'exprimer la voix du peuple ou de présenter un fait d'une manière aussi objective que possible, accepte la mainmise de l'Etat et ne dit que ce qui est « politiquement correct ». Il se moque de ce régime, prenant pour exemple une séance de cinéma. Il prétend, en effet, que les publicités, monde du rêve à but commercial, sont plus exactes que le

<sup>135</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.530.

<sup>136</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.544.

<sup>137</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.110-111.

NO-DO<sup>138</sup>, censé donner aux spectateurs des nouvelles du pays, voire du reste du monde. La métaphore du bacille dont il est susceptible d'être porteur montre son amertume de n'être pas reconnu pour ce qu'il est, c'est à dire, sans aucun doute, un intellectuel probe et droit.

Don Pablo partage ce sentiment, lui qui a vu sa carrière s'effondrer soudain.

Il évoque :

« [...] el país dictatorial que le frustró su vida de profesor y de hombre político republicano. »<sup>139</sup>

([...] le pays dictatorial qui le frustra de sa carrière de professeur et d'homme politique républicain.)

Cette idée est reprise plus loin, lorsqu'il se rend au cimetière pour fleurir la tombe de Roque. Il se décrit comme :

« [...] aquel señorito bueno pero sin temple, joven universitario [...] con porvenir político y universitario, a punto de casarse con la señorita del Real. »<sup>140</sup>

([...] ce petit bourgeois bon mais sans caractère, ce jeune universitaire [...] promis à un avenir politique et universitaire, sur le point de se marier avec mademoiselle del Real.)

Le désastre politique est indissociable du marasme de la vie privée du personnage. Son mariage s'effondre avec sa carrière et, parallèlement, Beatriz tombe malade, va mourir ; Roque va être emprisonné, puis libéré et finira par mourir lorsqu'il s'attaquera à un tank, avec « una botella de gasolina y una bomba de mano » (*une bouteille d'essence et une grenade à la main*)<sup>141</sup>.

A partir de ce moment-là, don Pablo se reprochera toujours son manque de courage.

Le régime franquiste est parfois loué, mais par la bouche de don Ramiro, le logeur de Luis et le père de Jimena, qui joue le rôle assez ridicule d'un homme très conservateur et borné, incapable de faire, par exemple, le bonheur de sa fille en respectant les sentiments qu'elle nourrit pour Paco :

« El pueblo [...] quiere un jefe cristiano, paternal y fuerte, al timón del Estado sólo las minorías, inasequibles al desaliento, un jefe solitario como el águila caudal, derramando el bien desde la altura[...]. »<sup>142</sup>

---

<sup>138</sup> NO-DO (Noticiarios y Documentales), se creó por acuerdo de la Vicesecretaría de Educación Popular del 29 de septiembre 1942 y por resolución, de la misma, del 17 de diciembre del mismo año, (B.O.E. 22-12-42), como un servicio de difusión de noticiarios y reportajes, filmados en España y en el extranjero, "con el fin de mantener, [...] la información cinematográfica nacional".

(Se le atribuyó la exclusiva de la producción de noticiarios, y se decretó la obligatoriedad de su exhibición en todas los cines; su proyección comenzó el primer lunes de 1943, y así se mantuvo durante los treinta y dos años siguientes, en todo el Territorio Nacional, Posesiones y Colonias; en septiembre de 1975, por O.M, la proyección del NO-DO deja de ser obligatoria. <http://www.ucm.es/info/multidoc/multidoc/revista/num9/cine/nodo.htm>

(NO-DO (Informations et Documentaires) fut créé sur avis du Vice-secrétariat de l'Education Populaire du 29 septembre 1942 et sur sa mise en application par cette même entité le 17 décembre de la même année, (B.O.E. 22-12-42), en tant que service de diffusion d'informations et de reportages, filmés en Espagne et à l'étranger, « dans le but d'assurer, [...] les informations cinématographiques nationales. »)

<sup>139</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.36.

<sup>140</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.139.

<sup>141</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.136.

<sup>142</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.36.

*(Le peuple veut un chef chrétien, paternel et fort, avec aux commandes de l'Etat seulement les minorités, inaccessibles au découragement, un chef solitaire tel un aigle royal, déversant le bien du haut des cieux.)*

Ses paroles sont si pompeuses qu'elles semblent sortir tout droit d'un discours de propagande, même si don Ramiro a une tendance naturelle à s'exprimer sur un ton trop grandiloquent et pas assez simple pour être convaincant. Nous retrouvons les idées chères aux gouvernements dictatoriaux, qui confondent le social et le paternalisme, usant de cette métaphore trop souvent employée du dirigeant politique apparaissant sous la forme d'un aigle, décidé s'il le fallait à faire seul le bien et qui semble tout près de se prendre pour Dieu, « desde la altura », du paradis sans doute.

« Don Ramiro salta en defensa de su Caudillo »<sup>143</sup>

*(Don Ramiro se précipite à la défense de son Caudillo<sup>144</sup>)*

Cette attitude ridicule suffit à annihiler l'effet possible de ses paroles.

Autour du couple Ágata-Luis, certains personnages sont engagés corps et âme dans leurs idéaux politiques, comme Ildefonso, le vieil anarchiste, et Guillermo qui, même pour la Saint-Sylvestre, trouvent l'opportunité de parler politique avec don Ramiro :

« [...] Don Ramiro defiende la tesis de que en la admirable sociedad impuesta al hombre por Dios, la función del pueblo no es la de gobernar, sino la de seguir fielmente a su Caudillo, cuando éste es tan sabio como cristiano.[...] Ildefonso replica que no hubo desorden el 14 de abril y en cambio el caudillo ese provocó un cataclismo el 18 de julio. « Déjelos, señor Ildefonso -le apoya Guillermo con respeto -, ya volverá el pueblo con usted y con nosotros. » « Sí, hijo, pero aún estamos en las catacumbas[...]. »<sup>145</sup>

*(Don Ramiro défend la thèse selon laquelle, dans la société admirable que Dieu impose à l'homme, la fonction du peuple n'est pas de gouverner, mais de suivre fidèlement son « Caudillo », car celui-ci est aussi sage que chrétien.[...] Ildefonso réplique qu'il n'y eut pas de désordre le 14 avril alors que ce caudillo-là provoqua un cataclysme le 18 juillet<sup>146</sup>. « Laissez dire, monsieur Ildefonso - Guillermo vient respectueusement à son aide - le peuple finira bien par revenir avec vous et avec nous. » « Oui, petit, mais nous sommes encore dans les catacombes.)*

La thèse de don Ramiro semble bien peu défendable, qui met en avant l'autoritarisme d'un dieu qui impose à l'homme la société dans laquelle il va vivre sans qu'il participe à sa création ni à son maintien, si ce n'est par une soumission envers le dirigeant terrestre tout aussi absolue que celle qu'il doit avoir envers celui qui est céleste.

---

<sup>143</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.64.

<sup>144</sup> Caudillo : le 1<sup>er</sup> octobre 1936, le général Franco, chef des nationalistes rebelles espagnols, est proclamé "generalísimo" et chef d'état à Burgos. Il s'auto-proclame "Caudillo" en souvenir des chevaliers espagnols qui ont repoussé les Arabes hors d'Espagne au Moyen-Age .

<http://www.linternaute.com/histoire/motcle/1170/a/1/1/caudillo.shtml>

<sup>145</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 291-292.

<sup>146</sup> 14 avril 1931 : proclamation de la Deuxième République

18 juillet 1936 : coup d'état militaire avec Franco

Il est à noter que la majuscule de Caudillo, lorsque le mot est prononcé révérencieusement par don Ramiro, disparaît dans la bouche d'Ildefonso, d'autant plus que ce mot est suivi d'un « ese » (*ce*) tout à fait péjoratif.

Don Pablo, d'une certaine manière, est donc une victime du franquisme pour laquelle ce monde en mutation arrive trop tard : il a perdu une position sociale élevée, rendue possible grâce à ses ambitions politiques et son mariage. Cependant, il en sort sans doute vainqueur au niveau moral. Il a renoncé à des ambitions terrestres pour, en fin de vie, accepter l'amour de María, libéré de sa cécité mentale. Le prix à payer restera élevé, puisqu'il meurt au cours de l'opération de la cataracte.

Une autre victime, Paco, suivra le chemin inverse. Son cœur est plein de fiel, voire de haine, à l'égard des propriétaires terriens de son Andalousie natale. Il déclare à doña Flora :

« -Si hay que matarlos a todos !  
- A quiénes ? (reponde Flora)  
-A los señoritos, a los ricos. Todos igual. Como en el Palacio. Venían los de Jérez , con sus coches, sus putas, sus avíos.[...] Los amos del mundo ! Por qué, de qué ? Cabrones !  
Un absceso de odio ha reventado. »<sup>147</sup>  
(-Il faut les tuer tous !  
- Qui ? (répond Flora)  
- Les patrons, les riches. Ils sont tous pareils. Comme au Palais. Ceux de Jérez arrivaient, avec leurs voitures, leurs putes, tout leur attirail de chasse.[...] Les maîtres du monde ! Pourquoi ? De quel droit ? Salauds !  
Un abcès de haine a crevé.)

C'est pour fuir cette inégalité sociale dont il était la victime qu'il quitta sa région pour se rendre dans la capitale, dans l'espoir de voir son sort s'améliorer :

« [...] ahora asiste bastantes noches a esas clases para obreros que han montado en el almacén Guillermo y Lina con sus amigos. Asiste una docena de jóvenes, algo irregular y unas dependientas de *El Corte Inglés*. Paco quiere saber de cuentas, sobre todo, estar más seguro de ellas. »<sup>148</sup>

([...] maintenant, assez souvent le soir, il suit des cours pour ouvriers qu'ont organisés dans le magasin Guillermo et Lina avec leurs amis. Une douzaine de jeunes y assiste, avec plus ou moins de régularité, et quelques vendeuses de « *El Corte Inglés* »<sup>149</sup>. Paco veut surtout s'y connaître en comptes, en être plus sûr.)

Il pense pouvoir tirer son épingle du jeu égoïstement, profitant de cette période de bouleversement. Comme Flora l'avait lu dans les cartes, il sera riche, entouré de jolies femmes, à l'image des patrons qu'il haïssait, tout cela pour finir assassiné.

La deuxième période -1975-1977- se déroule un peu avant, et quelques mois après, la mort du dictateur, ce qui vaut un moment d'incertitude pour le pays. Celui-ci s'est trouvé au bord du gouffre : fallait-il garder la même ligne politique ou

<sup>147</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.759-760.

<sup>148</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 384.

<sup>149</sup> Grand magasin en centre ville.

s'engouffrer dans la voie de la démocratisation ? Ce contexte explique en partie les hésitations de Miguel. Va-t-il, comme son pays, s'engager sur un nouveau chemin ? Comme lui, il hésite tout au long du roman, pour aboutir, comme lui, à un plein épanouissement. Cette partie de l'oeuvre est moins profondément ancrée dans le temps. Miguel, le protagoniste, est centré sur lui-même. Les chapitres sont, le plus souvent, à la première personne du singulier, truffés de points d'exclamation et de suspension, car l'important est le moi du personnage, qui se cherche en discourant.

En novembre 1975, Miguel s'attarde sur l'événement le plus important de l'actualité espagnole, la longue agonie de Franco, prolongée artificiellement :

« ¿Qué ocurre estos días ? Todos obsesionados con esa vergonzante agonía. No hablan de otra cosa : los partes del « equipo médico habitual ». ¡Qué espectáculo, del que nadie aprende ; tantos intereses aferrados al podrido cuerpo ! Cuervos con sonoros graznidos (Dios, Patria, Lealtad, etc...), mientras le arrancan aún pedazos de vísceras, rajan y cosen el pellejo, le disecan en vida. ¡Si pudiesen, volverían al *Reinar después de morir* ! Le sacarían al balcón triunfal, mecánico subir y bajar del bracito, altavoces con las palabras de antaño, tan vacías hoy como entonces. Empeñados en matar a la misma muerte para prolongar su comedero. Están en su papel, pero ¿qué nos importa eso a los demás ? »

*(Que se passe-t-il ces jours-ci ? Ils sont tous obsédés par cette honteuse agonie. On ne parle que d'une chose : des bulletins de santé de « l'équipe médicale habituelle ». Quel spectacle, dont personne ne retire rien ; tant d'intérêts accrochés à ce corps pourri ! Corbeaux aux croassements sonores (Dieu, Patrie, Loyauté, etc...), pendant qu'on lui arrache encore des morceaux de viscères, qu'on taille et qu'on recoud sa peau, qu'on le dissèque vivant. S'ils pouvaient, ils reviendraient au « Régner encore après la mort <sup>150</sup> » Ils l'exhiberaient au balcon d'honneur, il élèverait et abaisserait son petit bras comme un automate, des haut-parleurs diffusant les paroles d'autrefois, aussi vides aujourd'hui qu'alors. S'obstinant à tuer la mort elle-même pour conserver leur mangeoire. C'est leur rôle, mais qu'est-ce que cela peut nous faire à nous autres ?)*

Miguel ne comprend pas cet acharnement à maintenir Franco en vie. Bien évidemment, la manœuvre est politique, comme l'explique Juan Eslava Galán :

« La familia Franco, a través de su yerno, el médico Cristóbal Martínez-Bordiú, había intentado mantener vivo a Franco hasta el 26 de noviembre para asegurarse de que se renovaba el mandato del presidente de las Cortes (Carlos Arias Navarro). »<sup>151</sup>

*(La famille Franco, par l'intermédiaire de son gendre, le docteur Cristóbal Martínez-Bordiú, avait essayé de maintenir Franco en vie jusqu'au 26 novembre pour s'assurer du renouvellement du mandat du président des Cortes (ensemble des deux chambres législatives)).*

Le dictateur mourut le 20 novembre 1975.

Miguel emploie un vocabulaire cru : « podrido cuerpo », « mientras le arrancan aún pedazos de vísceras, rajan y cosen el pellejo, le disecan en vida », qui assimile la chair humaine à de la viande et fait des médecins des bourreaux sanguinaires martyrisant comme à plaisir un corps vivant.

---

<sup>150</sup> GUEVARA (de) Luis Vélez (1579-1644), *Reinar después de morir*, oeuvre qui raconte les amours tragiques d'Inés de Castro qui, selon la légende, fut assassinée avant de monter sur le trône du Portugal ; son époux, le roi Pedro du Portugal, obligea les courtisans à exhumer le cadavre pour lui rendre hommage en lui baisant la main. Pièce difficile à dater ; publiée à Lisbonne en 1652.

<sup>151</sup> ESLAVA GALÁN Juan. *La transición in Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*. El País. La Memoria del tiempo. Mateu-Cromo. Madrid. 2006. p.15.



Cela le choque d'autant plus que cette attitude est aux antipodes et de la dignité dont s'est toujours targué Franco et, surtout, de celle qui, selon Miguel, entoure la mort. Cette fin, Miguel l'attend depuis le début du récit. Elle représentera tout simplement l'apothéose dans son sens le plus strict : il sera auprès des dieux, plus précisément il sera enfin avec la Femme aimée, qui, à ses yeux se substitue à l'amour sacré.

C'est sur ces points d'ancrage solides que va se construire l'image temporelle de *Octubre, Octubre*<sup>152</sup>, que les personnages vivent et méditent. Les cercles s'ébauchent. Don Pablo revoit son passé, les choix qu'il a effectués, María, qui revient de manière répétitive, lancinante à chaque étape de son souvenir : il finira par comprendre et accepter cet ultime amour. Miguel se remémore les femmes qu'il a aimées, et qui deviennent une. Ágata rompt avec celle qu'elle a été, Águeda, pour vivre sa relation amoureuse avec Luis. La mort apporte, elle aussi, sa solution, définitive.

### 3.1.2. *La vieja sirena*

---

Autant l'époque évoquée précédemment est proche de nous et donc vaguement familière, autant avec *La vieja sirena* nous vivons un dépaysement total. Dans l'œuvre précédente, José Luis Sampedro faisait revivre les personnages du musée de cire de notre mémoire ; ici il nous fait plonger brutalement dans une perspective spatio-temporelle beaucoup plus lointaine : l'Alexandrie du III<sup>e</sup> siècle après J.C. La constante est l'exigence historique. Pour dissiper le doute concernant la véracité historique, il suffit de feuilleter les dernières pages du livre (Annexe 1). José Luis Sampedro écrit : « He necesitado muchas apasionantes y enriquecedoras lecturas para documentarme acerca de aquel mundo, tan espiralmente paralelo al mío »<sup>153</sup>. (*J'ai eu besoin de nombreuses lectures, passionnantes et enrichissantes, pour me documenter sur ce monde-là, dont la spirale est si parallèle à la mienne.*) Et de citer les livres, musées et personnes qui l'ont aidé.

L'auteur affiche une exigence totale de véracité portant aussi bien sur le temps que sur l'espace. Pourquoi cette base si solide ? Le lecteur non averti va-t-il se plonger dans cette ultime partie du livre ? Pour ma part, dans un premier temps, j'ai jeté un coup d'œil, légèrement curieux, sur la table de correspondance<sup>154</sup>, dans

---

<sup>152</sup> *Octubre, Octubre*. Op.cit.

<sup>153</sup> *La vieja sirena*, Plaza y Janés, Barcelona, 1990, p.716.

<sup>154</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.719.

laquelle l'auteur indique les événements historiques selon la chronologie, se basant sur la fondation de Rome et le début de l'ère chrétienne. Au premier abord, les cartes peuvent sembler peu intéressantes. Cependant, se pencher sur les « Apéndice » (*Appendices*) se révèle nécessaire lors d'une lecture plus approfondie.

Ces cartes ne sont pas froides et neutres, puisque la première est « del autor » (*de l'auteur*) et la deuxième présente « el Mar de Glauka » (*la Mer de Glauka*). Ces cartes sont d'une certaine manière subjectives et rappellent celles de livres d'aventures fantastiques tels que *Le Seigneur des Anneaux*. Un autre détail rappelle ce dernier roman : Luthien, fille du Roi des Elfes Thingol, aimait Beren, simple mortel. « Or finalement Beren fut tué par le Loup qui vint des portes d'Angband, et il mourut dans les bras de Tinuviel. Mais elle choisit l'état de mortelle, voulant quitter le monde pour le suivre ; et l'on chante qu'ils se retrouvèrent au-delà des Mers Séparatrices et qu'après avoir marché un bref temps, de nouveau vivants dans les bois verts, ils passèrent tous deux, il y a bien longtemps, hors des confins de ce monde »<sup>155</sup>.

C'est plus souvent le contraire qui se passe, dans l'histoire de Psyché et Cupidon par exemple. Vénus ne voulait pas que son fils, le dieu de l'amour, épouse une mortelle, si belle fût-elle. Finalement, Jupiter, ému par l'amour sincère qu'éprouvaient l'un pour l'autre ces deux êtres magnifiques, rend Psyché immortelle pour apaiser le courroux de Vénus. L'union de l'Amour et de l'Ame ne devait jamais plus se briser.

Si nous revenons au roman proprement dit, sa première partie, d'une extrême précision annuelle de 257 à 274, dates butoirs du roman, attire l'attention par le fait que des personnages du roman comme Odenato ou Zenobia y figurent. Comme le dit José Luis Sampedro, ce sont effectivement des personnes qui ont existé. Ce ne sont pas les personnages principaux du roman, mais ils lui apportent une véracité historique. Le lecteur a tendance à opérer un glissement inconscient : puisque Zenobia et Odenato ont existé, les personnages ne peuvent, de ce fait, qu'acquiescer de la crédibilité.

C'est dans la deuxième partie que l'aspect d'ancrage dans le temps est le plus fort, car l'on assiste aux efforts d'Ahran pour augmenter son pouvoir politique et économique. Rien de ses manœuvres ne nous est épargné ! Tous les mouvements des hommes politiques aussi bien romains qu'égyptiens nous y sont dépeints. En voici un exemple<sup>156</sup> :

« El desorden creciente (de Roma) es notorio para todos : los césares, desde que empezó con Maximiliano la anarquía militar, se suceden rápidamente unos a otros por las frecuentes sublevaciones de las legiones, con asesinato del emperador reinante ».

(*Le désordre croissant (de Rome), est bien connu de tous : les césars, depuis le début de l'anarchie militaire sous Maximilien, se succèdent rapidement les uns aux autres à cause des*

---

<sup>155</sup> TOLKIEN John Ronald Reuel. *Le Seigneur des anneaux*. Tome 1 : *La communauté de l'Anneau*. Editions Gallimard. 2000. p. 337-338.

<sup>156</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.375.

*soulèvements fréquents des légions, avec l'assassinat de l'empereur régnant.)*

**Les stratégies d'Ahram sont également précisées :**

« Aunque el rendimiento de la contrata es grande, a Ahram lo que le más le interesa es el prestigio y la fuerza que otorga al contratista, pues una interrupción de la iluminación acarrearía un escándalo extraordinario y el cese de las autoridades romanas aunque se declarase culpable al transportista ». <sup>157</sup>

*(Bien que le rendement stipulé par le contrat soit élevé, ce qui intéresse le plus Ahram c'est le prestige et la force qu'il donne à son adjudicataire, car une interruption de l'éclairage (du phare d'Alexandrie) entraînerait un scandale extraordinaire et la révocation des autorités romaines, même si l'on déclarait le transporteur coupable.)*

Quel est le rôle de cette exigence historique ? Peut-être oblige-t-elle le lecteur à adopter une position bien inconfortable : être immédiatement déconcerté, dérouté, au sens propre comme figuré de ce terme. L'auteur montre la route bien tracée de l'Histoire où le lecteur affronte cependant des faits incompréhensibles. Comment réagir ? Est-ce cette instabilité que veut créer l'auteur ?

Une fois encore, le fil historique est solide et linéaire. Le temps du récit, quant à lui, suit la mémoire de Glauka. Et la relation personnages-temps s'approfondit nettement. L'héroïne traverse, à chaque moment de sa vie, un lieu et un événement particuliers. C'est par la violence, la guerre, la mort d'êtres aimés qu'elle change d'époque et de liens amoureux.

La rencontre avec Ahram, moment où culmine toute cette spirale amoureuse passée, se fait dans une fracture du temps.

**Krito explique à Serapion, philosophe et doyen du musée d'Alexandrie:**

« Los dioses no se ocupan de nosotros, ya lo enseñó así el gran Epicuro ; lo que afirmo, sabio Serapion, es que la historia de los dioses es el reflejo de la nuestra. Su emergencia, su vigencia o su desaparición se corresponden con los cambios profundos de la historia humana. Vivimos una época de incertidumbre porque estamos cambiando de dioses. Se desvanecen los de Grecia mientras emergen otros candidatos a los altares oficiales<sup>158</sup> .»

*(Les dieux ne s'occupent pas de nous, c'est ce qu'avait déjà enseigné le grand Epicure ; ce que j'affirme, sage Serapion, c'est que l'histoire des dieux est le reflet de la nôtre. Leur émergence, leur épanouissement dans la vie ou leur disparition correspondent aux changements profonds de l'histoire humaine. Nous vivons une époque d'incertitude parce que nous changeons maintenant de dieux. Ceux de la Grèce s'effacent tandis qu'émergent d'autres candidats aux autels officiels.)*

Cette explication donnée par Krito est en harmonie parfaite avec l'exergue de cette deuxième partie :

« Sin un cambio de dioses  
Todo continúa como estaba. »<sup>159</sup>

A.Machado

*(Sans un changement de dieux  
Toute chose reste comme elle était.)*

<sup>157</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.380.

<sup>158</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.483.

<sup>159</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.331

La lucidité assez extraordinaire dont Krito fait preuve campe bien le décor de ce roman, qui permet ces jeux sur le temps :

« Todos los colosos tienen los pies de barro »<sup>160</sup>

(*Tous les colosses ont des pieds d'argile*),

ajoute-t-il.

Dans ce monde qui s'écroule lentement, certaines personnes, rares, peuvent avoir la liberté de ne croire en aucun dieu, comme Bashir qui « no creía en ese dios (Baal-Shamin) ni en ninguno » (*ne croyait pas en ce dieu-là, ni en aucun autre*).

Les problèmes de l'empire romain, qui étend son pouvoir jusqu'à Alexandrie, sont nombreux et variés. Comme nous l'indiquent G. Hacquard, J. Dautry et O. Maisani, il n'y a « plus de provinces nouvelles », les provinces existantes sont morcelées, les impôts deviennent écrasants. Les flottes romaines connaissent la décadence et sont inactives. Le christianisme est persécuté sous Décimus (250-251) et surtout sous Dioclétien (303-305). Il ne s'imposera que vers 380.<sup>161</sup>

Il est écrit un peu plus loin (p. 203) : « Alors s'ouvre une période affreuse (235-270) d'anarchie militaire et de périls extérieurs. Il y a menace de démembrement de l'Empire. » Le nom de Zénobie est cité : « L'illyrien Aurélien (270-275) redressa la situation. Il triompha de la reine de Palmyre Zénobie, construisit une nouvelle enceinte de Rome, mais dut évacuer la Dacie et périt assassiné. » (p.203)

Ahram est optimiste. Il est convaincu que :

« Los tiempos van desmoronando a Roma ; ya no es tan poderosa. Reforzaré mis acuerdos con Odenato, realizaré el sueño de toda mi vida. Acabaré con Roma y sus odiosas legiones. No dominarán el mundo ni el persa ni el César, sino Palmira y Alejandría : la tierra y la mar. »<sup>162</sup>

(*Le temps démantèle lentement Rome ; elle n'est plus aussi puissante. Je renforcerai mes accords avec Odenato et je réaliserai le rêve de toute ma vie. J'en finirai avec Rome et ses odieuses légions. Le monde ne sera dominé ni par le Perses ni par César mais par Palmyre et Alexandrie : la terre et la mer.*)

L'emploi du verbe « ir » suivi d'un gérondif montre bien le lent effondrement de Rome, spectacle dont Ahram se délecte d'autant plus qu'il pense prendre sa place dans le nouvel ordre politique. Il ne réfléchit pas davantage, ne semble pas affecté par le fait qu'il se propose de substituer une suprématie par une autre. La démocratie n'était vraiment pas une idée de l'époque.

Un peu plus loin, l'armateur résume la situation :

« Recordemos entonces el panorama actual. Hace seis años, siendo Galo emperador,

---

<sup>160</sup> *La vieja sirena*. Op.cit.

<sup>161</sup> HACQUARD G. DAUTRY J. et MAISANI O. *Guide romain antique*. Hachette. Paris. 1952.

<sup>162</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 78-79.

Roma empezó a ser cada vez vulnerable en Oriente ».<sup>163</sup>

*(Il nous faut rappeler donc quelle est la situation actuelle. Il y a six ans, alors que Galius était empereur, Rome devint de plus en plus vulnérable en Orient.)*

Et d'évoquer longuement les principales étapes du lent écroulement de la puissance romaine.

Ahram n'avait pas prévu la duplicité de Zenobia :

« ¿ Cómo no iba a aprovechar esa anarquía romana una Zenobia cuya ambición se sentía justificada por los triunfos anteriores de sus ejércitos palmirenos ?[...]Ahram comprendió que Zenobia se lanzaría a la conquista de Alejandría [...]. »<sup>164</sup>

*(Comment n'allait-elle pas tirer parti de cette anarchie de Rome, cette Zenobia dont l'ambition se trouvait justifiée par les triomphes précédents de ses troupes de Palmyre ?[...] Ahram comprit que Zenobia se lancerait à la conquête d'Alexandrie[...].*

Zenobia, en effet, après avoir sans doute fait assassiner son mari, n'hésita pas un instant à trahir Ahram pour satisfaire ses propres ambitions. Elle va effectivement finir par attaquer Alexandrie. C'est en utilisant une machine de guerre que venaient d'inventer les savants travaillant pour Ahram que Kriton va mourir. Ahram va être fait prisonnier avant d'être libéré par de courageux chrétiens. Zenobia finira par être vaincue par les Romains.<sup>165</sup>

En cette période de fracture politique, la religion vacille également ; les hommes ne savent plus où ils en sont : «On laisse aux prêtres officiels les cultes destinés à assurer le salut de l'Etat, mais on se préoccupe de son propre salut. Et pour cette raison l'on sacrifie aux dieux d'Égypte, à Osiris et à Isis, à la Grande Mère de Phrygie, à Mithra, le dieu solaire. Pour leur plaire, on se soumet à des mortifications et à des pénitences. Les dévotes d'Isis acceptent de longues périodes d'abstinence. Les fidèles de Mithra pratiquent le répugnant baptême par le sang. »<sup>166</sup>

Serge Berstein et Pierre Milza parlent de « la crise du III<sup>e</sup> siècle », aussi bien en ce qui concerne la politique extérieure que du point de vue économique et social <sup>167</sup>.

Dans ce monde qui s'écroule, l'homme se raccroche à la religion et Glauka sera entourée de croyants : des chrétiennes qui pensaient que Jésus était une femme, d'autres personnes que Dieu était androgyne ; les uns voulaient la paix, d'autres recherchaient la violence.

Dans ce chaos, Glauka confie à Zenobia <sup>168</sup>:

« Bueno, estoy agradecida a Afrodita Urania : me concedió algo muy grande. »

*(Bon, je suis reconnaissante à Aphrodite Uranie : elle m'accorda quelque chose de très grand.)*

Le lecteur, qui sait de quoi il s'agit, ne peut douter ni de l'existence, ni de la puissance, de cette déesse !

<sup>163</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 217.

<sup>164</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 645-646.

<sup>165</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 676.

<sup>166</sup> GRIMAL Pierre. *La vie à Rome dans l'Antiquité*. Presses universitaires de France. Paris. 1953. p.122.

<sup>167</sup> BERSTEIN Serge et MILZA Pierre. *Histoire de l'Europe. 1. L'héritage antique*. Hatier. Paris. 1994. p.223 à 263.

<sup>168</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.450.

Et c'est dans cette fracture, cet éboulement des religions et de l'empire de Rome sur le monde qu'est possible le changement d'essence de l'héroïne, dont le destin est circulaire puisqu'elle redevient sirène sans perdre son essence humaine - donc mortelle.

Glauka et Ahram se meuvent dans un carrefour de religions, comme celle des Egyptiens que découvre la jeune femme :

« Egipto creando vidas, y además todas dioses, Sobek el cocodrilo sagrado, Bast la gata, Udjit la cobra, Hapi el Nilo, Nefertum el loto, Athor madre de Osiris... No, su hija, me confundo[...] « Vida es la palabra clave » ».<sup>169</sup>

(*L'Egypte créatrice de vies qui sont toutes des divinités, Sobek le crocodile sacré, Bast la chatte, Udjit le cobra, Hapi le Nil, Nefertum le lotus, Athor mère d'Osiris... Non, sa fille, je me trompe [...] « La Vie est le mot clé. »*)

Glauka n'est pas hostile à la religion, d'autant plus que sa mère adoptive révérait la déesse mère. Elle découvrira avec la servante Tenuset les us et coutumes religieux d'Alexandrie tels l'offrande faite à la Dame des Eaux, Neith, au moment de la crue du Nil.<sup>170</sup>

Elle respecte la nouvelle religion, celle des chrétiens, dont elle dit lors de l'une de ses premières conversations avec Ahram :

« -Ellos saben morir, señor - replica con orgullo, recordando a sus amigos. »<sup>171</sup>

(*-Eux savent mourir, maître - réplique-t-elle avec orgueil, en se souvenant de ses amis.*)

Elle, dont tous les êtres aimés sont morts de mort violente, n'en apprécie que davantage la courage des chrétiens devant la mort, montrant en cela son propre courage car elle est contrainte de s'opposer à son maître en déclarant son admiration pour les chrétiens, méprisés par Ahram.

Sa fidèle servante Eulodia, qui est chrétienne, l'accompagne tout au long de sa vie à Alexandrie et lavera tendrement, avec elle, le cadavre de Krito<sup>172</sup> -elle l'aimait en secret-, comme elle l'avait fait pour celui de Bashir. Ce sont des chrétiens, encore, qui aideront Ahram, au péril de leur vie, à s'enfuir des gèoles de Zenobia.

Elle aime en Eulodia « su sonrisa inalterable, sus ojos siempre dulces »<sup>173</sup> (*son sourire inaltérable, ses yeux au regard toujours doux*) qui lui semblent emblématiques des chrétiens. Elle apprécie en eux précisément ce qu'Ahram ne comprenait pas, l'amour de la paix et des autres hommes.

La rotation des cercles du temps s'accélère en 257 après J.C. à Alexandrie. L'hégémonie romaine s'affaiblit nettement, d'autres peuples sont prêts à prendre la place de Rome, les religions sont multiples et variées, les dieux pléthoriques. Dans ce

<sup>169</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.24.

<sup>170</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.94 et suiv.

<sup>171</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 44.

<sup>172</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.660.

<sup>173</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.407.

vertige politique et religieux, l'homme a du mal à trouver son équilibre. Ahram se bat et tourne, pris dans cette spirale jusqu'à en avoir le vertige, jusqu'à voir s'écrouler ses certitudes. Glauka sera à ses côtés, sans imposer ses opinions, l'entourant seulement de son amour, de sa patience. Glauka avec son silence, Krito avec le verbe aideront Ahram à se libérer de cette spirale vertigineuse dans laquelle prime l'ambition individuelle pour atteindre le rivage de l'homme de bien.

De *La vieja sirena*, il se dégage donc l'impression qu'une spirale aux mouvements rapides et désordonnés va laisser la place à une seule spirale, rendue possible par le désordre ambiant, mais quant à elle harmonieuse et douce.

L'architecture de *Real Sitio* reste fidèle à la circularité, adoptant encore d'autres circonvolutions.

---

### 3.1.3 *Real Sitio*

---

*Real Sitio* s'ouvre également sur une date : 1930<sup>174</sup>, date très importante car elle précède la proclamation de la deuxième république espagnole, le 12 avril 1931. C'est, pour l'Espagne, une nouvelle période de transition entre deux mondes. L'Espagne est en crise :

« Le passif était lourd. La monarchie d'Alphonse XIII n'avait pas créé de structures mieux adaptées à l'époque industrielle et l'expansion du commerce mondial ; elle n'avait pas su raffermir l'autorité de l'Etat ni instituer durablement l'alternance au pouvoir des deux grands courants libéral et conservateur ; elle n'avait pas consolidé l'unité nationale, bien au contraire : les autonomismes, régionalismes et nationalismes se manifestaient en 1930 avec une violence croissante.

Le passif comprenait encore d'autres chapitres : la misère et la désorganisation de l'éducation ; l'inexistence d'une législation sociale ; l'extrême inégalité des classes ; l'abîme de plus en plus large séparant l'Espagne des villes de l'Espagne rurale, l'Espagne des capitales - Madrid, Bilbao, Valence, Séville, Saragosse - de l'Espagne de bourgs.

Il manquait à l'Espagne des années 1930 une véritable bourgeoisie. Elle avait, en outre, une aristocratie de trop. L'aristocratie espagnole était, en tant que caste, l'une des plus réactionnaires et incultes d'Europe. La forme monarchique de l'Etat et la possessions de richesses démesurées et mal exploitées lui valaient des prébendes qui déséquilibraient la vie économique du pays. L'Eglise et l'armée, elles aussi, occupaient une place excessive. »<sup>175</sup>

Marta elle-même se sent dans une période de changement, de soubresaut dans le passage du temps. Elle évoque parfois son propre passé, par exemple lorsqu'elle revient dans l'appartement où elle a vécu avec sa mère jusqu'à la mort de celle-ci :

---

<sup>174</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.11.

<sup>175</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Seconde\\_R%C3%A9publique\\_espagnole](http://fr.wikipedia.org/wiki/Seconde_R%C3%A9publique_espagnole).

« ¿He podido vivir aquí tantos años ? » [...] Tantos años de abnegación materna, de convivencia entre dos mujeres, de ilusiones y tristezas comunes se apoderan de ella y la reinstalan en su pasado. El suyo, sí, al que no puede ni quiere renunciar. Pasado sobre el que va a seguir edificando su vida ». <sup>176</sup>

*(« Ai-je pu vivre ici autant d'années » [...] Tant d'années d'abnégation maternelle, de cohabitation entre deux femmes, de joies et de tristesses communes, s'emparent d'elle et la réinstallent dans son passé. Le sien, oui, celui auquel elle ne peut ni ne veut renoncer. Un passé sur lequel elle va continuer à construire sa vie.)*

Sa mère fut la victime d'une époque en mutation, cette classe sociale aisée n'a pas su résister aux tribulations du temps et elle n'a pas su vivre de son travail. La jeune fille ne renie pas cette enfance honnête mais triste. Elle la prend comme base de son existence. L'engagement de Germán, qu'elle commence à comprendre, éclaire sous un autre jour la vie qu'elle mena jusqu'alors et l'aidera à suivre le chemin qu'elle se sera elle-même tracé.

L'Espagne est à un point de jonction des cercles du temps, comme le lecteur le pressent dès les premières lignes du chapitre 7 :

« -Un gran patriota y ha muerto solo, abandonado, en el destierro. [...]

Al llegar don Celestino a la oficina, y antes de entrar en su despacho, se ha detenido ante la puerta de Quina, donde ella comentaba con Teodoro, el ujier, y con Marta la noticia del día : la muerte en París, la víspera, del general Primo de Rivera<sup>177</sup>, el ex dictador. Blandiendo el diario ABC<sup>178</sup>, [...] don Celes ha pronunciado esas frases y se ha encerrado en su despacho.

Esas palabras y su evidente emoción han puesto una losa de asombro sobre los comentarios. »<sup>179</sup>

*(Un grand patriote et il est mort seul, abandonné, en exil [...])*

*En arrivant au travail, avant même d'entrer dans son bureau, don Celestino s'est arrêté devant la porte de Quina où celle-ci commentait avec Teodoro, l'huissier et Marta, la nouvelle de la journée : la mort à Paris, la veille, du général Primo de Rivera, l'ex dictateur. Brandissant le quotidien ABC, [...] don Celes a prononcé ces phrases et s'est enfermé dans son bureau.*

*Ces paroles et son émotion évidente ont recouvert les commentaires d'une chape d'étonnement. )*

<sup>176</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.184.

<sup>177</sup> Primo de Rivera y Orbaneja est un général et un homme politique espagnol, né à (Séville, le 8 janvier 1870, et décède en exil à Paris, le 16 mars 1930). Il dirige le pays de 1923 à 1930 sous un régime d'inspiration dictatoriale.

Primo de Rivera concrétise ses idéaux militaristes, nationalistes et autoritaires et lance avec succès un coup d'État le 13 septembre 1923. Il lance un *pronunciamento* et trouve facilement des soutiens. La constitution espagnole de 1876 est suspendue, le Parlement dissout et la dictature instaurée. Au départ, le dictateur a le soutien du Roi et d'une bonne partie de l'opinion : personne ne défend le régime précédent.

Sur le plan militaire, après avoir signé une alliance avec l'armée française, il obtient la reddition Abd el-Krim (1925-1926), ce succès dans la guerre au Maroc lui ont valu un grand prestige. S'inspirant du fascisme italien, il organise un parti unique, l'*Union patriotique*, et crée une *Assemblée nationale suprême*, formée d'hommes à sa dévotion et n'ayant qu'un rôle consultatif.

Si les efforts de redressement économique et social portent au début quelques fruits, le corporatisme social ne donne guère de résultats, en dépit de quelques initiatives originales comme les comités paritaires d'arbitrage des conflits sociaux, auxquels des socialistes comme Francisco Largo Caballero consentent à participer. Dès 1927, l'opposition devient vive dans les milieux d'affaires, et les provinces se montrent rebelles aux tendances centralisatrices du régime. De plus, le dictateur souffre d'un diabète qui l'affaiblit de plus en plus.

Sous la pression du Roi et devant la disparition du soutien de l'armée à son endroit, Primo de Rivera se retire en janvier 1930 et s'exile à Paris où il meurt deux mois plus tard.

Son fils José Antonio Primo de Rivera a fondé la Phalange espagnole.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Primo\\_de\\_Rivera](http://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel_Primo_de_Rivera)

<sup>178</sup> *ABC* est un journal espagnol, de diffusion nationale. Sa ligne éditoriale est généralement reconnue comme catholique et politiquement à droite. Date de fondation : 1903 [http://fr.wikipedia.org/wiki/ABC\\_\(journal\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/ABC_(journal))

<sup>179</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.69.



Outre le fait de voir un événement commenté par un homme de droite, l'intérêt de ces quelques lignes est d'esquisser la position politique de Marta et surtout son évolution au cours de l'œuvre. Même si, comme Teodoro -l'huissier du Palais- et Quina, elle est surprise par le chagrin teinté d'emphase de don Celes, elle n'est pas consciente que la terre tremble sous ses pieds, qu'une autre époque surgit et qu'elle y jouera un rôle, si elle le veut. La mort de Primo de Rivera annonce la fin d'une période marquée par cette dictature et le règne d'Alphonse XIII, la possibilité d'un changement, et, pour le lecteur, le rappel que la Phalange, relais de la droite espagnole, se profile sous le nom d'un autre Primo de Rivera.

Le même don Celestino, gonflé de fierté, annonce plus loin à Marta, Ribalta et Saignac qu'il a rencontré le roi Alfonso XIII. Les analyses faites par Ribalta et don Celes concernant les raisons de cette visite au palais royal d'Aranjuez diffèrent quelque peu :

« -Es sólo una hipótesis mía, pero creo que ha venido a confraternizar con sus nobles compañeros de armas. Sí señores, ahora irá a almorzar en Palacio con los jefes y oficiales de húsares... Corren tiempos difíciles, nadie lo ignora, y es natural que Su Majestad quiera conocer el estado de ánimo de los defensores de la patria.

-Es decir - aclara Ribalta -, explorar la posición política de los militares.

-Eso creo... ¡Oh, sin duda, quedará satisfecho ! El ejército es el más firme sostén del orden y de la corona, y los húsares en especial, más aún, por su tradición y por el selecto origen de sus oficiales.

Tras una afirmación tan campanuda, poco puede decirse, aunque ahora Marta sabe la situación política más crítica, después de conocer a los compañeros de Germán. »<sup>180</sup>

*(Ce n'est qu'une hypothèse personnelle, mais je crois qu'il est venu fraterniser avec ses nobles compagnons d'armes. Oui, mademoiselle et messieurs, maintenant il ira déjeuner au Palais avec les chefs et officiers de hussards... Nous vivons des temps difficiles, personne ne l'ignore et il est bien naturel que Sa Majesté veuille connaître l'état d'esprit des défenseurs de la patrie.*

*-C'est à dire -explique Ribalta -, étudier la position politique des militaires.*

*- C'est ce que je crois... Oh, sans aucun doute il sera satisfait ! L'armée est le soutien le plus ferme de l'ordre et de la couronne, et les hussards plus encore, par leur tradition et l'excellente origine de leurs officiers.*

*Après une affirmation aussi redondante, on ne peut pas dire grand-chose, bien que Marta sache maintenant que la situation politique est plus critique depuis qu'elle a fait la connaissance des amis de Germán.)*

Don Celes, le premier à avoir pris la parole, réagit en fidèle sujet de Sa Majesté. Ribalta, l'historien, fait preuve de davantage de recul et pèse la fragilité du roi. Marta, enfin, vit cet événement autant comme historienne que comme citoyenne. Elle connaît des opposants au régime et sait à quel point ils sont déterminés à abattre le régime actuel et les privilèges d'une partie de la société.

Marta découvre, effectivement, les problèmes qui sont analysés dans l'article cité en début de chapitre. Issue d'une bourgeoisie qui s'est appauvrie, à Aranjuez, elle fait la connaissance d'une classe ouvrière fière et digne. Elle discerne,

---

<sup>180</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.282.

par exemple, la misère que connaît le père d'Agustín, ce qui empêche le jeune garçon d'étudier comme le font les jeunes gens plus riches que lui. Il travaille comme groom dans un hôtel. Heureusement, les cercles du temps se rejoignent, le temps se fracture. Agustín va pouvoir quitter Aranjuez pour se consacrer à la peinture. Les rencontres qu'il aura faites lui auront permis d'échapper au destin des enfants pauvres de son époque.

Elle découvre également ce qu'est l'engagement politique passé, avec Soledad notamment, et présent, avec Germán essentiellement.

Elle remarque que sa logeuse a un doigt déformé, à cause d'une balle, comme elle l'explique à la jeune fille :

« -Una bala y un mal médico. Huyendo de los guardias con mi marido en Barcelona, cuando la Semana Sangrienta.<sup>181</sup>[...] Hubo tantos heridos que nos curaron con prisas y me cortaron un tendón. »<sup>182</sup>

*(Une balle et un mauvais médecin. En fuyant les policiers avec mon mari à Barcelone, lors de la « Semana Sangrienta » (Semaine Sanglante)[...] Il y eut tant de blessés qu'on nous soigna trop vite et on me coupa un tendon.)*

Soledad s'est engagée dans la cause anarchiste par amour. Lorsqu'elle évoque le passé, c'est au hasard d'un détail comme celui de son auriculaire, de manière sporadique, pour expliciter par le passé un fait présent ; l'attitude de Germán lui rappelle, par exemple, celle de l'homme qu'elle a aimé, Ramón, son mari.

Le chapitre 2 s'achève sur ce discours véhément qu'elle adresse à Marta, évoquant :

« (la) Semana Trágica del año nueve, cuando Barcelona se puso en pie, se morían de miedo los burgueses, lo pagamos caro, pero valió la pena, unos días, unas horas, ya no éramos ganado : teníamos dignidad, ilos muy hijos de puta ! »<sup>183</sup>

*(la Semaine Tragique de 1909, quand Barcelone s'est dressée, les bourgeois mouraient de peur, nous l'avons payé cher, mais cela en valut la peine, pendant quelques jours, pendant quelques*

---

<sup>181</sup> Vendredi 9 juillet 1909 :

Une tribu rifaine attaque des ouvriers espagnols construisant la voie ferrée près de Melilla et provoque la mort de cinq d'entre eux. Le général Marina, gouverneur militaire de Melilla, organise une riposte.

Samedi 10 :

Envoi de renforts militaires dans le Rif : le gouvernement espagnol fait appel aux soldats en réserve active.

Vendredi 23 :

Les Espagnols sont battus devant Melilla après des affrontements sanglants avec les Rifains.

Dimanche 25 :

Début de la « semaine tragique » à Barcelone. La grève générale est déclenchée par les syndicats et les partis politiques (républicains radicaux et Solidarité Ouvrière) pour protester contre l'envoi des réservistes au Maroc.

Mardi 26 :

Nouvelle défaite des Espagnols à l'issue de la bataille de l'Oued Dib. Le général en chef Pintos et une partie de l'état-major sont tués.

Tandis que la grève générale s'étend à plusieurs villes de Catalogne, des barricades sont élevées à Barcelone, les communications sont coupées, les couvents et les églises attaqués. La République est proclamée dans certains centres comme Sabadell. Le lendemain, l'état de guerre est décrété en Catalogne et des renforts militaires sont envoyés.

Samedi 31 :

Fin de « la semaine tragique ». Les derniers foyers d'insurrection sont éliminés par les forces de l'ordre : plusieurs dizaines de morts et plus de cinq cents blessés. *Mémoires du XXème siècle* – Encyclopédies Bordas, SGED, Paris, 1991

<sup>182</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 45-46.

<sup>183</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 56.

*heures, nous n'étions plus du bétail : nous avons la dignité. Quels fils de putes !)*

L'insulte finale ne parvient pas à entacher de vulgarité ces paroles empreintes de passion, qui montrent la souffrance du prolétariat humilié, traité comme du bétail (*ganado*), mais qui put relever la tête pendant quelques heures. Le raccourcissement « quelques jours, quelques heures », ajoute une noirceur tragique à la situation : quel qu'en fût le désastre au niveau de la répression, pour Soledad, le bilan était positif. Pour jouir de la dignité à laquelle tout individu a droit, le prix n'est jamais trop élevé, même si elle est de courte durée. Nous retrouvons ici l'idée chère à José Luis Sampedro de la dignité de l'homme comme valeur fondamentale de la société.

Germán, comme Ramón, s'est engagé politiquement pour la cause du peuple et se bat dans la clandestinité. Il sait que

[...] los republicanos preparan un gran mitin en la plaza de toros de Madrid, para definir posiciones y movilizar a la opinión pública. »<sup>184</sup>

([...] *les républicains préparent un grand meeting dans les arènes de Madrid pour définir leurs positions et mobiliser l'opinion publique.*)

Peu après, à la suite de l'effondrement d'une maison en construction sur les ouvriers du bâtiment -pour des raisons d'économie, les matériaux utilisés étaient de qualité inférieure - , « la indignación se extendió por todo Madrid »<sup>185</sup> (*l'indignation se propagea dans tout Madrid*) et « la huelga [...] estalló el día veintidós, por cuarenta y ocho horas, con un éxito completo. »<sup>186</sup> (*la grève [...] éclata le 22, dura quarante-huits heures et remporta un succès complet*), comme nous le lisons dans le passage suivant :

« Pero las deficiencias fueron tan evidentes que la indignación se extendió por todo Madrid. Se empezó a hablar de una huelga general de protesta y Marta se inquietó pensando que Germán estaría sin duda muy activo, corriendo mayores riesgos. Recibía alguna carta suya de vez en cuando, casi siempre breves aunque cariñosas y por aquellos días le llegó una tranquilizándola y asegurándole la imposibilidad de ir a verla. Le retenía sin duda la huelga que, en efecto, estalló el día 22, por cuarenta y ocho horas, con un éxito completo. »<sup>187</sup>..

(*Cependant les déficiences furent si évidentes que l'indignation se propagea dans tout Madrid. On commença à parler d'une grève générale de protestation et Marta s'inquiéta à la pensée que German devait être sans doute très actif, encourageant ainsi les plus grands risques. Elle recevait de temps en temps une lettre de lui, ces lettres étaient presque toujours brèves mais tendres et à ce moment-là elle en reçut une qui la tranquillisa en lui assurant qu'il lui était impossible d'aller la voir. Sans doute était-il retenu par la grève qui, en effet, éclata le 22, dura quarante-huit heures et remporta un succès complet.*)

Beaucoup plus fortement que dans les romans précédents, les personnages s'impliquent, s'engagent politiquement, et suivent les soubresauts de l'Histoire.

Marta va à Madrid dans l'espoir, qui sera déçu, de voir Germán, et, en observant les gens qui sont autour d'elle dans le train la ramenant à Aranjuez, elle pense :

---

<sup>184</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.416.

<sup>185</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.465.

<sup>186</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.465.

<sup>187</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.464.

« Tiene razón Germán [...] son tiempos de cambio ».<sup>188</sup>  
(*Germán a raison [...] c'est une période de changement.*)

Enfin, l'événement tant attendu arrive :

« Mientras en Palacio el Consejo de Ministros del lunes se mostraba incapaz de decisiones adecuadas, el alcalde de Éibar, como el de Móstoles en 1808 frente a Napoleón, proclamaba la república, y hasta el general de la temida Guardia Civil reconocía la realidad popular. Al fin Alfonso XIII anunció su marcha en un comunicado, empezó el éxodo de nobles al extranjero[...] »<sup>189</sup>

(*Alors qu'au Palais le Conseil des Ministres du lundi se montrait incapable de prendre des décisions appropriées, le maire de Eibar, comme celui de Móstoles en 1808 face à Napoléon proclamait la république, et même le général de la Guardia Civil si redoutée reconnaissait la réaction populaire. Alfonso XIII annonça enfin son départ par un communiqué, l'exode des nobles vers l'étranger commença[...]*)

Marta a repris le train pour Madrid dès qu'elle a appris la nouvelle. Enfin, elle participe pleinement à l'enthousiasme général ; enfin, comme Soledad bien des années auparavant elle a embrassé librement l'idéal politique de celui qu'elle aime. Les cercles du temps se rejoignent et montrent la similitude entre ces deux femmes. Enfin, l'homme totalement engagé dans sa cause redevient l'homme amoureux et murmure à son oreille :

« Vamos a nuestras bodas.<sup>190</sup> »  
(*Allons à notre noce.*)

Le narrateur établit, une fois de plus, un parallèle avec l'Espagne de 1808, comme Germán vient de le faire :

« Mi película enseñará [...] que el protagonista del Motín fue el pueblo de Aranjuez. »<sup>191</sup>  
(*Mon film montrera[...] que le protagoniste de l'Émeute fut le peuple d'Aranjuez.*)

C'est également grâce au peuple que la république fut proclamée en 1931.

Les personnages eux-mêmes, que ce soient les historiens Ribalta et Saignac ou les gens du peuple, comme Germán, établissent ce lien fondamental.

Ils sont donc bien enracinés dans le temps. Certains sont désenchantés, comme la señora Sole, parfois, ou Lucas, le père d'Agustín. José Luis Sampedro achève sa trilogie par ce roman, comme si, ici, les personnages atteignaient l'épanouissement final. Il écrit :

« Pero ya, en este *Real Sitio*, descubrí que [...] estaba cerrando el tríptico con la vital aceptación del ocaso »<sup>192</sup>.

(*Enfin, dans cette Résidence royale, j'ai saisi que j'achevais alors le tryptique avec l'acceptation vitale du crépuscule.*)

Il est évident que ce n'est guère que dans ce dernier roman que les personnages s'engagent pour un bien-être social et non égoïste. L'épanouissement de l'être passe-t-il donc par là ?

<sup>188</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.469.

<sup>189</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.531-532.

<sup>190</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.534.

<sup>191</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.528.

<sup>192</sup> *Real Sitio*. Ibid. Nota del autor.p.585.

Marta assiste en 1931 à une conversation fort intéressante entre Ribalta et Saignac<sup>193</sup> :

« - ¿Estaremos en un momento paralelo al de 1808 ? ¿Se pasará también ahora de un antiguo régimen a otro ?

-La pregunta es interesante y hay circunstancias comparables - responde Ribalta - . El siglo XX ha empezado en realidad tras la Gran Guerra ; hasta 1914 se prolongó el XIX. Análogamente, el XIX empezó con la guerra napoleónica y sus consecuencias. Pero ahora el escenario no es Europa sino el mundo, con Estados Unidos saliendo de América y con los problemas coloniales ... Es difícil contestar, pero no creo que aquí se produzca un motín como en 1808, ni que Alfonso XIII sea un Carlos IV ... La república acabará llegando, como en otros países, pero no tan pronto ».

(- *Sommes-nous donc dans un moment parallèle à celui de 1808 ? Passera-t-on aussi, maintenant, d'un ancien régime à un autre ?*

- *La question est intéressante et il y a des circonstances comparables - répond Ribalta . Le XXe siècle a commencé en réalité après la Grande Guerre ; le XIXe siècle s'est prolongé jusqu'à 1914. D'une manière analogue, le XIXe siècle a commencé avec la guerre napoléonienne et ses conséquences. Mais la scène actuelle n'est pas l'Europe mais le monde, avec les Etats-Unis qui se détachent de l'Amérique et avec les problèmes coloniaux ... Il est difficile de répondre, mais je ne crois pas qu'il va se produire ici une émeute comme en 1808 ni qu'Alphonse XIII soit un Charles IV ... La république finira par arriver, comme dans d'autres pays, mais pas si vite.)*

Tâche difficile pour l'historien que celle d'être lucide, puisque Ribalta ne prévoira pas du tout l'imminence des changements que connaîtra son pays grâce à l'action d'hommes comme Germán le révolutionnaire. Le professeur ne fut pas le seul à être surpris, comme le laisse transparaître Rafael Altamira :

« El doce de abril (día de las elecciones generales) trajo una respuesta que sorprendió, no sólo a los monárquicos, sino a muchos republicanos. Con excepción de cuatro o cinco capitales de provincias de segundo orden, los electores dieron la mayoría a los republicanos y socialistas. [...] Los republicanos interpretaron su triunfo electoral como razón suficiente para apoderarse del poder [...]; proclamaron la república el día 14 y pidieron que el rey (Alfonso XIII) saliese de España. »<sup>194</sup>

(*Le douze avril, jour des élections générales, apporta une réponse qui surprit non seulement les monarchistes mais aussi de nombreux républicains. A l'exception de quatre ou cinq chefs-lieux de départements de moindre importance, les électeurs donnèrent la majorité aux républicains et aux socialistes ; [...] les républicains considérèrent leur triomphe électoral comme une raison suffisante pour s'emparer du pouvoir [...]; ils proclamèrent la république le 14 et demandèrent que le roi (Alfonso XIII) quittât l'Espagne).*

Il est intéressant par ailleurs de voir que les deux hommes, Germán et Ribalta, qui n'ont rien de commun si ce n'est leur intérêt pour Marta, projettent de faire un film sur « el motín de Aranjuez » (*l'émeute d'Aranjuez*).

Et c'est lors du tournage que Janos va repartir vers 1808, pour mourir et rejoindre la femme aimée à qui nous ne savons pas donner de nom : Malvina-Bettina-Julia.

Conscient sans doute de la véracité de l'affirmation de Hegel : « Le savoir historique, quand il règne sans frein et qu'il pousse à bout ses conséquences, déracine l'avenir. »<sup>195</sup>, José Luis Sampedro, après avoir passé des années à compulsier des

<sup>193</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.108.

<sup>194</sup> ALTAMIRA Rafael. *Manual de Historia de España*. Segunda edición 1946. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. p.530-531.

<sup>195</sup> HEGEL Georg Wilhelm Friedrich. *La raison dans l'Histoire*. coll 10/18. Paris. 1964. p.279.

documents dans les bibliothèques, a épié les gens comme il l'avoue dans *Escribir es vivir*<sup>196</sup> :

« Por ejemplo, necesitaba describir el ambiente de tasca, no de cafetería, sino de tasca tradicional, de taberna. Un día, andando por Lavapiés, pasé por delante de una taberna típica, con su rótulo de Casa X. Entré y, en efecto, era el sitio ideal para mi propósito. [...] y , sobre todo, el tabernero era de antología. »

*(Par exemple, j'avais besoin de décrire l'ambiance d'un bistrot, non d'une cafétéria, mais bien d'un bistrot traditionnel, d'une taverne. Un jour, en me promenant dans le quartier de « Lavapiés », je passai devant un bistrot typique, avec son enseigne de Maison X. J'entrai et, en effet, c'était l'endroit idéal pour mon dessein [...] et, surtout, l'aubergiste était un modèle du genre.)*

José Luis Sampedro explique alors comment il s'est immiscé dans cette taverne pour approcher les ouvriers, puis comment il a observé également quatre dames, pour donner de la vraisemblance à son personnage, Flora. Il a su intérioriser cette masse d'informations pour passer à l'étape de l'écriture. Celle-ci sauve l'homme du danger concernant l'avenir, car ce dernier est fictif. L'écriture peut alors transcender l'Histoire.

L'autre époque évoquée dans le roman, 1807, année précédant celle de l'entrée des troupes napoléoniennes en Espagne, est présentée de manière tout aussi vivante que détaillée:

« Cuando llega (Alonso) al aposento de su amiga (Malvina) y se instala junto a ella en otro silloncito sacado a la terraza, la discusión de los cuatro artesanos continúa, las frases ahora más violentas y apasionadas :

-i No sube !...i Y puede que ni aun consiga hincharlo el gas ese ! Con el rato que llevan en ello y todavía está caído por el suelo y más flojo que las tetas de tu Eulalia.

-i Oye, sin faltar ! i A ver si te has creído que están como tu bragueta ! »<sup>197</sup>

*(Quand il (Alonso) arrive à l'appartement de son amie (Malvina) et s'installe près d'elle sur un autre petit fauteuil qu'on avait sorti sur la terrasse, la discussion des quatre artisans se poursuit, les phrases sont maintenant plus violentes et passionnées :*

*Elle (la montgolfière) ne monte pas !... Et il se peut que ce gaz-là n'arrive même pas à la gonfler ! depuis le temps qu'ils y travaillent, dire qu'elle est encore étalée par terre et plus molle que les nichons de ton Eulalie !*

*-Dis donc, un peu plus de respect ! Est-ce que tu t'imagines qu'ils sont comme ta braguette ?),*

et la conversation continue sur ce ton.

Les deux époques sont imbriquées de la même manière que dans *Octubre*, *Octubre* : un chapitre en 1930, le deuxième en 1807, le troisième en 1930, et ainsi de suite. Cette régularité de métronome se poursuit jusqu'à la fin ; elle dépeint un temps linéaire, même s'il n'y a pas de dates dans les titres des chapitres. Nous arrivons, enfin, en 1931 et au début du tournage dont nous avons parlé précédemment. La dernière partie : « 1808, al encuentro », (*à la rencontre*)<sup>198</sup>, montre aussi qu'un an

<sup>196</sup> *Escribir es vivir*. Ibid.. p.220-227

<sup>197</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.152 - 153.

<sup>198</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.571.

s'est écoulé entre la situation initiale et la situation finale. Le lecteur peut constater, au niveau de la durée du temps de l'histoire qu'elle est similaire dans les deux parties, alors que dans le premier roman, la deuxième était deux fois plus longue que la première. La conjonction des deux est donc plus facile à faire.

Pour ce qui est du temps du récit, il est plus linéaire que dans les deux romans précédents. Autant les analepses du premier, *Octubre, octubre*, donnaient le tournis, autant ici le rythme est plus ample.

La deuxième partie, celle qui concerne 1807, est plus complexe. Plusieurs explications peuvent apparaître : en 1930, c'est surtout la pensée de Marta qui nous est présentée, que ce soit dans une narration à la première ou à la troisième personne du singulier. Il s'agit, qui plus est, d'une jeune fille, résolument tournée vers l'avant plutôt que de s'attarder sur le passé encore frais et bref. En revanche, il n'y a pas qu'un personnage principal en 1807 : Julia rappelle Marta par son âge et sa situation, mais don Alonso et Malvina sont également fondamentaux. Or, ils sont plus âgés, ils en sont au stade de « desapprendre » (*désapprendre*) comme le dit José Luis Sampedro, et leur présent est plus éclairé par leur passé que celui des deux jeunes filles.

Marta est, surtout, entraînée dans le passé par Janos, mais ce personnage est certainement en-dehors du temps de l'histoire et du temps du récit. Il est au point de rencontre de deux cercles.

De même que *Octubre, octubre, Real Sitio* s'appuie sur une double fracture du temps : 1808 et 1931. Nous n'avons même pas à la chercher puisque les personnages le disent à plusieurs reprises. Malvina dit à don Alonso<sup>199</sup> :

« Usted, tan sensible, ¿no ve amanecer otra época ? »

(*Vous qui êtes si sensible, ne voyez-vous pas naître une autre époque ?*).

En effet, l'Espagne, en 1808, vit un moment d'incertitude ; la noblesse et la haute bourgeoisie cherchent avec qui il faut s'allier pour rester puissant. La situation du pays était explosive :

«En 1808 la población española es de aproximadamente 12 millones. Se estaba produciendo un auge demográfico. La creciente masa de mano de obra, y, por consiguiente, el aumento del número de parados, explican en parte la precipitación de la población masculina a tomar las armas. [...]

Por un lado, están las clases populares que empuñan las armas impelidos por la desesperación y el odio, pero es dudoso que lo hagan porque tengan conciencia de constituir un cuerpo homogéneo. Su odio irá dirigido hacia el señor de grandes fincas, Godoy, o simplemente hacia el invasor francés.

Por otro lado la nobleza también necesitará unirse. Está sufriendo los cambios del siglo, de los representantes de la Ilustración y puede ser suplantada por la burguesía.

La Iglesia siente la necesidad de contraatacar. Durante el siglo XVIII ha sido atacada y ahora tiene medios para animar una nueva cruzada. »<sup>200</sup>

<sup>199</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.64.

<sup>200</sup> [http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/espanya1.htm#\\_Toc498665134](http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/espanya1.htm#_Toc498665134)

*(En 1808, la population espagnole est d'environ douze millions d'habitants. On connaissait alors un accroissement démographique. La masse de main d'oeuvre toujours en augmentation et, par conséquent, l'accroissement du nombre de sans-emploi, expliquent en partie pourquoi la population masculine se précipita pour prendre les armes.[...])*

*D'un côté, il y a les classes populaires qui prennent les armes, poussées par le désespoir, mais on peut douter qu'elles le fassent parce qu'elles ont conscience de former un corps homogène. Leur haine se portera sur le grand propriétaire terrien, sur Godoy ou, simplement, sur l'envahisseur français.*

*D'un autre côté, la noblesse aussi aura besoin de s'unir. Elle subit les changements du siècle, des représentants des idées du siècle des Lumières et elle peut être supplantée par la bourgeoisie.*

*L'Église sent le besoin de contre-attaquer. Pendant le XVIII<sup>ème</sup> siècle, elle a été attaquée et maintenant elle a les moyens de lancer une nouvelle croisade.)*

Telle est bien la situation décrite dans *Real Sitio*.

Napoléon fait l'objet de la première conversation entre don Alonso et son fidèle serviteur Roque, tous deux en route pour Aranjuez afin de préparer l'arrivée de la Cour :

"No le basta (a Napoleón) lo que tiene : tronos para toda la familia. Su hermano José en el de Nápoles usurpado a nuestro infante don Fernando, Luis en el de Holanda."

*(Napoléon) ne se contente pas de ce qu'il a : il veut des trônes pour toute sa famille; son frère Joseph sur celui de Naples usurpé à notre infante don Fernando, Louis sur celui de Hollande.)*

Et don Alonso fait ainsi le tour des frères et soeurs de l'empereur français.

Roque rétorque :

"-Mientras no sea para acá, señor, no se me da nada.[...]

-¿ Y si le diera por venir?

-Pues vería que les españolas tenemos sangre en las venas."<sup>201</sup>

*(- Tant que ce ne sera pas celui d'ici, Monsieur, je m'en moque. [...])*

*- Et s'il avait l'idée de venir?*

*- Eh bien il verrait que nous, les Espagnols, nous avons du sang dans les veines.)*

Roque, avec son solide bon sens, a une vision bien lucide de la situation. Il imagine parfaitement ce qui va effectivement se passer et donne un peu de gouaille à la conversation, sans pour autant manquer de respect à son maître.

Don Ernesto Ribalta, dans la partie 1930, esquisse un tableau de l'Inquisition telle qu'elle était en 1808 :

"Don Ernesto se explaya sobre la decadencia del Santo Oficio a lo largo del siglo XVIII, aunque se recuperase algo tras la Revolución francesa[...]"<sup>202</sup>

*(Don Ernesto s'étend sur la décadence du Saint Office au cours de XVIII<sup>ème</sup> siècle, même s'il s'était un peu redressé après la Révolution française.)*

En effet, Marta a découvert, dans la bibliothèque du palais, des documents concernant les soupçons de l'Inquisition à l'encontre, notamment, de Malvina et, bien qu'elle ne soit pas nommée, de Sara. Qu'est-il reproché à l'amie de don Alonso?

"[...] cuando iba a misa la dama llevaba mantilla blanca. Por lo visto eso era muy grave."<sup>203</sup>

*([...] Quand elle allait à la messe, cette dame portait une mantille blanche. Apparemment, c'était une chose très grave.)*

<sup>201</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.25.

<sup>202</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.40.

<sup>203</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.40.



L'Inquisition n'envoie, heureusement, plus personne sur le bûcher, mais continue à donner de l'Eglise une image déplorable, voire ridicule. Il n'est pas étonnant qu'elle ait voulu redorer son blason aux côtés de la monarchie, guère plus brillante qu'elle cependant.

Le roi don Carlos voit que non seulement son peuple mais aussi les pays voisins sont agités :

"La Europa, toda revuelta, los pueblos alborotados..."<sup>204</sup>  
(*L'Europe toute entière agitée, les peuples en ébullition...*)

Il est vrai que l'Europe a été ébranlée sur ses bases par la Révolution française de 1789 et que le despotisme napoléonien n'est pas vraiment rassurant, malgré la signature du traité de Fontainebleau, le fameux traité dont Lucas vola un exemplaire avant de le perdre et d'ignorer à tout jamais qu'il était en possession de don Alonso. La carrière d'espion du jeune homme fut assez pitoyable.

Il en est fait mention dans la partie 1930, lors d'une conversation entre Marta et Ribalta :

"-Ya tengo la minuta rubricada del Tratado de Fontainebleau en 1807. Lo curioso es que la he compulsado con el texto reproducido en la historia de Gómez de Arce y aparecen variaciones. No sé qué pensar.

-[...] ¿Son notables?

-Sí. Afectan a la participación española en la invasión francesa de Portugal".<sup>205</sup>

(*J'ai déjà la minute paraphée du Traité de Fontainebleau de 1807. Ce qui est curieux, c'est que je l'ai comparée avec le texte reproduit dans l'histoire de Gómez de Arce et des variations y apparaissent. Je ne sais que penser.*

-[...] Sont-elles importantes?

- Oui. Elles concernent la participation de l'Espagne dans l'invasion du Portugal par la France.)

En fait, ce faux traité devait permettre de démasquer Valduerna, mais il n'en fit pas usage, et pour cause. Le piège fut donc inutile.

Alors qu'il empaquetait une pendule chez les Valduerna, Lucas voit une liasse de papiers :

"Lucas tuvo una inspiración y, aprovechando su soledad, abrió el cartapacio."<sup>206</sup>  
(*Lucas eut une inspiration et, profitant de sa solitude, ouvrit le dossier.*)

Il le cache dans l'intention de le récupérer plus tard mais :

"No se esperaba el desastre : el tratado había desaparecido."

(*Il ne s'attendait pas à ce désastre : le traité avait disparu.*)

De toute façon, il s'agissait d'un leurre qui ne changea pas la face du monde.

Ce traité est néanmoins très important en soi, car il montre, si besoin était, la duplicité dont Napoléon était capable :

"En Fontainebleau (1807) se produce un pacto entre Francia y España. El tema a tratar era el reparto de Portugal. Una parte de ese país quedaría para Godoy, como reino.

<sup>204</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.126.

<sup>205</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.181.

<sup>206</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.395 et suiv.

España permitirá la entrada de las tropas francesas en España, que a su vez podrían participar en la conquista del país vecino.

Este proyecto será transformado en una ocupación peninsular. Antes de la firma del tratado penetran por el País Vasco.

Con el pretexto de que tropas inglesas pueden penetrar en Andalucía se produce la ocupación de Barcelona y se continúa hacia el sur. Su intención era apoderarse del triángulo Barcelona-Cádiz-Lisboa.<sup>207</sup>

*(A Fontainebleau (1807), un pacte est conclu entre la France et l'Espagne. Il s'agissait du partage du Portugal. Une partie de ce pays serait pour Godoy, en tant que royaume.*

*L'Espagne permettra l'entrée des troupes françaises en Espagne, qui pourrait à son tour prendre part à la conquête du pays voisin.*

*Ce projet se transformera en occupation de la péninsule. Avant la signature du traité, les troupes françaises entrent en Espagne par le Pays Basque.*

*Sous prétexte que les troupes anglaises peuvent pénétrer en Andalousie, les troupes françaises occupent Barcelone et continuent leur marche vers le sud. Leur intention était de s'emparer du triangle Barcelone-Cadix-Lisbonne.)*

Tous ces plans belliqueux tendant à la suprématie d'un peuple sur ses voisins n'est pas sans rappeler la situation d'Alexandrie en 257 ap J.C., toile de fond historique de *La vieja sirena*.

L'élément culminant au niveau historique est le soulèvement contre Godoy, expliqué ici, mais qui, apparemment, reste encore, en partie, mystérieux : le peuple s'est-il soulevé spontanément ? Ne fut-il qu'un jouet aux mains d'habiles stratèges ? Les fils qui sous-tendent l'événement sont donc invisibles, mais les faits sont connus.

"El rey Carlos IV y el príncipe heredero desempeñan un papel decisivo: Carlos IV por los poderes ilimitados de que goza y Fernando VII por las esperanzas que representa para muchos.

Napoleón en Bayona no tiene en cuenta que los españoles idealizaban al joven príncipe.

La población acusa a Godoy, Príncipe de la Paz, de los males de España. La guerra de la Independencia no se puede comprender sin los odios, envidias y venganzas que suscita Godoy en torno a él."

*(Le roi Carlos IV et le prince héritier jouent un rôle déterminant : Carlos IV par les pouvoirs illimités dont il jouit et Fernando VII par les espérances qu'il représente pour beaucoup.*

*Napoléon à Bayonne ne tient pas compte du fait que les Espagnols idéalisaient le jeune prince.*

*La population accuse Godoy, Prince de la Paix, des malheurs de l'Espagne. La guerre d'Indépendance ne peut être comprise sans les haines, jalousies et vengeances que Godoy suscite autour de lui.)*

et

"Los partidarios del príncipe no sólo buscan el derrocamiento de Godoy, sino que se esfuerzan en instalar a Fernando en el trono. La muchedumbre asalta a Godoy, pero no le mata ni le roba. Está en duda si fue algo espontáneo o fue una conspiración. Este motín introduce el tema de la guerrilla y plantea una cuestión: la participación de las masas en un levantamiento.

El pueblo obliga a un ministro a dimitir y a un rey a abdicar. Esto es algo que espanta a los políticos (liberales o conservadores) y a los soberanos."<sup>208</sup>

*(Les partisans du prince ne cherchent pas seulement à renverser Godoy mais ils s'efforcent d'installer Fernando sur le trône. La foule s'attaque à Godoy, mais elle ne le tue pas et elle ne*

<sup>207</sup> [http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/espanya1.htm#\\_Toc498665134](http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/espanya1.htm#_Toc498665134).

<sup>208</sup> <http://www.fortunecity.es/imaginapoder/humanidades/587/espanya1.htm#>

*le vole pas. On ne sait pas au juste si ce fut quelque chose de spontané ou une conspiration. Cette émeute introduit le thème de la guérilla et pose une question : la participation des masses à un soulèvement.*

*Le peuple oblige un ministre à se démettre de ses fonctions et un roi à abdiquer. C'est là quelque chose qui effraie les hommes politiques (libéraux comme conservateurs) et les souverains.)*

**Mais qui était donc Godoy, pour déchaîner ainsi la passion -dit-on - de la reine et la haine du peuple ?**

« Manuel Godoy, de son nom complet Manuel de Godoy Álvarez de Faria Ríos Sánchez Zarzosa, prince de la Paz y de Basano, duc de Alcudia y de Succa, est le favori de Charles IV et l'amant de sa femme. Il fut deux fois premier ministre et sa désastreuse politique aboutit à l'invasion de l'Espagne et à l'abdication de Charles IV.[...] »

Sa première décision fut d'essayer de sauver Louis XVI. Sa tentative échoua et un conflit éclata avec la France avec quelques succès et rapidement des défaites qui se termina par la Paix de Bâle. Il reçut alors le titre de *Prince de la Paix*. [...] Il est de nouveau Premier Ministre en 1801 et s'allie avec le France pour envahir le Portugal, allié de l'Angleterre. [...]. Les intérêts de l'Espagne furent sacrifiés au Traité d'Amiens en 1802. L'opposition au roi Charles grandit.

Il réussit à maintenir une certaine neutralité de l'Espagne, mais s'allia de nouveau avec la France et la marine espagnole alliée à la marine française subit une nouvelle défaite navale à Trafalgar. Malgré tout, sa relation avec Napoléon ne faiblit pas et aboutit au Traité de Fontainebleau en 1807 qui organisait le démembrement du Portugal au profit de l'Espagne et de la France. Napoléon, une fois de plus, trahit l'Espagne. L'opposition furieuse renversa Charles IV au profit de son fils Ferdinand et essaya de tuer Godoy. Après l'entrevue de Bayonne en 1808, Napoléon arrêta Ferdinand et Charles s'enfuit avec Godoy à Rome où il resta avec lui jusqu'à la mort de Charles en 1819. Il vécut modestement à Paris et y mourut le 4 octobre 1851. »<sup>209</sup>

**Où l'on voit que l'avis des historiens diffère, puisque certains s'étonnent que le peuple n'ait jamais attenté à la vie de Godoy alors que d'autres affirment le contraire. C'est peut-être là qu'intervient la littérature, parfois plus éclairante que l'Histoire.**

**En effet, don Alonso va être aux premières loges lors de l'insurrection d'Aranjuez - seuil entre les deux époques dont parle Malvina - puisqu'il se trouve à ce moment-là avec le couple royal. Pour sa part, C. Pérez Bustamante fait remarquer:**

« Hallábanse les Reyes en Aranjuez, y se había decidido el viaje a Andalucía para el día 18 de marzo de 1808, cuando estalló un motín en la noche del 17. Los sublevados saquearon el palacio del favorito (Godoy), a quien no pudieron hallar, y Carlos IV hubo de destituirle. Pero al día siguiente se reprodujo el alboroto con motivo de haber sido encontrado el ministro, y creyendo el viejo rey que su seguridad personal y la del propio Godoy dependía de la abdicación, cedió la corona a su hijo Fernando que gozaba de gran popularidad. »<sup>210</sup>

*(Le roi et la reine se trouvaient à Aranjuez et le départ pour l'Andalousie avait été décidé pour le 18 mars 1808, quand éclata une émeute dans la nuit du 17. Les insurgés saccagèrent le palais du favori (Godoy), qu'ils ne purent trouver, et Carlos IV dut le destituer. Mais le lendemain, des troubles se produisirent à nouveau parce que le ministre avait été découvert, et le vieux roi, croyant que sa sécurité personnelle et celle de Godoy lui-même, dépendaient de son abdication, céda la couronne à son fils Fernando qui jouissait d'une grande popularité.)*

**Fernando sera ensuite destitué par Napoléon lors de l'entrevue de Bayonne ; c'est Joseph, frère de ce dernier, qui deviendra roi d'Espagne, et nous**

<sup>209</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Manuel\\_Godoy](http://fr.wikipedia.org/wiki/Manuel_Godoy)

<sup>210</sup> PÉREZ BUSTAMANTE Ciriaco. *Compendio de Historia de España*. Ediciones Atlas. Madrid. 1952. p.421.

arrivons ici à la deuxième phase du seuil qui mène à une nouvelle époque avec le soulèvement du peuple madrilène contre Napoléon, le 2 mai suivant.

Les structures temporelles des trois romans n'ont peut-être qu'un seul but : montrer que le temps n'est pas statique, que ce soit au niveau de l'histoire d'une personne ou de celle du monde. Le temps avance, ou, plutôt, il tourne, puisqu'il réunit 1808 et 1930, 1962 et 1975, le temps où Glauka était sirène et le temps historique (III<sup>e</sup> siècle après Jésus-Christ), le fantastique et le réel fusionnant, nous le verrons, dans la mort.

Il apparaît, sans équivoque possible, que José Luis Sampedro a intégré sans peine ses histoires dans l'Histoire, tendant à prouver que celle-ci est essentiellement cyclique. Envisage-t-il l'Histoire comme les sociétés archaïques et « leur nostalgie d'un retour périodique au temps mythique des origines, au Grand Temps »<sup>211</sup>, comme l'explique Mircea Eliade ? Ce spécialiste d'Histoire des religions affirme en effet que [...] leur signification (celle des actes humains), leur valeur ne sont pas rattachées à leur donnée physique brute, mais à leur qualité de reproduction d'un acte primordial, de répétition d'un exemplaire mythique. »<sup>212</sup>

José Luis Sampedro ne se réfère sans doute pas à ce temps mythique, il ne voit pas dans chaque acte la répétition d'un acte archétypique. Cependant, il constate que les divers supports temporels des trois œuvres formant la trilogie sont similaires, comme si l'histoire se répétait, comme si les cercles du temps se joignaient un instant. Ce sont des moments-charnières, des époques où le pouvoir politique exerçant une hégémonie indubitable est en train de s'écrouler. L'un des personnages de *La senda del drago*, le docteur Kolhaas, qu'admire le protagoniste, Martín Vega, pour sa sagesse, l'exprime ainsi :

« -Hay lugares peores - recuerda Kolhaas. Aprevechad este refugio porque la marcha de la Humanidad nos arrastra a otra etapa como cuando el derrumbamiento del Imperio romano entregó el solar europeo a largos años oscuros. Ahora a lo moderno, en forma de tecnobarbarie : una ciencia muy avanzada al servicio de un poder aberrante. No es una crisis transitoria dentro de un sistema, sino una mutación desde un sistema a otro y eso será largo y penoso. Los budistas se consideran viviendo una fase final cíclica en la rueda del tiempo, pues creen que el Universo crece y se destruye repetidamente. Esta era final o « yuga », la cuarta y última, es la Kali-Yuga o Edad Oscura, llena de riesgos y destrucciones. »<sup>213</sup>

*(-Il y a des lieux pires que celui-là - rappelle Kolhaas. Profitez de ce refuge parce que la marche de l'Humanité nous entraîne vers une autre étape comme lorsque l'effondrement de l'Empire romain livra le sol européen à de longues années d'obscurité. Maintenant, dans notre époque moderne, sous la forme de la technobarbarie : une science très avancée au service d'un pouvoir aberrant. Ce n'est pas une crise transitoire à l'intérieur d'un système, mais une mutation d'un*

<sup>211</sup> ELIADE Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Folio Essais. Gallimard. Paris. 1969. Avant-propos. p.11.

<sup>212</sup> ELIADE Mircea. *Ibid.* p.16.

<sup>213</sup> *La senda del drago*. *Ibid.* p.456.

*systeme à un autre, et cela sera long et pénible. Les bouddhistes considèrent qu'ils vivent actuellement une phase cyclique finale dans la roue du temps, car ils croient que l'Univers grandit et se détruit sans cesse. Cette ère finale ou « yuga », la quatrième et dernière, est la Kali-Yuga, ou Age Obscur, plein de risques et de destructions.)*

L'écrivain voit dans ces moments de crise, où un cadre hégémonique politique s'effondre en même temps qu'une religion, l'occasion de dresser des portraits d'hommes et de femmes qui, dans ce monde fragilisé, cherchent une harmonie essentielle, cherchent à s'épanouir dans la dignité.

Mircea Eliade écrit :

« Dans la mesure où un acte (ou un objet) acquiert une certaine *réalité* par la répétition de gestes paradigmatiques et par cela seulement, il y a abolition implicite du temps profane, de la durée, de l'« histoire », et celui qui reproduit le geste exemplaire se trouve ainsi transporté dans l'époque mythique où a eu lieu la révélation de ce geste exemplaire. »<sup>214</sup>

L'amour est peut-être pour les personnages cette « répétition d'un geste archétypal, [qui] suspend la durée, abolit le temps profane et participe au temps mythique. »<sup>215</sup>

Dans *La senda del drago*, il fait clairement allusion, en parlant d'un « pouvoir aberrant », au despotisme des Etats-Unis qui ne lui semble en rien éclairé. Après *Los mongoles en Bagdad*, José Luis Sampedro dénonce dans ce dernier ouvrage la politique des Etats-Unis et de leur président actuel, Georges W. Bush. De manière plus ou moins dissimulée, son unique point de mire, derrière Alexandrie, derrière l'Espagne à divers moments de son Histoire, semble être le pouvoir, selon lui criminel et irresponsable, des Etats-Unis :

« El derecho internacional no rige para Bush y su cuadrilla. Ya ha dicho que actuara con la ONU o sin ella. »<sup>216</sup>

*(Le droit international n'est pas en vigueur pour Bush et sa clique. Il a déjà dit qu'il agirait avec l'ONU ou sans elle.)*

L'extrait suivant est, certes, un peu long, mais il explique de manière exhaustive l'élément caché dans ces trois œuvres : la puissance décadente des Etats-Unis. Telle est la finalité de José Luis Sampedro. Il y évoque longuement deux événements, fortement liés, qui ne se sont pas encore produits lors de la parution de la trilogie mais qui ne surprennent nullement celui qui a lu l'opinion de l'auteur concernant ce pays : l'attentat islamiste du 11 septembre 2003 aux Etats-Unis et la guerre en Irak. Ces deux événements de l'Histoire événementielle confirment la vision de José Luis Sampedro :

« -Simplificando algo más complicado, diré que desde la elección de Roosevelt, en 1933, floreció en Estados Unidos una actitud política abierta, con élites culturales concentradas en las grandes ciudades y en las costas de los dos océanos. Pero en el Sur y en el Medio Oeste primaba la adhesión a estilos de vida tradicionales, recelosos de las innovaciones. Pues bien, este otro país más atrasado, de opinión republicana, se ha reforzado últimamente con los neoconservadores y los neocristianos, aferrados a la Biblia y devoradores hoy de novelones apocalípticos sobre batallas

<sup>214</sup> ELIADE Mircea. Ibid. p. 50

<sup>215</sup> ELIADE Mircea. Ibid. p.51.

<sup>216</sup> *La senda del drago*. Ibid. p.72.

contra el Mal. Dadas esas premicias, en la campaña electoral los candidatos no hablan de progreso, sino de patria, democracia, familia y seguridad, tronando contra laicos, extranjeros, eutanasia y homosexuales. Condicionados por los medios de comunicación al servicio del dinero, el Centro y el Sur votan por esas grandes palabras pero, al hacerlo, entregan el poder a los tiburones financieros. A todo ello se añade, desde el desplome de las Torres Gemelas en Nueva York, el pavoroso efecto del terror, que impulsa la gente a aceptar lo que sea, a cambio de la prometida seguridad.

-¿Como se puede sentir miedo teniendo el ejército más poderoso del mundo ?-  
pregunto.

-No podéis imaginaros lo que ha sido la caída de las World Towers para un pueblo que se consideraba protegido por Dios y a salvo de todo. [...] Bajo el miedo se renuncia a todas las garantías y se traiciona al mejor amigo. Cuando a la gente le aseguran que Irak amenaza con armas atómicas y biológicas, ¿cómo va a importarle nada guerrear contra un país considerado pequeño y salvaje ? »<sup>217</sup>

*(Pour simplifier quelque chose de plus compliqué, je dirai que, depuis l'élection de Roosevelt en 1933, a fleuri aux Etats-Unis une attitude politique ouverte, avec des élites culturelles concentrées dans les grandes villes et sur les côtes des deux océans. Mais au Sud et dans le Middle West, primait l'adhésion à des styles de vie traditionnels, craignant les innovations. Eh bien, cet autre pays plus arriéré, d'opinion républicaine, s'est renforcé dernièrement avec les néo-conservateurs et les néo-chrétiens, très attachés à la Bible et qui dévorent aujourd'hui des romans fleuves apocalyptiques basés sur des batailles contre le Mal. Partant de ces prémices, dans la campagne électorale les candidats ne parlent pas de progrès, mais de patrie, de démocratie, de famille et de sécurité, fulminant contre laïques, étrangers, euthanasie et homosexuels. Conditionnés par les moyens de communication au service de l'argent, le Centre et le Sud votent pour ces grands mots, mais, en le faisant, ils livrent le pouvoir aux requins de la finance. A tout cela s'ajoute, depuis l'effondrement des Tours Jumelles à New York, l'épouvantable effet de la terreur, qui pousse les gens à accepter n'importe quoi, en échange de la sécurité promise.*

*-Comment peut-on éprouver de la peur quand on possède l'armée la plus puissante du monde, demandé-je ?*

*-Vous ne pouvez imaginer ce qu'a été la chute des tours du World Center pour un peuple qui se considérait protégé par Dieu et à l'abri de tout. [...] quand on a peur, on renonce à toutes les garanties et on trahit son meilleur ami. Quand on affirme aux gens que l'Irak représente une menace avec ses armes atomiques et biologiques, comment ne seraient-ils pas prêts à se mettre en guerre contre un pays considéré comme petit et sauvage ?)*

Par son oeuvre romanesque, l'économiste José Luis Sampedro rejoint l'écrivain : les cercles du temps n'en forment alors plus qu'un, fait d'anti-hégémonie, d'anti-mondialisation. Il peut, de manière métaphorique, critiquer les Etats-Unis qui s'appuient sur une partie de peuple fragilisée par les attentats islamistes et qui se réfugie dans une religion chrétienne mal comprise. Ces citoyens ne se rendent pas compte qu'ils sont manipulés par les « requins de la finance ». Cet auditoire crédule a à peine besoin de prétextes mensongers pour appuyer le gouvernement Bush lorsqu'il s'attaque à l'Irak. Voilà aussi ce que dénonce José Luis Sampedro dans sa trilogie.

Par conséquent, elle permet à l'auteur engagé de dénoncer la suprématie insolente d'un seul pays, qui écrase impunément tous les autres dans son propre intérêt. En outre, avec ses cercles du temps, il adopte une vision philosophique de l'Histoire qui, affaiblie régulièrement par des gouvernements trop puissants qui ne se

---

<sup>217</sup> *La senda del drago*. Ibid. p.73-74.

remettent plus en cause, laisse émerger l'individu qui recherche la vérité et la profondeur du sens de l'humanité.

La vision globale de l'Histoire que propose José Luis Sampedro ne s'éloigne jamais longtemps de l'être humain. Il est, avant tout, un humaniste. La construction de la mémoire des hommes qu'est l'Histoire est indissociable de la réflexion sur la mémoire qu'opèrent les personnages. Pour lui, qu'elle soit collective ou individuelle, la mémoire est omniprésente dans la construction de l'être humain.

### 3. 2. Mémoire et identité

---

Paradoxalement, la vie comme l'écriture peuvent se baser non sur les souvenirs conscients, fondations de la construction de la conscience, mais bien sur ceux qui sont flous et fluctuants. Certains personnages, comme Luis dans *Octubre, octubre* et Glauka dans *La vieja sirena* sont obsédés par un passé dont ils ont l'intuition mais que leur conscience ignore, alors que Janos, dans *Real Sitio* revendique sa quasi immortalité : il était Jean d'Orbans, l'amoureux de Malvina, au XIX<sup>ème</sup> siècle, puis Janos, celui de Bettina à la fin du XIX<sup>ème</sup> siècle avant d'être le gardien de nuit de la résidence royale d'Aranjuez, en 1930. D'autres, tels Luis, Ágata, Miguel, don Pablo dans *Octubre, octubre*, Ahram -mort de ses parents- et Krito -jeune femme castratrice, Kalidea- dans *La vieja sirena*, ou Ribalta dans *Real Sitio* font sans cesse allusion à des souvenirs qu'ils n'évoquent pas clairement. Le lecteur reconstruit les événements en ajoutant les bribes de souvenirs données par les personnages. De toute évidence, ceux-ci préféreraient les oublier parce qu'ils n'en sont pas particulièrement fiers ou parce qu'ils ont causé en eux un traumatisme qu'ils ne sont pas encore parvenus à surmonter.

### 3.2.1. Les souvenirs « égarés » ou mystérieux

---

Si l'on respecte l'ordre chronologique de la parution des œuvres, le premier personnage faisant l'objet de souvenirs dans une vie antérieure est Luis, dans *Octubre, octobre*.

Sa quête de son identité antérieure est mise en exergue par le fait même que c'est à travers elle que s'ouvrent à la fois le roman et la partie « Octubre, octobre ». Luis est en train de s'éveiller et cherche désespérément à se raccrocher au sommeil et au rêve pour retrouver la clé de son passé. Si l'on en croit le sociologue français Maurice Halbwachs<sup>218</sup> (1877- mort d'épuisement le 16 mars 1945 à Buchenwald), Luis n'avait aucun moyen pour se réapproprier ce souvenir, puisque, comme dit le professeur à propos d'une fillette trouvée dans les bois en 1731, « la mémoire dépend de l'entourage social »<sup>219</sup>, puis « l'enfant a quitté une société pour passer dans une autre. Il semble que, du même coup, il ait perdu la faculté de se souvenir dans la seconde de tout ce qu'il a fait, de tout ce qui l'a impressionné, et qu'il se rappelait sans peine, dans la première. Pour que quelques souvenirs incertains et incomplets reparassent, il faut que, dans la société où il se trouve à présent, on lui montre tout au moins des images qui reconstituent un moment autour de lui la groupe et le milieu d'où il a été arraché »<sup>220</sup>

L'inventeur de « la mémoire collective » justifie ainsi le fait que Luis ne puisse pas se remémorer ce souvenir car il est étranger à son présent. Rien ne le rattache à la société qui l'entoure, il ne peut donc pas reconstruire le souvenir. « (...) Nous complétons nos souvenirs en nous aidant, au moins en partie, de la mémoire des autres. »<sup>221</sup> A partir du moment où le souvenir est « exotique », à savoir extérieur à la société et exclusivement individuel, l'homme ne peut s'en souvenir, même en essayant de recréer une ambiance favorable à la remontée des souvenirs comme l'instant du réveil, du passage du sommeil à l'éveil.

Nous ne perdons cependant pas de vue la circularité omniprésente dans la trilogie : « Ainsi nous allons vers nos souvenirs en décrivant en quelque sorte autour d'eux des courbes concentriques de plus en plus rapprochées, et loin que la série chronologique soit donnée d'abord, c'est souvent après bien des allées et venues entre tels points de repère au cours desquelles nous retrouvons les uns et les autres, que

---

<sup>218</sup> HALBAWCHS Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan. Paris. 1925.

<sup>219</sup> HALBAWCHS Maurice. Ibid. Avant-propos. p.VII.

<sup>220</sup> HALBAWCHS Maurice. Ibid. Avant-propos. p.VIII.

<sup>221</sup> HALBAWCHS Maurice. Ibid. p. 27-28.



nous rangeons nos souvenirs dans l'ordre de succession où tout indique qu'ils ont dû se produire. »<sup>222</sup>

Luis tourne autour de ce souvenir récurrent, en suivant sur les sentiers de son subconscient les mêmes voies circulaires que pour conduire sa vie, démêler le présent et le passé et séduire Ágata en la prenant dans ses rets.

Le cauchemar de Luis tournant autour de la phrase « Salomón es un perro » (*Salomon est un chien*) semble revêtir la forme de ce que C.G. Jung appelle les rêves récurrents post-traumatiques<sup>223</sup> ; il sert, avant tout, à éclairer une situation présente. Revenu à Madrid, ville dans laquelle il a vécu pendant son enfance et son adolescence, il sait obscurément qu'il a maintenant l'occasion de changer de vie, de repartir de zéro après son déménagement. Pour trouver une nouvelle identité, il plonge dans son inconscient au moyen de ses rêves. Revenue à la surface, la spirale de sa vie, entraînant son passé - à savoir son identité antérieure d'eunuque - dans son sillage, peut se fondre avec son moi actuel qui est fait d'insatisfactions et de doutes. En effet, il avait refoulé son attirance homosexuelle à l'égard de de Max, et n'avait pas été un amant charnel de Marga, la sœur de ce dernier. Ses cauchemars renforcent cet état de mal-être, d'autant plus qu'il sont récurrents, comme le montre notamment « aquel sueño »<sup>224</sup> (*ce rêve- là*). Il sent que la clé du mystère est là, à portée de la main puisqu'à l'intérieur de lui, mais ce n'est pas en fouillant dans ses rêves qu'il peut la trouver. Cela ne dépend pas, en effet, de sa volonté, mais d'un choc extérieur qu'il ressentira lorsque lui-même sera prêt.

Il se remémore également un souvenir d'enfance, lorsqu'il jouait aux quatre mousquetaires avec des amis. Il était Aramis, le plus cultivé, le plus raffiné, peut-être le plus efféminé des trois compagnons de d'Artagnan, mais il a oublié précisément qui était le héros, celui qui endossait le rôle de d'Artagnan. Le fait que Luis soit cultivé ne l'aide pas toujours ; il est en effet conscient des problèmes mais ne sait pas pour autant les résoudre, comme le montre son exclamation désespérée :

« Artagnan está ahí, en mi abismo, soy espectador de mi angustia, pero también su víctima [...] ¿qué recuerdos reprimo ?, Freud, ¿qué llevo en mi abismo ? [...] »<sup>225</sup>

(*Artagnan est là, dans mon abîme, je suis spectateur de mon angoisse, mais aussi sa victime[...] Quels sont les souvenirs que je réprime ? Freud, qu'est-ce que je porte dans mon abîme ?*)

« Le cortex reconstruit le souvenir au terme d'un jeu de pistes et de traces. »<sup>226</sup> Luis, tout comme Glauka dans *La vieja sirena*, se livre de manière obsessionnelle à ce jeu qui le fait souffrir.

<sup>222</sup> HALBAWCHS Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan. Paris. 1925. p. 48.

<sup>223</sup> <http://membres.lycos.fr/jmcmcd/reves/7etude.htm>

<sup>224</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.116.

<sup>225</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.115-116.

<sup>226</sup> FOTTORINO Eric. in *Le monde*. 05-02-1998.

En racontant les expériences présentes de Luis, le narrateur omniscient y entremêle des souvenirs, forme une spirale qui vise à faire fondre en un seul le fil du présent et celui des expériences passées du personnage. Ce dernier est d'autant plus victime de lui-même qu'il essaie de résoudre ses problèmes par ses connaissances de la psychanalyse, mais il ne fait que resserrer le toile d'araignée qui l'étouffe. Il agit ainsi comme Freud, qui commença par interpréter ses propres rêves, comme l'explique René DesGroseillers, membre de la Société Psychanalytique de Montréal et de l'Association Psychanalytique Internationale :

« *L'Interprétation des rêves* », ouvrage publié en 1899 mais daté par l'éditeur de 1900 est une volumineuse monographie sur laquelle Freud a travaillé durant plusieurs années. Il est important de bien saisir que ce livre est l'aboutissement d'un intense travail sur lui-même, appelé depuis l'autoanalyse, [...]. Un grand nombre des rêves rapportés dans le livre sont de l'auteur lui-même et témoignent, pour le lecteur averti, de la dynamique conflictuelle de Freud en ces années d'effervescence, ce que plusieurs n'ont pas manqué d'étudier par la suite ». <sup>227</sup>

Le chemin de l'autoanalyse est, en effet, très difficile à suivre car il est jalonné d'obstacles dûs à la subjectivité de l'analyste faisant de lui-même l'objet de son examen. « *¿Me asomo a un futuro ?, ¿desafiaré mi pasado ?* » <sup>228</sup> (*Est-ce que je m'approche d'un futur ? Vais-je défier mon passé ?*) se demande Luis, inconscient du fait que ce n'est pas en défiant son passé que l'on vainc, mais en l'assumant.

Le choc salutaire sera encore visuel. Ágata va se déguiser en mousquetaire - au chapitre 9 dont le titre est bien révélateur ; « *El mosquetero perdido* » (*Le mousquetaire perdu*), et Luis se souviendra soudain de son ami Antonio Hervás. Pourquoi avait-il enfoui ce souvenir ? Deux raisons liées à la sexualité l'y ont poussé. Antonio fut le premier du groupe à avoir des relations sexuelles et, surtout, il fut son premier amour homosexuel dont il dit lui-même que « *aquel amor no era recordable* » <sup>229</sup> (*cet amour-là ne pouvait pas être retenu dans la mémoire*) Il avait lui-même fait censure à ce souvenir.

Cette apparition d'Ágata déguisée en mousquetaire le trouble à tel point qu'il est au bord de l'évanouissement :

« [...]Antonio[...] volviendo a este presente para qué, ¿a reclamar amor ?, Antonio -Ágata, ¿Ágata reclamando, ¿dónde echar el ancla ?, si no es en aquella vida no sé en dónde,[...] ¿dónde podré hacerme al fin quién soy, sea yo lo que sea ? » <sup>230</sup>

([...]Antonio, revenant dans mon présent, dans quel but, pour réclamer de l'amour, Antonio-Ágata, Ágata en train d'en réclamer, où jeter l'ancre, si ce n'est dans cette vie passée, mais je ne sais pas où, où pourrai-je devenir enfin celui que je suis, qui que je sois ?)

Nous retrouvons la forme du monologue truffé de points d'interrogation dénotant visiblement le bouleversement du personnage. Sa métaphore empruntée au domaine de la mer où il se désigne comme le navigateur d'un bateau en perdition

<sup>227</sup> <http://pages.globetrotter.net/desgros/freud/oeuvres/interpr.html>

<sup>228</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.167.

<sup>229</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.436.

<sup>230</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.437.

montre bien son besoin, à quarante ans, de cesser de lutter contre lui-même pour trouver enfin l'apaisement. Son désespoir vient de sa lutte entre « este presente » (*ce présent*), souligné par l'adjectif démonstratif désignant parfaitement « hic et nunc », et « aquella vida » (*cette vie-là*). Ici, l'adjectif, mieux que tout discours, évoque ce passé lointain mais impossible à magnifier puisqu'il reste mystérieux. Le jour où « aquella » rejoindra « este », Luis pourra vivre en paix avec lui-même, voire jouir de la félicité.

Il se demande aussi :

« ¿Por qué le conté deformado lo de Marga ? »<sup>231</sup>

(*Pourquoi lui ai-je raconté [à Ágata] en déformant la chose, ce qui m'est arrivé avec Marga ?*)

Un analyste à peine un peu plus objectif que lui aurait compris qu'il avait honte d'avouer qu'il n'avait pas pu avoir d'érection lors de sa liaison avec la soeur de Max et qu'il a préféré prétendre émerger péniblement d'un divorce plutôt que d'évoquer son impuissance sexuelle.

Il attend donc la naissance de « otro Luis »<sup>232</sup> (*un autre Luis*).

Tout cela va être, en partie, balayé par sa rencontre avec Ágata. Dominatrice, intransigeante, et même sadique, elle va inconsciemment aider Luis à faire remonter à la surface cette identité enfouie.

Lorsqu'il s'enfuira de Madrid, voulant échapper à Ágata par laquelle il s'était senti humilié, il va rencontrer Carmela à Séville et faire l'amour avec elle. Retrouvant sa fierté virile, il revient à la capitale, se rend au cinéma et le documentaire montrant des images d'Istamboul fait soudain revenir son passé à la mémoire. Boris Cyrulnik ne s'en étonnerait pas qui explique que « [...] le cerveau humain, qui est plus à même de traiter les informations relatives aux choses absentes, passées ou à venir, privilégie les signaux visuels plutôt qu'olfactifs car plus directement liés à la mémoire et à l'émotion. »<sup>233</sup> C'est, en effet, le sens de la vision qui fait resurgir le souvenir avec violence. Néanmoins, ce n'était certainement pas la première fois que Luis voyait des images de cette ville. Cette révélation ne fut possible que grâce à ce qu'il était à ce moment et en ce lieu précis, un homme revenu à Madrid, passionnément amoureux, déçu par l'aimée, mais de manière assez superficielle : la réconciliation sera aisée.

Ce rêve est plus proche de l'interprétation de Freud que de celle de Jung. En effet, « Jung développa une autre méthode d'interprétation des rêves qui, sans renier les apports du fondateur de la psychanalyse, essayait de dépasser ce qu'il considérait comme une fixation unilatérale sur la théorie de la libido.

---

<sup>231</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.328.

<sup>232</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.401.

<sup>233</sup> CYRULNIK Boris. *Les nourritures affectives*. Ed. Odile Jacob. Paris. 2000. p. 30.

Pour Jung, le rêve ne peut s'expliquer, dans la plupart des cas, qu'à partir de lui-même, sans être réduit à des présupposés théoriques qui lui feraient dire autre chose que ce qu'il dit réellement. Dans cette optique, le rêve, produit de l'inconscient le plus profond qui cherche à se dévoiler, ne se comprend qu'à travers l'effort de l'âme à être reconnue. »<sup>234</sup>

Dans le cas de Luis, la libido est un point de départ. Sans elle, il ne saurait s'épanouir. Elle n'est pas, cependant, une fin en soi : elle est plutôt symptomatique de son état psychique. La sexualité de Luis ne s'épanouit qu'à partir du moment où il accepte ses faiblesses passées, son attirance envers les hommes, ses rapports parfois à la limite de l'inceste avec ses tantes, son viol par Paco, comme nous le verrons dans la partie concernant l'érotisme. Lorsque cette spirale désordonnée s'unit à celle d'Ágata, leur mouvement conjoint devient enfin régulier et harmonieux.

Luis serait un exemple assez représentatif de réincarnation. Comme le dirait le Bhagavad-Gîtâ :

« L'âme incarnée rejette les vieux corps et en revêt de nouveaux, comme un homme échange un vêtement usé contre un neuf ».<sup>235</sup>

Ses malheurs, ses chagrins, sa lutte désespérée pour le bonheur s'expliqueraient alors par son identité antérieure. Selon la Bhagavad-Gîtâ, l'âme transmigre donc de vie en vie : « Car certaine la mort pour celui qui est né, et certaine la naissance pour qui est mort »<sup>236</sup> Ce n'est pas pour autant une chance, car l'homme doit porter sur ses épaules les fautes de celui qu'il était. La réincarnation est une double condamnation : l'homme ajoute à ses peines celles de l'être qu'il était :

« Les lois de la destinée et du karma gouvernent le processus de la réincarnation . "Karma" est un terme sanskrit qui signifie "action-réaction" et a son équivalent dans le terme grec de Némésis,<sup>237</sup> "la déesse aux yeux bandés", qui représente le côté tant impersonnel qu'universel d'un principe qui régit tous les domaines d'existence, et pas seulement celui de la réincarnation. Cette loi de nécessité dirige tout le créé et c'est pourquoi elle est à proprement parler, impitoyable. Pour certaines personnes, la réincarnation vise à expliquer la raison des inégalités entre les êtres humains, le pourquoi de certaines épreuves rencontrées, et justifie également l'existence de la mort. [...]Pour ce qui est d'une "justification" de la misère, il faut bien préciser que si, par exemple, quelqu'un vient à décéder lors d'une catastrophe naturelle, c'est bien "en raison" de ses actions

---

<sup>234</sup> [http://www.cgjung.net/oeuvre/interp\\_reves.htm](http://www.cgjung.net/oeuvre/interp_reves.htm)

<sup>235</sup> Bhagavad-Gîtâ 11, 22. La Bhagavad-Gîtâ (terme sanskrit se traduisant littéralement par « chant du Bienheureux » ou « chant divin ») est la partie centrale du poème épique du Mahâbhârata. Elle est considérée comme une partie fondamentale des écritures de l'Hindouisme. La Gîtâ se trouve dans le Bhismaparvan et est composée de 18 chapitres. Elle conte l'histoire de Krishna, 8<sup>e</sup> avatar de Vishnou (identifié comme une manifestation du Brahman), et d'Arjuna, un prince guerrier, en proie au doute et qui refuse la bataille car elle entraînera la mort de membres de sa famille. L'histoire se déroule au commencement de la grande guerre de Bharata. Le poème se compose de sept cents distiques, divisés en dix-huit chapitres. Les indianistes occidentaux s'accordent à penser que sa composition date du II<sup>e</sup> siècle av. J.-C. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Bhagavad-G%C3%A9t%C3%A2>

<sup>236</sup> Bhagavad-Gîtâ 11, 27.

<sup>237</sup> Dans la mythologie grecque, Némésis (en grec ancien Νέμεσις / Némesis) est la déesse de la Vengeance, au service d'Héra. Elle est la fille de Nyx (la Nuit). Le nom de Némésis dérive du terme grec νείμειν, signifiant « le don de ce qui est dû » Elle représente la justice distributive et le rythme du destin. Par exemple, elle châtie ceux qui vivent un excès de bonheur chez les mortels, ou l'orgueil excessif chez les rois. <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9m%C3%A9sis>

passées que cette personne se trouvait là à cet instant, sans que l'on doive nécessairement qualifier ceci de bien ou de mal ». <sup>238</sup>

L'interprétation psychologique de la réincarnation de l'eunuque en Luis s'éclaire rapidement. Tous les doutes du premier sur sa sexualité, le fait d'avoir été castré par un homme aimé et d'être amoureux d'une des femmes du sultan, Lerissa, qui en aime un autre, le fait d'avoir vu mourir celle qu'il aimait et d'être mort avec elle expliquent aisément la confusion de Luis, soupçonnant longtemps qu'il était homosexuel, attiré par ses tantes, par Max, puis soumis à l'aimée, avant de parvenir à un stade où les deux amants semblent atteindre enfin une égalité rassurante dans l'érotisme.

Dans cette existence présente, il résout les problèmes qu'il avait affrontés dans une vie passée. Il semblerait qu'il ait vaincu. Par conséquent, il aurait atteint le salut, comme nous l'apprend l'étude de l'hindouisme : « La réincarnation apparaît dans les *Upanishads*. Le «soi» (*atman*) ne peut s'identifier avec l'absolu (*brahman*) que si le «soi» rompt avec le cycle infernal de l'existence (*samsara*). Le *samsara* serait la roue des réincarnations successives. Ainsi, le «salut» résiderait dans l'arrêt des retours sur la terre <sup>239</sup>.

Que retrouve-t-on alors ? « La roue des incarnations successives. », le mot principal étant écrit en caractères gras dans la citation. La construction même de l'existence de certains personnages est établie selon cette géométrie circulaire. Les cercles du temps sont bien présents dans la destinée des personnages. Cependant, pour une fois, Luis semble échapper au cercle, ou s'extirper du vertige auquel le contraint la spirale pour parvenir à un mouvement lent, régulier et paisible. Avec l'amour, la ligne de la spirale s'agrandit et son moi peut s'épanouir librement.

Cette vision de la réincarnation ressemble assez à celle de la philosophie et de la mythologie grecques. « L'orphisme était une religion initiatique visant à une libération spirituelle et présentait un système philosophique et religieux reposant sur le cycle de réincarnations. L'existence corporelle était présentée comme un châtiment. Le «salut» consistait en une libération de l'âme par rapport au corps. » <sup>240</sup> L'existence de l'eunuque, même si elle avait été un peu éclairée par son amour pour Lerissa, fut plutôt une série de souffrances, physique dans un premier temps avec la castration, puis morale puisqu'il était condamné à un amour incomplet, de surcroît non payé de retour. Jusqu'aux dernières pages de *Octubre, octobre*, Luis ne donne pas l'impression d'être rayonnant de bonheur. S'il atteint la félicité, c'est au prix de beaucoup de tourments. De toute évidence, c'est la quête de l'amour qui domine sa vie.

---

<sup>238</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/R%C3%A9incarnation>

<sup>239</sup> <http://www.bdsr.org/orientreinc.htm>

<sup>240</sup> <http://www.bdsr.org/orientreinc.htm>

Glauka, dans *La vieja sirena*, connaît un changement d'identité d'une essence bien distincte, même si l'amour est fondamental, pour elle aussi.

Dans ce deuxième opus, José Luis Sampedro s'engage avec décision sur le chemin du fantastique ou de l'in vraisemblance. Le lecteur était assez sceptique devant le concept de réincarnation, mais il l'est davantage devant le changement d'essence de Glauka. L'auteur ne veut absolument pas que nous y croyions. Quel est donc son dessein ? A travers plusieurs exemples, il invite le lecteur à réfléchir sur le sens de la vie de l'homme sur Terre.

Le cas de Glauka a deux points communs déterminants avec celui de Luis : elle ne peut s'épanouir, affirmer pleinement son moi qu'à partir du moment où elle a recouvré la mémoire et, comme pour Luis, elle fouille obstinément dans ses souvenirs. En effet, elle pressent que mémoire et identité sont indissociables. Comme le dit Maurice Halbwachs, « Il en est un (cadre du rêve) qui les enveloppe tous et dans lequel toutes ces images doivent prendre place : c'est le sentiment de notre identité »<sup>241</sup>. Or c'est bien ce que cherche la jeune femme depuis le début, s'efforçant par là même de donner un sens à sa vie. « En réalité il est exact que les souvenirs se présentent sous forme de systèmes. C'est parce qu'ils sont associés dans l'esprit qu'ils sont évoqués et que les uns permettent de reconstruire les autres. Mais ces divers modes d'association des souvenirs résultent des diverses façons dont les hommes peuvent s'associer. On ne comprend bien chacun d'eux, tel qu'il se présente dans la pensée individuelle, que si on le replace dans la pensée du groupe correspondant. On ne comprend bien quelle est leur force relative et comment ils se combinent dans la pensée individuelle qu'en rattachant l'individu aux groupes divers dont il fait en même temps partie. »<sup>242</sup>

Glauka est donc confrontée à un double problème, puisque, sans cesse ballottée d'un lieu à un autre, y arrivant toujours seule et parfaitement anonyme dans le sens strict du terme - son prénom lui était chaque fois ôté -, rien dans la société dans laquelle elle arrivait ne lui était familier et ne contribuait, par conséquent, à l'aider à retrouver son passé.

En outre, aucun lien ne pouvait unir sa vie présente à sa vie passée, et pour cause. Elle semblait donc condamnée à l'aliénation d'une partie d'elle-même, ce qui pouvait endommager son identité globale, nécessitant la conscience de ses multiples identités.

Dès les premières pages, le lecteur apprend la nature de son tourment car elle se demande :

---

<sup>241</sup> *Les cadres sociaux de la mémoire*. Ibid. p. 79.

<sup>242</sup> *Les cadres sociaux de la mémoire*. Ibid. p. 196.

« ¿Qué me ocurre ? ¿Qué me trastorna ? »<sup>243</sup>

(*Que m'arrive-t-il ? Qu'est ce qui me bouleverse ?*)

La recherche de son identité est, pour elle, inextricablement liée au sens de sa vie sur terre, ce qui ne semblait pas tourmenter Luis outre mesure. « Qui suis-je ? » induit un pour quoi, dans quel but je suis là. Elle va trouver très vite une première réponse, fautive pour que le suspense n'en soit que plus long, mais révélatrice des méandres de l'esprit humain, qui tâtonne, qui trébuche, avant d'accéder à la vérité:

« Ahora lo sé, eso es mi advenimiento, lo he pagado con esos azotes, vale la pena, he llegado a este momento para eso, para esperar la venida a mí de Malki[...]. »<sup>244</sup>

(*Maintenant je le sais, cela est mon avènement, je l'ai payé de ces coups de fouet, cela en vaut la peine, je suis arrivée à cet instant dans ce but, pour attendre la venue vers moi de Malki [...]*)

Elle emploie encore des images religieuses, celles des chrétiens qu'elle vient de côtoyer, pour exprimer métaphoriquement son amour humain, ce qui est assez fréquent, nous le verrons, dans l'œuvre de José Luis Sampedro. L'avènement n'est pas celui du règne de Dieu mais le sien, et l'on retrouve également l'idée du don que l'on fait à Dieu pour en tirer un bénéfice, en principe spirituel. Le sacrifice, ici celui d'avoir supporté la douleur de coups de fouet, lui permet d'espérer une récompense qui aurait pu être divine, mais ici il s'agit de gagner l'affection du jeune garçon.

Nous constatons également avec intérêt qu'elle opère un changement de point de vue spatial. En effet, elle évoque « la venue à elle de Malki ». Or, le petit garçon a toujours vécu à Alexandrie et c'est elle, après maintes tribulations, qui a abouti là. Du point de vue de l'espace, l'inexactitude de l'affirmation est patente. En revanche, la logique psychologique justifie ce point de vue. Pendant ces moments d'introspection qui se rapprochent fort de la méditation, son centre de réflexion est, évidemment, son moi. La vision de sa vie à travers la psychologie est nécessairement égocentrique, et, par là même, les cercles du temps formés par chaque étape de sa vie se resserrent autour d'elle. Elle pressent - ou espère-, qu'elle se rapproche de l'objet de sa quête aveugle.

Elle en avait eu une intuition inconsciente trahie par le langage mais qu'elle ne sut pas décoder.

« [...] Y tú de dónde eres, Ahram ?, ¿ cómo iba a figurarme que tu anunciador Bashir también te me anunciaba a ti ? [...] »<sup>245</sup>

(*Et toi, d'où es-tu, Ahram ? Comment aurais-je pu imaginer que Bashir, celui qui t'annonçait, t'annonçait également à moi et moi à toi ?*)

Elle se pose des questions sur l'origine d'Ahram, transférant sur lui ses

<sup>243</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.23.

<sup>244</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.66.

<sup>245</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.48.

propres inquiétudes, s'interrogeant ainsi sur son identité. La fin de la phrase est plus mystérieuse par son ambiguïté : la préposition « a » pouvant aussi bien précéder le complément d'objet direct représentant une personne qu'un complément d'objet indirect, nous pouvons affirmer que le sujet est bien Bashir, c'est lui qui annonçait, ce qui est assez normal puisqu'il fait office de courrier d'Ahram, mais annonçait-il la venue d'Ahram à Glauka ou le contraire ? La grammaire ne permet pas de trancher, et l'analyse littéraire peut faire pencher vers la double acception de la phrase : les deux solutions sont possibles. Le vieil homme, nous le savons, a parlé de Glauka à son ami, et il a également parlé d'Ahram à Glauka, désireuse d'avoir quelques informations sur son nouveau maître. L'union des pronoms personnels « te me » est encore plus intéressante. La linguistique se met au service de l'architecture psychologique du roman et unit subtilement, à travers des pronoms qui remplacent des noms, les deux personnages qui vont s'aimer jusqu'à être aussi indissociables que ces deux petits mots. Elle tenait la solution au creux de la main, ou plutôt sur le bout de la langue, mais elle ne saura que plus tard que si elle est là, c'est pour Ahram.

Comme pour Luis, sa mémoire revient lors d'un choc violent. Boris Cyrulnik l'explique en ces termes : « En deçà de la parole et de la culture, la sensorialité fonctionne comme une information source d'émotion qui évoque un souvenir et provoque une conduite. »<sup>246</sup>

Or, dans ce cas précis, ce n'est pas un sens mais les cinq sens de la jeune femme qui ont été aiguisés, puisque la mémoire lui revient soudainement lors de ses premières relations sexuelles avec Ahram. Elle est, de surcroît, sujet et objet des cinq sens puisqu'elle est touchée et touche, est regardée et regarde, est sentie et sent, est écoutée et écoute, est savourée et savoure. L'explosion du souvenir n'en est que plus intense.

Il n'est sans doute pas fortuit que ce soit dans une grotte que Glauka se remémore son identité antérieure. Outre la connotation clairement utérine de cet endroit, il rappelle également le monde aquatique et ses grottes sous-marines. Ce lieu familier est déterminant pour la construction de la mémoire, comme l'indique Maurice Halbwachs<sup>247</sup> : « Comment[...] localise-t-on les souvenirs ? [...] A l'aide des points de repère que nous portons toujours avec nous(...) »<sup>248</sup> Le lieu lié à l'émotion amoureuse permet le choc salutaire.

La différence fondamentale entre Luis et Glauka est la nature même de ce souvenir. En ce qui concerne le premier, il recherche une identité antérieure, comme s'il jouissait maintenant d'une autre vie. Glauka n'est en rien réincarnée : elle est « incarnée » : elle n'avait pas de chair mortelle lorsqu'elle était sirène. Eunuque de

<sup>246</sup> *Les nourritures affectives*. Op.cit. p. 247.

<sup>247</sup> *Les cadres sociaux de la mémoire*. Op.cit.

<sup>248</sup> *Les cadres sociaux de la mémoire*. Op.cit. p. 380.



Soliman, Luis est devenu des dizaines et des dizaines d'années plus tard un homme du XXème siècle. Il a changé d'identité.

Plus qu'une réincarnation, c'est à proprement parler une renaissance qu'attend Glauka, et elle ne se lasse pas de le dire :

« Mutilada de niñez, por eso viví tanto la de mi hija, fue gozar con ella la mía, por eso me conmueve ese muñeco de Malki, con él voy a vivir de nuevo, renaceré, iadorable Bashir, a ti te lo debo ! »<sup>249</sup>

*(Mutilée de mon enfance, c'est pour cela que j'ai vécu aussi fortement celle de ma fille, j'ai joui de la mienne avec elle, c'est pour cela que je suis émue par ce poupon qu'est Malki, avec lui je vais revivre, je renaîtrai, adorable Bashir, c'est à toi que je le dois !)*

et, peu de temps après,

« [...] El Nilo arrastra la vida y la repone nueva, más fértil, renacida, ya todos esperándolo, ¿renaceré yo ?, este niño me salva[...] »<sup>250</sup>

*(Le Nil entraîne la vie et la rend neuve, plus fertile, la fait renaître, c'est ce que tous attendent maintenant et moi, vais-je renaître ? Cet enfant est mon salut.)*

Le mot « renaissance » ou des termes de la même famille apparaissent souvent dans la pensée de la jeune esclave. Elle renaît parfois par personne interposée, par les enfants. Comme nous le verrons plus tard, elle va adopter spirituellement Malki, le petit-fils de celui qu'elle aime, qu'elle désigne sous le terme de « muñeco » (*poupon*), ce qui dénote une tendresse toute maternelle et elle espère revivre, à travers lui. Cela ne signifie pas qu'elle va se réincarner en lui, mais qu'il va donner un sens à sa vie, le sens qu'elle cherche depuis toujours. A chaque étape de sa vie, elle a cru trouver la réponse, dans l'amour qu'elle a donné ou reçu, le plus fort et le plus douloureux étant sans doute celui de la première étape, lorsqu'elle a eu une petite fille, qui a été assassinée sous ses yeux en même temps que son époux, Narso. A cette époque-là, comme le montre la première citation, c'est une autre sorte de renaissance qu'elle a connue : elle a vu, avec sa fille, ce qu'était l'enfance d'un être humain. Elle ne s'est pas non plus réincarnée, mais identifiée à sa fille. Elle emploie en parlant d'elle même le mot très fort de « mutilée », idée qu'elle reprendra en évoquant Uruk, le Mongol dont les jambes étaient paralysées. Une identité ne peut être pleinement acceptée que lorsque l'on en embrasse la totalité. Or il manque à Glauka une partie d'elle même. Elle est aliénée de son identité.

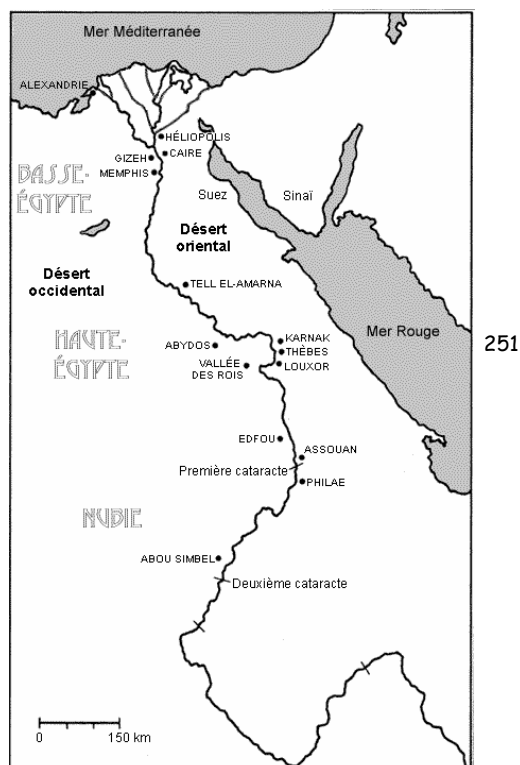
Sa reconnaissance envers Bashir, le chamelier ami d'Ahrum, qui a intercédé pour qu'elle continue à s'occuper de Malki, est donc infinie. Elle n'hésite pas à le qualifier d' « adorable », tel un dieu.

La seconde citation n'est pas moins intéressante, car Glauka établit un parallèle entre le Nil et elle-même. Son inconscient lui laisse entendre son lien privilégié avec l'eau, ici celle d'un fleuve vital pour les Egyptiens qui survivent grâce à ses crues, c'est à dire selon un schéma circulaire du cycle de l'eau lié bien évidemment

<sup>249</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.47.

<sup>250</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.48.

à celui du temps, puisque la crue du Nil fait partie du calendrier cyclique vital des Egyptiens. En effet, « la crue annuelle du Nil déposait un limon riche en substances nutritives, procurant tout ce qui était nécessaire au soutien de la vie et à la croissance d'une grande civilisation. Pendant des siècles, le Nil a inondé la vallée, enrichissant la terre d'une épaisse couche de sol alluvial. Les crues se produisaient de juillet à septembre, résultat des pluies tropicales sur les plateaux d'Éthiopie. Le fleuve atteignait son niveau maximal en octobre, puis celui-ci commençait à décroître, étant à son minimum entre avril et juin. [...] La vallée du Nil est véritablement une bénédiction pour l'Égypte. Sans ses eaux et sa terre fertile, la civilisation égyptienne ne serait pas apparue. [...] Comme il pleut rarement en Égypte, les crues constituaient la seule source d'humidité pour les cultures. Des canaux d'irrigation servaient à contrôler l'eau, particulièrement en temps de sécheresse. [...] Le Nil était la grande voie qui liait les diverses parties du pays. Jusqu'au XIX<sup>e</sup> siècle, les déplacements par voie de terre étaient pratiquement inconnus. »



Le Nil qui fait tout renaître, comme un dieu apportant vie et mort est, sans que *Glauka* puisse le savoir, semblable à *Aphrodite*, qui lui a accordé de pouvoir passer de l'immortalité à la mortalité, de pouvoir être, ainsi, sensible au passage du temps, des saisons, des crues du Nil. Grâce à la déesse, elle est allée de l'immuable à l'éternel

<sup>251</sup> <http://www.warmuseum.ca/civil/egypt/egcgeol1f.html>

changement, à « l'éternel retour », selon les termes de Mircea Eliade.<sup>252</sup>

La sirène, justement, est sortie de l'eau, refusant la condition qui lui avait été donnée. Elle a rompu la monotonie du point immortel et interminable qui peut désigner métaphoriquement l'existence, chez les dieux, pour passer aux cercles de la vie humaine, en mouvement constant.

Lorsqu'elle explique à Ahram ce qui lui est arrivé, Glauka s'exclame :

« Los dioses no viven ; sólo existen. »<sup>253</sup>  
(*Les dieux ne vivent pas ; ils existent seulement*)

et, peu après, elle pense :

« Pasa el tiempo. El tiempo [...], mi otra conquista. Allí no había tiempo ».<sup>254</sup>  
(*Le temps passe. Le temps[...], mon autre conquête. Là-bas, il n'y avait pas de temps.*)

Elle ajoute :

« Existía, pero no vivía ».<sup>255</sup>  
(*J'existais, mais je ne vivais pas.*)

Elle se remémore sa conversation avec Aphrodite :

« -¿No te das cuenta ? Perderías la inmortalidad.  
-i No me sirve de nada !  
-Te salva de morir. De caer en el río del tiempo que nunca vuelve atrás. ¡Nunca !  
-Ellos ríen. Ellos gozan. Quiero vivir como ellos.  
- Lo pagan muy caro : son mortales. El tiempo es el viento más implacable : todo lo desgasta, lo erosiona, lo aniquila. Te arrebatará.  
-¿Adónde ?  
-A la muerte... »<sup>256</sup>  
(- *Tu ne te rends pas compte ? Tu perdrais l'immortalité.  
-Elle ne me sert à rien !  
-Elle t'empêche de mourir. De tomber dans le fleuve du temps qui ne revient jamais en arrière. Jamais !  
-Eux, ils rient. Eux, ils éprouvent du plaisir. Je veux vivre comme eux.  
-Ils le paient très cher : ils sont mortels. Le temps est le vent le plus implacable : il use tout, il l'érode, il l'anéantit. Il t'emportera.  
-Vers où  
-Vers la mort...*)

Elle ajoute :

« El mundo entero se había puesto en movimiento. »<sup>257</sup>  
(*Le monde entier s'était mis en mouvement.*)

Le fleuve, ici, n'est pas la marque d'un retour cyclique apportant la résurrection, mais celui du temps linéaire. José Luis Sampedro utilise à son gré les deux visions du temps.

Les termes de « renaissance », de « réincarnation », sont impropres, pour Glauka. Elle change d'essence, passant, comme elle le répète à maintes reprises, de

<sup>252</sup> *Le mythe de l'éternel retour*. Op. cit.

<sup>253</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 255.

<sup>254</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 258.

<sup>255</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 259.

<sup>256</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 264.

<sup>257</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 266.

l'existence à la vie. A ses yeux, l'immortalité induit l'immobilisme, le fait d'être mortel le mouvement.

Cette vision de l'existence des dieux est surprenante au premier abord. En effet, l'homme du XXI<sup>ème</sup> siècle est plus familiarisé avec des conceptions opposées à celle-là, comme celle de Kierkegaard, selon laquelle Dieu est et l'homme existe. « Être, c'est rester identique à soi; c'est rester le même. Compris de cette façon, seul Dieu *est*, toujours le même. L'homme lui, n'est pas; il évolue, il devient, il *existe*. Exister, c'est devenir, changer, se transformer, se chercher. L'homme existe; Dieu n'existe pas, Dieu est. L'homme cherche son être : il est le non-être en devenir vers l'être, ou l'être en devenir vers l'Être, ou le moi en devenir vers le moi absolu... l'individu va du moins au plus, en prenant toujours davantage conscience de lui-même. [...] Il (l'individu) est " placé dans l'existence ", dans le devenir, pour *être* plus. C'est pour cela que l'homme est esprit; ou mieux : dépositaire d'esprit; conditionné à *devenir* esprit, il est en chemin pour passer de l'existence à l'Être ». <sup>258</sup>

Selon Glauka, les sirènes ne vivaient pas, la première raison étant qu'elles ne mouraient pas. Il ne saurait y avoir de vie sans mort. Elles ne vivaient pas non plus à cause de leur perception figée des choses. Or, il faut percevoir tout objet comme changeant avec le temps.

Le problème métaphysique de l'existence consiste dans le fait qu' « Exister c'est être; être c'est exister. Ainsi l'existence est-elle quelque chose d'immédiat, qui constitue le commencement de tout.

En ce sens, l'existence est le simple fait d'être, l'être conçu sans détermination aucune, sans prédicat, sans rien. » <sup>259</sup> Dans ce sens, les sirènes existent mais ne vivent pas, car elles ne font l'objet d'aucun questionnement, que ce soit de leur part - elles ne se demandent pas pourquoi elles sont là, ni qui elles sont, elles sont là, c'est tout - ni d'autrui, pour qui elles sont peut-être des visions de l'esprit mais pas des objets rationnels d'étude. Et pour cause : les hommes nient leur existence et pensent que ce sont des chimères, à savoir des idées fausses, de vaines imaginations sur lesquelles l'homme répugne à s'appesantir.

Si les concepts métaphysiques sur l'essence et l'existence n'éclairent pas parfaitement l'affirmation récurrente de Glauka, la vision qu'a Kierkegaard de la religion rappelle celle de l'amour que professent la plupart des personnages de la trilogie, dont Luis et Glauka : « Et si le stade religieux occupe pour Kierkegaard le sommet, c'est non pas parce qu'il nie totalement les autres sphères, mais parce qu'il *accomplit* ce qu'elles ont de meilleur, en les transformant, en les transfigurant : où le Désir de l'esthétique et le Sérieux de l'éthique pourraient-ils s'accomplir sinon dans

---

<sup>258</sup> Luc Desautels, in <http://www.cvm.qc.ca/encephi/contenu/philoso/kierkega.htm>

<sup>259</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Existence>

l'instant éternel? C'est donc le religieux qui permet de retracer, à partir de lui, la finalité des deux autres, finalité qui ne peut aboutir, être comblée, qu'en lui : là seulement l'homme touche sa valeur éternelle que pourtant il cherche confusément déjà dans les autres sphères. »<sup>260</sup>. L'homme atteint le but de sa vie lorsqu'il possède l'amour, pendant sa vie, comme Luis, Ágata, Glauka, Ahram, Krito ou après, tels Miguel ou Janos.

Tous ces êtres immortels existent peut-être aussi tout simplement au sens étymologique du terme : « ex-sistere » signifie « se tenir en-dehors », et c'est bien cela qui épouvantait la sirène. Elle ne voulait pas, pour sa part, être en-dehors du monde, en-dehors de la vie, en-dehors de l'amour.

C'est ainsi que nous aboutissons à la différence essentielle entre Luis et Glauka, outre le fait qu'il s'agisse pour l'un d'une réincarnation et, pour l'autre, d'un changement d'être. Glauka a besoin de récupérer son identité pour la donner à celui qu'elle aime. Son identité lui permet le don total de soi. Elle ne pouvait se donner si elle se sentait incomplète. La complétude induit, pour elle, le don. A partir du moment où elle se remémore son passé, lors de l'acte d'amour, elle ne reviendra plus sur cette question qui l'obsédait depuis toujours. Dès lors, elle peut se consacrer à jouir du temps qui passe et à emmener celui qu'elle aime vers la découverte d'un moi éthique, avec l'aide du sage Krito. Elle veut qu'Ahram transcende ce qu'il croit être. Elle est tension vers le bien et la dignité. Les désirs de Luis restent immanents.

Leur but est donc fondamentalement différent, mais la forme choisie intuitivement par eux est la même : ils tournent autour de leurs souvenirs, dans une ronde incessante dans laquelle les entraîne un stimulus immédiat. C'est cependant une forte commotion qui leur fera recouvrer la mémoire totale, de manière inattendue.

Le dernier personnage dont nous allons parler ici, Janos, le mystérieux gardien de nuit du palais d'Aranjuez, nous intéresse par le fait qu'il ait eu une longévité invraisemblable, à rapprocher de la réincarnation de Luis et du changement d'identité de Glauka, mais, contrairement à eux, il a parfaitement intégré son passé extraordinaire.

« Selon l'hindouisme, l'homme ne naît qu'une fois mais ne meurt pas vraiment. »<sup>261</sup>

Si l'on examine le cas de Janos, c'est tout à fait la condition qui lui est réservée.

Sa première apparition est indirecte, ce qui correspond bien à l'image que donne ce personnage à Marta. C'est parfois un détail qui prouve qu'il est venu, sans que le personnage agissant soit décrit. Par exemple, dès l'arrivée de la jeune fille, elle

<sup>260</sup> DESAUTELS Luc . in <http://www.cvm.qc.ca/encephi/contenu/philoso/kierkega.htm>

<sup>261</sup> <http://www.bdsr.org/orientreinc.htm>

découvre son bureau :

« La escribanía es de plata bien labrada : con un tintero, salvadera, caja con obleas, campanilla y cañón para las plumas. Curioso : la plata brilla ; ¿la habrán limpiado también ? Más curioso aún, isorprendentel, el tintero contiene tinta negra y espesa, en la salvadera hay arenilla y las dos plumas no son de adorno, sino de ave y talladas correctamente, como hoy ya no se hace... Sin embargo, le han dicho que la biblioteca lleva cerrada muchos años. Resulta inexplicable. »<sup>262</sup>

*(L'écritoire est en argent bien ciselé : avec un encrier, un sablier pour sécher l'encre, une boîte de pains à cacheter, une clochette et un tube pour ranger les plumes. Bizarre : l'argent brille : l'aurat-on donc nettoyé également ? Plus bizarre encore, surprenant, l'encrier contient une encre noire et épaisse, dans le sablier il y a du sable à sécher l'encre et les deux plumes ne sont pas décoratives, mais d'oiseau et correctement taillées, comme on ne le fait plus de nos jours... Cependant, on lui a dit que la bibliothèque est fermée depuis de nombreuses années. C'est tout à fait inexplicable.)*

Les adjectifs employés ici, « curioso » (*bizarre*), « sorprendente » (*surprenant*), « inexplicable », reviendront à maintes reprises dans la bouche du narrateur omniscient ou de Marta lorsqu'il sera fait allusion à Janos. Deux faits choquent la jeune bibliothécaire, mais elle se polarise sur l'écritoire, cherchant à connaître l'identité de celui qui a bien pu le nettoyer, alors que c'est le second le plus révélateur, à savoir les deux plumes qui sont propres et prêtes à l'emploi. Cet usage anachronique de la plume est, en fait, un signe que Janos vient d'un autre âge, où l'on écrivait avec une vraie plume.

Aussitôt, elle découvre :

« una guía de Viena, un *Baedeker* de 1893 » [...] Marta cavila no sabe cuánto rato, con ese tomito en su mano. »<sup>263</sup>

*(un guide de Vienne, un Baedeker de 1893[...] Marta réfléchit pendant un temps qu'elle ne peut pas mesurer, tenant ce petit ouvrage à la main.)*

Le narrateur ne s'appesantit pas sur les pensées de Marta, d'où nous pouvons déduire qu'elles sont sans intérêt. Cependant, à la fin de son monologue intérieur, nous pouvons lire :

« [...] ¿Esa rara tinta, ese *Baedeker*, a quién guiaría en Viena ?[...] »<sup>264</sup>

*(Cette encre étrange, ce Baedeker, qui avait-il bien pu guider à Vienne ?)*

Marta n'a, bien évidemment, aucun élément de réponse pour l'instant. L'effet de suspense est pourtant créé, avant l'apparition du personnage lui-même. Le problème est posé dès le début de l'intrigue. Le cercle narratif tourne à l'envers : les actes précèdent les personnages.

Au deuxième chapitre, le mystère s'épaissit encore et son importance transparaît dans le fait qu'il est exprimé dès le début du chapitre, au style direct, de surcroît :

« - ¿De verdad no entra nadie en la biblioteca ? »<sup>265</sup>

*(- Est-il bien vrai que personne n'entre dans la bibliothèque ?)*

<sup>262</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 14-15.

<sup>263</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 15.

<sup>264</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 23.

<sup>265</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 37.

Marta est persuadée, entraînant avec elle le lecteur, que quelqu'un entre, à son insu, dans cette bibliothèque :

« Ciertamente han usado a deshora una de les plumas de oca. Incomprensible pues nadie escribe ahora con ellas, existiendo las de acero... Además, algo falta, sí. Los primeros días podía abrir, con las cuatro llaves disponibles, todos los bajos de los estantes ; ahora no encuentra una de ellas y dos armarios no pueden ser abiertos. ¿Qué misterio es ése ? »<sup>266</sup>

*(On a certainement utilisé en mon absence une des plumes d'oie. C'est incompréhensible parce que personne ne s'en sert pour écrire aujourd'hui, maintenant qu'il existe celles d'acier... De plus, quelque chose manque, c'est certain. Les premiers jours, je pouvais ouvrir, avec les quatre clefs disponibles, toutes les parties inférieures des étagères ; maintenant je n'en trouve qu'une et il y a deux armoires qu'on ne peut pas ouvrir. Quel mystère est-ce donc ?)*

Les détails se multiplient, qui montrent que quelqu'un pénétra et continue de pénétrer dans cette pièce, et apparemment seulement dans celle-là.

En même temps, elle s'est prise d'affection pour le personnage représenté dans un tableau, qui se révélera être don Alonso, le héros de la partie 1807. C'est au professeur Ribalta qu'elle expose modestement sa découverte de documents se référant à trois personnes ayant intéressé l'Inquisition, et parmi elles la comtesse de Brías, doña Malvina, l'autre grande figure de la deuxième partie.

Janos, en chair et en os, fait son apparition au troisième chapitre seulement :

« De repente percibe una presencia. »<sup>267</sup>  
*(Soudain, elle sent une présence.)*

C'est un anachronisme vivant, avec sa cape et son tricorne. Une fois la surprise passée - il a tout du fantôme, que l'on n'entend pas, qui est même, de manière plus globale, pratiquement imperceptible -, il ne fait pas peur à la jeune fille, malgré « un espadín desenvainado »<sup>268</sup> *(une épée de cérémonie dégainée)*.

Bouleversé, il répète le prénom de Bettina, avant d'expliquer :

« -Sí, eres tú... No recuerdas, claro. Eres muy joven ; no has tenido tiempo de recordar. De revivir, quiero decir ; para reencontrarte habrás de hundirte en ti. Acabas de empezar a vivir ; te deslumbra todavía la luz del ahora. Ya recordarás que me llamabas Janos.

-¿Jano ?

-No, no el dios de las dos caras... aunque también, en cierto modo... Pero no soy dios. Solamente Janos. Juan en húngaro. Lo recordarás todo[...] »<sup>269</sup>

*(-Oui, c'est toi... Tu ne t'en souviens pas, évidemment ; tu es très jeune ; tu n'as pas eu le temps de te souvenir. Je veux dire, de revivre ; pour te retrouver, il faudra que tu plonges au fond de toi. Tu viens de commencer à vivre ; tu es encore éblouie par la lumière du présent. tu te rappelleras un jour que tu m'appelais Janos.*

-Jano ?

*-Non, pas le dieu aux deux visages...même si, encore, d'une certaine façon...mais je ne suis pas un dieu. Seulement Janos. Jean en hongrois. Tu te souviendras de tout[...])*

Janos utilise, à plusieurs reprises, des mots faisant partie du champ lexical

<sup>266</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 39.

<sup>267</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 75.

<sup>268</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 75.

<sup>269</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 76.

de la renaissance. Il ne fait pas référence, pourtant, à son propre cas, mais à celui de la jeune fille, en disant « revivir », « reencontrarte », « empezar a vivir ». Il mêle ce champ à celui du souvenir : « recordar », « recordarás », « hundirte en ti ». Tout cela, bien évidemment, s'accorde à la thématique du temps : « na has tenido tiempo », « acabas de », « empezar a », « todavía », « el ahora ». Il est convaincu que, après un effort de mémoire, la jeune fille retrouvera son ancienne identité ; elle saura qu'elle est Malvina et Bettina, enfin prêtes à l'aimer et à recevoir son amour. Les adverbes de temps sont révélateurs, car ils montrent clairement que le temps jouait contre les amoureux. Lorsqu'il a aimé Malvina, il était seulement son jeune cousin, et c'est à peine si le lecteur, de même que Malvina, l'avait remarqué. Lors de sa rencontre avec Bettina, tout semblait aller pour le mieux, mais les parents de Bettina n'étaient pas favorables à leur union. Lorsqu'elle a été prête à braver tout obstacle, elle est morte dans un accident. Ce qui fait vivre encore Janos, c'est l'espoir : il est certain que, puisque cette rencontre avec Marta a été possible, elle culminera par leur amour, bien qu'ils soient séparés par la différence d'âge. Ce fait, qui ne manque pas de surprendre, trouve son explication lorsqu'il meurt : c'est après cette dernière étape que leur amour sera possible. Janos incarne l'image de l'optimisme. Dans ce passage, il est à noter que l'amplitude temporelle est faible. Les temps verbaux tournent autour du présent : même si l'imparfait « llamabas » évoque le passé, celui-ci est assez indéfini. En revanche, le présent (« eres », « recuerdas », « quiero », « deslumbra ») s'affirme avec force. Le passé est proche « has tenido », « acabas de » et le futur (« recordarás », « habrás de ») est -ou du moins Janos l'espère -tout aussi proche. La locution verbale « haber de » le dénote bien, puisqu'elle induit l'obligation dans la notion de futur. Ce que Janos espère se produira nécessairement. Son obstination est touchante.

Pour ce qui est de l'ambiguïté du prénom, que nous étudierons plus loin, nous pouvons remarquer d'emblée que la fête de la Saint-Jean, le 24 juin, est symbole de résurrection : « Déjà en des temps immémoriaux, les peuples païens célébraient le solstice d'été par un grand feu de joie, symbolisant la lumière qui était à son apogée.

Puis, dans la France catholique de Clovis, on conservera la tradition du feu de joie pour célébrer la naissance de Saint Jean le Baptiste, le cousin de Jésus, appelé « le baptiste » puisque c'est lui qui a baptisé le Christ, marquant ainsi le début de sa vie publique. Jean est donc celui qui sera la précurseur du Christ, "la lumière du monde" - d'où le lien avec le solstice et le feu de joie.»<sup>270</sup>

L'adéquation entre le prénom et le personnage est, par conséquent, parfaite. Il est résurrection et l'apporte à celle qu'il aime.

Lorsqu'il apprend qu'elle est bibliothécaire, il s'exclame :

---

<sup>270</sup> [ww.claudenadeau.net/saint-jean.html](http://ww.claudenadeau.net/saint-jean.html)



« Las páginas son alas, con ellas volamos y ellas te han traído... Entonces te quedarás aquí. »<sup>271</sup>

*(Les pages sont des ailes, c'est avec elles que nous volons et ce sont elles qui t'ont amenée... Tu resteras donc ici.)*

La métaphore des livres présentés sous la forme d'ailes tendrait à induire que les êtres humains sont des oiseaux, animaux récurrents dans la trilogie, comme nous le verrons dans la deuxième partie. Ils peuvent se mouvoir dans l'espace et, surtout, dans le temps, franchissant sans peine, grâce à l'amour, les cercles du temps, à des points de liaison rendus possibles par des circonstances historiques semblables.

Cette exclamation souligne bien l'importance des livres, dans la mesure où ils justifient la présence de Marta à Aranjuez : elle a été chargée de mettre en ordre la bibliothèque du palais. Les pages - métonymie du livre - l'ont bien « traído » (*amenée*) à Janos. La logique du vieil homme semble assez curieuse. Le « Entonces » (*alors, donc*) de « Entonces te quedarás aquí » marque avant tout sa confiance en l'avenir avec sa bien-aimée plus qu'il ne montre un lien logique. En effet, ce n'est pas nécessairement parce qu'elle a été amenée par les livres qu'elle restera. Elle pourrait très bien s'enfuir aussitôt. Janos ne sera jamais en proie au doute.

Marta et lui, à ses yeux, sont différents des autres, comme l'indiquent ces deux phrases :

« Los de afuera no son capaces de abrir los brazos. Encerrados en su mundo, como si no hubiera otro. »<sup>272</sup>

*(Ceux du dehors ne sont pas capables d'ouvrir les bras. Ils sont enfermés dans leur monde, comme s'il n'y en avait pas un autre.)*

Les autres sont à la fois dehors et enfermés. Eux, protégés par leur cercle amoureux, ouvrent les bras, formant ainsi un autre cercle accueillant les événements et les êtres. Leur mobilité, qui leur permet d'aller d'un cercle à un autre, symbolise en même temps leur liberté, même si, comme Marta, ils ne sont pas conscients d'appartenir à un autre cercle. Aux cercles du temps s'ajoute le cercle affectif que trace l'homme autour de ceux qu'il aime, en ouvrant les bras. Contrairement aux autres hommes qui s'enferment dans leur temps ou leur moi, les êtres exceptionnels comme Janos tracent un cercle dans lequel l'autre peut entrer librement et en sortir de même. Les autres vivent dans un monde d'apparence, qu'ils croient réel, celui du lecteur. L'auteur veut ainsi nous amener vers un autre cercle, tout aussi virtuel que celui de Janos, et qui est celui des pages du livre, de la littérature, de la fiction, de la poésie.

Répondant un peu plus loin à la question de Marta, Janos explique à qui il a acheté son tricorne :

« -Al sombrero de Luis XVI que era socio de Leonard, el peluquero real ; a mí me peinaba Davault, pero Leonard era único. Fue el que inventó la coiffure à l'enfant para María

---

<sup>271</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.77.

<sup>272</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.78.

Antonieta, que perdía pelo tras el nacimiento de su segundo hijo.»<sup>273</sup>

« - ¿Bettina también vivió en aquel París ?

-En aquél no ; entonces era Malvina. Se hizo Bettina después, en Viena, puesto que en París había sido imposible. Yo era muy joven, demasiado. Hasta después no nos encontramos Bettina y yo. Es decir, nos desencontramos. Otro desencuentro, cuando ya parecía no haber obstáculos ».<sup>274</sup>

*(Au chapelier de Louis XVI qui était un associé de Léonard, le perruquier du roi ; moi, j'étais coiffé par Davault, mais Léonard était unique. Ce fut lui qui inventa « la coiffure à l'enfant » pour Marie-Antoinette qui avait perdu des cheveux après la naissance de son deuxième enfant.*

*-Bettina a-t-elle vécu elle aussi dans ce même Paris ?*

*-Dans celui-là non. Alors, elle était Malvina. Elle est devenue Bettina ensuite, à Vienne, parce que, à Paris, cela avait été impossible. Moi, j'étais très jeune, trop jeune. Même par la suite, nous ne nous sommes pas trouvés, Bettina et moi. C'est à dire que nous n'avons pas réussi à nous rencontrer vraiment. Ce fut une autre rencontre manquée, alors qu'il ne semblait plus y avoir d'obstacles.)*

Contrairement à la citation précédente, dans laquelle tous les termes nous maintenaient dans le présent, ici, c'est le passé qui domine. Marta ne peut être qu'abasourdie par la précision des détails évoqués par Janos. Ils la troublent, car ils tendraient à prouver que seule une personne ayant vécu à cette époque peut savoir décrire un fait avec autant de précision. Les récits de Janos ébranlent les certitudes carrées de la jeune fille qui finit par se sentir perdue, puis qui est à demi convaincue que, peut-être, Janos, avec son visage double, est aux portes, est la porte, comme le laisse supposer son nom, de plusieurs époques. Des mots comme « aquel », « aquél », « entonces », situent parfaitement les deux époques - 1808, celle de Malvina et 1892, celle de Bettina- dans un passé terminé, le plus-que-parfait montrant bien l'antériorité de l'un par rapport à l'autre. Marta est désorientée, ce qui représente une première victoire pour Janos qui aurait pu se heurter à un refus catégorique de la part de la jeune fille.

Un autre mot fondamental, « saltar » (*sauter*), apparaît dans la bouche de Janos, alors qu'il s'adresse au jeune Agustín :

« -Soy yo el que tiene que saltar la catarata del tiempo y cuando lo haya hecho me alegrará ayudarte. Seguro que a Marta también. [...]

Menos mal que ya llegamos a la catarata, ya oigo su estrépito...Ella también ha de oírlo, no es posible que se equivoque otra vez, ya casi está recordando.»<sup>275</sup>

*(-C'est moi qui dois franchir d'un saut les chutes du temps et, quand je l'aurai fait, j'aurai plaisir à t'aider. J'en ferai de même pour Marta, assurément.[...]*

*Fort heureusement, nous arrivons maintenant à ces chutes, j'entends déjà leur fracas. Elle aussi doit l'entendre, ce n'est pas possible qu'elle se trompe à nouveau, elle est sur le point de se souvenir. )*

Avec le mot « chutes » nous retrouvons le champ lexical du temps et sa métaphore du fleuve. Ici, il faut sauter par-dessus le fleuve du temps. De même que

<sup>273</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 78.

<sup>274</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 78.

<sup>275</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.504.

le Styx séparait le monde des vivants de celui des morts, cette chute d'eau sépare une époque d'une autre et ce saut rapprochera Janos de Marta. Apparemment, Janos sait qu'il doit « mourir » ou, plutôt franchir un cercle, pour parvenir à un temps où il sera en phase avec elle, où les années, les circonstances ne les sépareront plus. Janos est proche d'Edgar Poe tel que le décrit Marie Bonaparte dans *Psychanalyse et anthropologie* : « Nous, nous savons que le caveau d'Ulalume contenait plusieurs autres mortes : sous Virginia, Frances Allan ; plus bas encore Ellen Stanard ; et tout au fond, la grande morte décisive : la mère du poète, Elizabeth Arnold. »<sup>276</sup> Comme Miguel, dans *Octubre, octubre*, Janos attend et espère de toutes ses forces la mort qui lui permettra de vivre, aussi paradoxal que cela puisse paraître, son amour pour l'être unique qu'est « Malvina - Bettina - Marta ».

Le mot crucial, « desencuentro », apparaît dans un moment-clé : la mort de Janos. Pendant le tournage du film sur le soulèvement contre Godoy dans lequel intervient brièvement Marta, Janos a cru qu'elle était vraiment attaquée. Il meurt en voulant la sauver, en tombant par-dessus la balustrade d'un balcon :

« ¿Ves cómo llegué ?...Acabó el desencuentro... Por fin ...juntos. »<sup>277</sup>

(Tu vois comme je suis arrivé ? Il n'y a plus de rencontre manquée... Enfin...réunis.)

José Luis Sampedro a dû avoir recours au néologisme qu'est le mot « desencuentro » (*rencontre manquée*) pour exprimer sa pensée. Pour le personnage, retrouver l'aimée n'était possible qu'après une période de perte, ou plutôt d'impossibilité de rencontre. L'auteur avait besoin d'un antonyme pour « encuentro », difficilement traduisible par ailleurs en français. Il ne s'agit pas seulement de la rencontre mais du fait de trouver, « trouvaille » n'étant pas la traduction la plus exacte ni la plus élégante. La difficulté est donc double dans notre langue. Pour Janos, il est clair qu'après trois époques où il a aimé cette femme sans pouvoir vivre pleinement cet amour, il attend, enfin, « el encuentro » qu'il mérite et que José Luis Sampedro nomme, dans le chapitre éponyme : « el reencuentro », qui est le fait de retrouver mais n'est pas une rencontre, « retrouvailles » étant à peu près aussi élégant que l'était « trouvaille ».

Quelques minutes après la mort de Janos, une nouvelle parvient sur les lieux du tournage : les combats de rue ont éclaté à Madrid, en ce 11 mai 1931. « El desencuentro » (*la rencontre manquée*) devait nécessairement avoir lieu en ce point de rencontre entre deux cercles : celui du soulèvement contre Godoy en 1808, représenté par le film dirigé par Germán, et l'instant présent : 1931. La fracture historique permet poétiquement le passage des personnages d'une étape à une autre, à un moment précis et un lieu jouant le rôle de frontière. De même que Janos était

<sup>276</sup> BONAPARTE Marie. *Psychologie et anthropologie*. P.U.F. Collection : Bibliothèque de Psychanalyse et Psychologie Clinique. Paris. 1952. p.117.

<sup>277</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.564.

apparu dans la vie de Marta, il en disparaît, mais avec l'espoir farouche, voire la certitude, de revenir dans le cercle favorable. Les points de jonction entre les cercles permettent, par conséquent, tout autant des rencontres que des départs.

Au cours de la trilogie, José Luis Sampedro a fait évoluer son concept d'identités mystérieuses. Luis est un exemple tout simple de réincarnation. Il fut eunuque de Soliman, il est journaliste à Madrid. Il ressent, cependant, le besoin vital de retrouver, en sondant sa mémoire, ce souvenir enfoui. Cette recherche, sous forme de retours en arrière qui donnent à sa mémoire une forme de spirale, ne porte en rien ses fruits, puisque sa mémoire reviendra lors d'un choc visuel, lorsqu'il sera dans un état émotionnel qui ouvrira le champ de sa mémoire.

L'exemple le plus poétique, le plus fantastique, est celui de Glauka, dans le deuxième opus de la trilogie. Comme Luis, elle a besoin de combler le vide de ses premières années afin de trouver un sens à sa vie. Comme Luis encore, elle recouvrera la mémoire lors d'un choc, mais qui surviendra au cours d'une extase érotique. Ce choix est significatif, car Glauka a besoin de sa mémoire pour construire son identité, même si ce n'est pas une fin en soi. Il ne lui faut son identité, le sens de son être, que pour mieux se donner à celui qu'elle aime. Elle va vivre pour apprendre à Ahram à donner une direction éthique à sa vie tout en comblant de bonheur le sage Krito, qui souffrait jusqu'alors de ne pas trouver son identité sexuelle.

Le procédé de recherche de souvenirs est semblable à celui de *Octubre*, *octubre*, puisqu'il se fait par mouvements en spirales, les souvenirs plus récents remontant à la mémoire lorsqu'un élément similaire du présent les fait resurgir, un choc faisant apparaître le souvenir fondamental.

Ces deux personnages appartiennent à deux cercles du temps réunis en eux. Ils constituent en eux-mêmes une mise en abyme : à l'intérieur de chacun d'eux se cache un autre moi ayant vécu lors d'une autre époque frontière.

Quant à Janos, dans *Real Sitio*, il est le cas le plus invraisemblable : il n'est tout simplement pas mort. Il passe d'un cercle à un autre dans l'attente de voir se réaliser, enfin, ses amours. Son objet est toujours le même, qu'il se nomme Malvina, Bettina ou Marta. Lui, pour sa part, n'est pas passé par deux mais par trois cercles. En outre, contrairement à ses deux prédécesseurs Luis et Glauka, il a franchi un autre cercle mais son voyage de cercle en cercle n'est pas terminé. Le lecteur espère seulement qu'il a raison et que le prochain cercle, à un moment charnière, sera effectivement le dernier. *Octubre*, *octubre* s'achevait sur la perspective d'un amour

mûr, *La vieja sirena* s'achève par la mort des deux protagonistes : la sirène a mené sa vie, jusqu'au bout, comme elle l'a voulu depuis toujours. *Real Sitio* s'achève sur une note d'espoir, comme l'exprime Julia, s'adressant mentalement à son époux, Alonso :

« Malvina se equivocó, no hay que cruzar el océano, aquí empieza un mundo nuevo, hecho para hombres como tú, para hombres de mar y amor. »<sup>278</sup>

(*Malvina se trompe, il n'est pas besoin de franchir l'océan, c'est ici que commence un monde nouveau fait pour des hommes comme toi, pour des hommes de la mer et de l'amour.*)

Malvina se trompe, en effet ; elle ignore qu'il ne faut pas se déplacer dans l'espace mais dans le temps pour plonger en soi, trouver son identité en accord avec la dignité de l'homme.

Julia, de même qu'Alonso, affrontent l'avenir avec courage et sérénité car, désormais, ils aiment et sont aimés. Nous ne saurions oublier, cependant, le demi-échec de Marta et de Janos, condamné peut-être par son prénom à être dans plusieurs époques sans parvenir à l'ultime, celle de l'amour parfait.

Le dernier livre se referme sur une double histoire qui n'est qu'à moitié terminée. En effet, la partie 1808 ouvre une perspective sur un avenir nécessairement aléatoire, mais possédant un élément fixe, qui est l'amour unissant Alonso et Julia. Même lorsque l'un des deux mourra, nous savons que l'autre continuera à vivre fermement, soutenu par un amour qui ne s'éteint pas avec son objet, tel María dans *Octubre, octubre*. En revanche, dans la partie 1930, le problème de Janos n'est pas résolu. Cela tend à montrer que l'œuvre est toujours ouverte : c'est au lecteur de prendre le relais. En outre, nous pouvons déduire que le jeu des cercles n'est pas terminé. La spirale tourne toujours.

Autour de ces trois personnages à l'identité mystérieuse en gravitent d'autres qui, eux aussi, évoquent des souvenirs ou, plutôt les laissent transparaître, le lecteur devant rassembler les éléments du puzzle pour reconstruire le souvenir complet, enfoui depuis longtemps, car il n'était pas vraiment à la gloire de celui qui l'avait vécu.

### 3.2.2. Les souvenirs enfouis

---

Nous pouvons remarquer d'emblée que les souvenirs enfouis jouent un rôle d'importance variée dans la trilogie. Dans *Octubre, octubre*, nombreux sont les personnages qui laissent échapper de mauvaise grâce des souvenirs plus ou moins traumatisants. Aussi bien Luis, que Ágata, don Pablo, doña Flora ou Miguel ont des choses à cacher. Dans *La vieja sirena*, Krito et Ahram dissimulent des souvenirs, le

---

<sup>278</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 581.

premier parce qu'ils sont celés par sa trauma, le second parce que l'existence pour laquelle il avait résolument opté l'empêchait de les assumer. Dans *Real Sitio*, pour terminer, seul Ribalta occulte des souvenirs concernant sa mère et la jeune femme qu'il a été sur le point d'épouser.

Plutôt que d'étudier tous ces cas l'un après l'autre et par ordre de parution de l'œuvre dans laquelle ils apparaissent, il est sans doute préférable de mener cette étude de manière plus synthétique, en identifiant les motifs de refoulement de ces souvenirs circulaires. Nous allons commencer par celui qui n'apparaît qu'une fois : l'aveu d'un crime.

Doña Flora, dans *Octubre, octubre*, est, sans aucun doute, un personnage de lumière, un personnage de printemps, en parfaite adéquation avec son prénom.

Dans une conversation avec Gil Gámez, nous pouvons découvrir une première indication sur elle :

« [...] ¿Qué he hecho yo para que la vida me dé esto, me regale tanto ?  
-Vivirla. A bocanadas : vivirla. Incluso las copas amargas.  
[...]  
-De todos modos, tuve suerte ; la tengo.  
-¿Suerte ? Sí, pero sólo se encuentra lo que se busca. Usted buscaba vida, y la ha encontrado. Usted quería vivir. Pues ha vivido. Vive. »<sup>279</sup>  
(*Qu'ai-je donc fait pour que la vie me donne cela, m'offre autant de bienfaits ?  
La vivre. A grandes gorgées : la vivre. Même les coupes amères.*  
[...]  
-Quoi qu'il en soit, j'ai eu de la chance ; j'en ai.  
-De la chance ? D'accord, mais on ne trouve que ce que l'on cherche. Vous, vous cherchiez la vie, vous l'avez trouvée. Vous, vous vouliez vivre. Eh bien vous avez vécu. Vous vivez.)

Cette femme est heureuse de l'existence qu'elle a menée, elle s'estime bénie par le sort et il est intéressant de remarquer que Gil Gámez récuse la notion de chance, d'intervention d'un élément extérieur à soi. Tout dépend, d'après lui, du libre arbitre de la personne. Comme un existentialiste, il défend la liberté de l'être humain à tracer lui-même le chemin qu'il va emprunter. Cette femme qui a vécu pleinement, avec volupté, tous les instants de sa vie, éprouve soudain le besoin impérieux de confier un lourd secret à Gil Gámez, cet inconnu, ce qui montre le caractère exceptionnel de celui-ci, à qui l'on confesse, sans savoir pourquoi, ce que l'on avait toujours caché.

Elle lui avoue quelques instants plus tard :

« Sobre todo, lo del notario. Lo que tuve que hacerle, por salvar a Gustavo ; lo que le

---

<sup>279</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.217.

hice después... ¡Sí, sí, retorciéndose en su despacho, agonizando en esa habitación aquí debajo ! ¡Déjame, tengo que decírselo a alguien : la estricnina ! ¡ Fue horrible y gocé viéndole morir ! Cien veces volvería a hacerlo aunque... »<sup>280</sup>

*(Surtout, ce qui s'est passé pour le notaire. Ce que je fus obligée de lui faire, pour sauver Gustave, ce que je fis ensuite... Oui, oui, en train de se tordre dans son bureau, d'agoniser dans cette pièce juste au-dessous de nous ! Laissez-moi parler, je dois le dire à quelqu'un : la strychnine ! Ce fut horrible mais ce fut une jouissance de le voir mourir ! Je le referais mille fois même si... )*<sup>281</sup>

Flora porte donc un triple poids, celui d'un souvenir enfoui qu'elle n'avoue qu'à cet homme qu'elle pressent être l'émissaire de la mort. Elle se sent non seulement coupable d'avoir tué mais aussi d'avoir joui du spectacle de l'agonie de sa victime, le notaire. Les points d'exclamation qui jalonnent le récit montrent, à l'évidence, sa commotion.

De surcroît, elle sait qu'elle aurait été capable de recommencer le même forfait si cela s'était avéré nécessaire. Elle subit un paradoxe qui la torture : elle se repent de ne pas éprouver de repentir.

Ce moment de l'aveu est fondamental : Gil Gámez lui fait comprendre que Gustavo, son époux défunt, comprend son acte. Apaisée, elle affirme être prête à mourir, c'est-à-dire, à suivre cet homme. A partir de ce moment-là, elle consent à abandonner le monde. Il ne s'agit en aucun cas d'un quelconque renoncement. Au contraire, elle va continuer à vivre la vie pleinement, en acceptant avec jouissance l'amour qui va naître entre Paco/Curro et elle.

Son interlocuteur lui ayant coupé la parole, le suspense reste entier pour le lecteur : pourquoi a-t-elle tué cet homme ? Quel est le rapport entre Gustavo et lui ?

Le récit de ce crime affleure à plusieurs reprises, tel une spirale remontant à la surface de la narration. Une nouvelle boucle de la spirale n'intervient que beaucoup plus loin, lorsque Paco/Curro est chez elle pour partager quelques heures d'amour empreintes de tendresse.

« -Me tienes loca, nene, y ¡ me da un gusto ponerle los cuernos contigo al que paga ! Pero no hagamos demasiado ruido, porque vive en el piso de abajo, ¿sabes ?

Curro la mira extrañado. Flora bebe una copa y ríe.

-Es decir, ya no vive. ¿Sabes por qué ? Porque yo le maté. No, no estoy loca. Le preparé aquel coñac y le vi retorcerse en el suelo, delante de mí, hasta estirar la pata como un perro... »<sup>282</sup>

*( Tu me rends folle, mon petit, et cela me fait bien plaisir de faire porter les cornes avec toi à celui qui paie ! Mais ne faisons pas trop de bruit, parce qu'il habite dans l'appartement au-dessous, tu sais ?*

*Curro la regarde avec étonnement. Flora boit un verre et se met à rire.*

*-A vrai dire, il n'y habite plus. Sais-tu pourquoi ? Parce que je l'ai tué. Non, je ne suis pas folle. Je lui ai préparé ce cognac et je l'ai vu se tordre par terre, devant moi, jusqu'au moment où il a crevé comme un chien.)*

Puis elle change complètement de sujet.

<sup>280</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.221.

<sup>281</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.221.

<sup>282</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.754.

Est-elle folle, comme elle le dit à son interlocuteur sidéré ? Elle ne l'est pas, évidemment, mais elle a opéré un double glissement.

Elle n'évoque pas Gustavo, qu'elle trompe effectivement d'une certaine manière en couchant avec Paco. Elle ne considère pas cette nouvelle relation comme une trahison, parce qu'elle aimait Gustavo comme elle aime le jeune homme. Des relations guidées par l'amour ne peuvent qu'être consenties par Gustavo. Nous pouvons même, partant de cette constatation, aller jusqu'à dire que, pour elle, Curro est Gustavo. Elle a déjà expliqué son point de vue :

« Luego pasa a la alcoba grande, la compartida durante años con Gustavo y que sólo cuando tenía un hombre ha vuelto a utilizar después alguna vez ; segura de que Gustavo lo aprueba pues han sido pocos, y hombres tan de veras como él. »<sup>283</sup>

*(Ensuite elle se rend dans la grande chambre, celle qu'elle partagea pendant des années avec Gustave et que, par la suite, elle n'utilisa que quelquefois, quand elle avait un homme ; elle est sûre que Gustave l'approuve parce que ces hommes ont été peu nombreux, et c'étaient de vrais hommes, comme lui.)*

A ses yeux, Gustavo la comprenait lorsqu'elle se livrait à des hommes « virils », animée par un désir sain. Ce qui la pousse vers Paco est encore plus fort, car ses sentiments y sont impliqués. Elle ne craint pas la jalousie post mortem de son mari, parce que ses motifs étaient purs. Curro partage la même impression :

« El retrato del húsar [...] sonrío como si hubiera venido a acompañarles. »<sup>284</sup>

*(Le hussard du portrait [...] sourit comme s'il était venu leur tenir compagnie.)*

La rancœur de Flora à l'égard du notaire ne s'est, en revanche, en rien éteinte, bien qu'elle l'ait tué. Son humiliation d'avoir cédé à ses avances pour payer les médicaments de son mari mourant n'a pas disparu et revient décuplée lorsqu'elle a des rapports sexuels avec Curro. Elle se venge encore de ce voisin graveleux.

Le second stimulus de cette résurgence du souvenir est tout simplement d'ordre spatial. A la pensée des relations sexuelles qu'elle va avoir à nouveau, peu après, avec Curro, elle songe au bruit qu'ils pourraient faire, et par conséquent aux voisins qui les entendraient. Elle glisse ainsi des occupants actuels de l'appartement du dessous vers celui d'autrefois, qu'elle tua. Le fait que sa mémoire et sa conscience accordent beaucoup plus d'importance au notaire assassiné s'explique par l'impact de ce qui s'est passé entre eux : un viol déguisé - puisqu'elle était consentante mais n'acceptait ces relations que poussée par la nécessité matérielle et non pas par le désir - et la mort.

Le récit complet de l'assassinat a été déjà fait au milieu de l'œuvre, quand nous apprenons que Doña Flora cache un homme, comme il lui est arrivé de le faire dans le passé. Il est « el fugitivo » (*le fugitif*), « el hombre », (*l'homme*), mais nous n'en savons pas plus, précisément parce qu'il s'agit d'un homme qui se cache pour des raisons politiques, donne une fausse identité et des informations le concernant tout

<sup>283</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.349-350.

<sup>284</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.754.



aussi inexactes. Elle sent le dédain de cet homme, dédain pour une faible femme, pour son mari dont il voit la photographie en uniforme militaire. Stimulée par ce mépris, loin de faire l'amour avec lui comme elle l'a fait avec d'autres hommes dans la même situation que lui, elle lui fait le récit de son forfait :

« -Yo he matado con estricnina. ¿No lo ha visto nunca? ¡Qué sacudidas, qué contracciones! No hay mejor venganza.

El hombre la mira, pensando si es en broma. Pero la segura naturalidad acabará convenciéndole, en esa voz que Flora hace más sugestiva que nunca.

- Claro que don Alipio se lo merecía de sobra. El canalla más sucio que he conocido. Vivía en el piso de abajo; era el notario de la familia. Se aprovechó de que yo necesitaba dinero para la larga enfermedad de Gustavo y tuve que someterme a lo que él quiso. Le encantaba humillarme con cochinas; se sentaba a trabajar y yo tenía que excitarle debajo de la mesa, a cuatro patas, mientras él incluso contestaba por el teléfono... A poco de morir Gustavo volvió a llamarme. Me presenté como si tal cosa y le calenté el coñac que bebía siempre antes. « Bueno, Florita, volvamos a lo nuestro »; me parece estar viéndole frotarse las manos y mirarme por encima de sus lentes. « No, no volveremos, don Alipio. Murió Gustavo, ¿no se enteró usted?, y para mí no necesito nada. Pero nada. » Empezó a porfiar, pero enseguida se sintió mal. « No sé qué me pasa. » « Pues que ha bebido usted estricnina de sobra. Por eso le dije que no volveremos. » Tuvo poco tiempo para insultarme. Pronto se cayó de la silla, se arrastró por el suelo, se retorció en convulsiones. Yo, sentada en el diván, cruzadas las piernas, bañándome en agua de rosas. Cuando estuvo muerto, llené la mesa de fotos y de libros obscenos que él guardaba escondidos. Y le dejé medio desnudo, en postura de lo más escandalosa posible. Me subí a mi piso y ya está.[...] Nada como la estricnina. »<sup>285</sup>

*(Moi, j'ai tué avec de la strychnine. Tu n'as jamais vu ça? Quels soubresauts! Quelles contractions! Il n'y a pas de meilleure vengeance.*

*L'homme la regarde, en se demandant si c'est une plaisanterie. Cependant, l'assurance naturelle de cette femme finira par le convaincre, grâce à cette voix que Flora rend plus suggestive que jamais.*

*-Il est certain que don Alipio le méritait largement. C'est la plus sale canaille que j'ai connue. Il vivait dans l'appartement de dessous; c'était le notaire de la famille. Il profita du fait que j'avais besoin d'argent pour la longue maladie de Gustavo et je dus me soumettre à sa volonté. Cela l'enchantait de m'humilier avec des cochonneries; il s'asseyait pour travailler et il fallait que je l'excite sous la table, à quatre pattes, pendant que lui répondait même au téléphone... Peu après la mort de Gustavo, il m'appela à nouveau. Je me rendis chez lui comme si de rien n'était et lui fis chauffer le cognac qu'il buvait toujours avant. « Bon, ma petite Flora, revenons à nos affaires »; il me semble le voir encore en train de se laver les mains et de regarder par-dessus ses lunettes. « Non, nous ne les reprendrons pas, don Alipio. Gustavo est mort, vous n'étiez pas au courant?, et pour moi, je n'ai besoin de rien. Absolument rien. » Il se mit à insister, mais aussitôt, il se sentit mal. « Je ne sais pas ce qui m'arrive. » « C'est que vous avez bu de la strychnine et plus qu'il n'en faut. C'est pour cela que je vous ai dit que nous ne recommencerons pas. » Il n'eut guère le temps de m'insulter. Bientôt, il tomba de sa chaise, se traîna sur le sol, se tordit dans des convulsions. Moi, assise sur le divan, les jambes croisées, je buvais du petit-lait. Quand il fut mort, je couvris la table de photos et de livres obscènes qu'il tenait cachés. Je le laissai à moitié nu, dans la position la plus scandaleuse possible. Je montai à mon appartement et voilà [...] Rien ne vaut la strychnine. »)*

Doña Flora use de ses dons de comédienne pour son récit. Sa « segura naturalidad » (*son assurance naturelle*) est indissociable des compétences que lui apporte son métier qui lui permettent d'être « más sugestiva que nunca » (*plus suggestive que jamais*). Ce secret qu'elle ne confie qu'à cet inconnu qu'elle sait ne plus

<sup>285</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.457-458.

jamais revoir, à Gil Gámez qui est pour elle la mort et, par là-même, le messenger de Gustavo et enfin à Curro, son dernier amour à qui elle va léguer tous ses biens, elle le raconte mais c'est à l'inconnu qu'elle réserve un luxe étonnant de détails. Elle qui est lumière, elle qui a joui pleinement de la vie, y mordant à pleines dents, se repâit de ce récit monstrueux. Elle revit la scène en la contant, fait appel au style direct pour marquer les moments clés de son récit et se représente elle-même, contemplant impavide, voire satisfaite, l'agonie de celui dont elle avait préparé la mort.

Cette attitude est-elle paradoxale chez un être fait d'amour comme Flora ?

Elle ne pouvait accepter que des relations sexuelles ne fussent pas liées à l'amour. S'il n'est pas lié au sentiment, le sexe lui fait horreur. « Las cochinas » (*les cochonneries*) l'ont humiliée car elles n'étaient pas le fait de son libre arbitre et n'étaient pas guidées par son amour. Flora est un être entier. Elle aime passionnément, jusqu'au bout, quelles que puissent en être les conséquences. Sa haine est à la mesure de tous ses sentiments, excessifs, sans demi-teintes, sans faux-semblant.

Non seulement elle avait prémédité son geste, se procurant de la strychnine, mais elle organisa une mise en scène pour rabaisser encore sa victime, pour montrer à la société quel être pervers était ce respectable -sans doute- notaire :

« Tuve que someterme a lo que él quiso » (*Je dus me soumettre à sa volonté*) est peut-être la phrase la plus révélatrice. Seule la mort pouvait la libérer d'une contrainte qu'elle ne pouvait pas supporter.

Ce souvenir est contradictoire : elle le cache à tous mais le « surexpose » aux trois personnes à qui elle le confie. Parler est un acte libérateur. Le premier confident, d'ailleurs, a peu de poids : elle lui confie son crime parce qu'elle sait pertinemment qu'elle ne va pas le revoir et qu'il n'est guère en mesure de la dénoncer. Cela explique, sans doute, qu'elle soit si prolix.

Francis Picabia affirme : « Celui qui sait avouer peut oublier ».<sup>286</sup> Ce n'est pas tout à fait ainsi que Flora le considère. Avouer lui permet de mettre tout en place pour mourir, de mettre tout son passé à nu pour rejoindre sereinement la mort. Cet aveu n'a surtout rien à voir avec la confession catholique. Il s'agit même d'une anti-confession. En effet, « la confession est un sacrement institué par le Christ, qui remet aux hommes tous leurs péchés par l'absolution. Les péchés accusés avec regret de la faute sont pardonnés complètement.

La confession comprend donc le regret de ses péchés (la reconnaissance de l'offense faite à Dieu), la demande de pardon (dans l'accusation des péchés au

---

<sup>286</sup> PICABIA Francis. *Ecrits II, 1921-1953*. Belfond. 1998.

prêtre) et la réparation de la faute (l'accomplissement de la pénitence, et la résolution de ne plus recommencer. »<sup>287</sup>

L'aveu de Flora ne remplit aucune des trois conditions. Il procède même de l'attitude inverse. Elle assume son acte en son âme et conscience, même si elle sait qu'il est impardonnable aux yeux de la société. Elle ne pense pas à Dieu.

Maintenant, elle peut mourir en toute sérénité.

Un autre personnage, dans *Octubre, octubre*, enfouit un souvenir concernant la mort. Il s'agit de don Pablo. Il traîne depuis plus de trente ans le poids de n'avoir pas aimé Beatriz, la vendeuse de journaux qui tenait le kiosque du quartier, autant qu'elle l'aimait. Atteinte de phthisie, elle n'a pas lutté contre la maladie, l'amour de Pablo lui ayant manqué. Maintenant, c'est sa fille María qui la remplace au kiosque et qui recherche l'amour de Pablo.

Don Pablo est celui qui ne sut pas aimer assez. Il est l'image même du « caballero », de l'homme bien né d'une courtoisie inébranlable. Il est galant avec toutes les femmes qu'il côtoie, quel que soit leur âge ou leur condition. Il est extrêmement prévenant avec María, la vendeuse de journaux du kiosque, qu'il connaît depuis sa toute petite enfance.

Le récit est présenté de manière très détaillée au chapitre 3. Ce n'est pas don Pablo qui s'exprime directement dans un monologue intérieur, narrateur de sa propre honte. C'est le narrateur omniscient qui prend la parole, reléguant don Pablo à une troisième personne bien commode. Le récit indique lieux et dates avec une grande précision qui, d'une certaine manière, contribue à donner de don Pablo une image peu brillante. En effet, le lecteur ne peut éviter de comparer l'abnégation de Roque qui aimait Beatriz, la mère de María, et avec lequel elle vivait et qu'elle délaissa dès qu'elle connut Pablo, et la lâcheté du jeune intellectuel brillant qui devait épouser Mademoiselle Matilde del Real. Don Pablo prend, d'ailleurs, la parole en style direct pour avouer :

« Roque era mucho mejor que yo [...] más idealista, más abnegado, más fiel a sus principios, hasta morir por ellos. »<sup>288</sup>

*(Roque était bien meilleur que moi [...] plus idéaliste, plus dévoué, plus fidèle à ses principes, jusqu'à mourir pour eux.)*

Plus loin, nous voyons que « Pablo se reconocía a su lado débil y cobarde. »<sup>289</sup> *(Pablo était reconnaissable par son côté faible et lâche.)*

Beatriz savait qu'elle n'était pas aimée par Pablo autant qu'elle l'aimait, ou

<sup>287</sup> <http://www.salve-regina.com/Morale/Confession.html>

<sup>288</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 137.

<sup>289</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 139.

autant que Roque l'aimait, mais elle l'acceptait, par amour. La saison elle-même était en accord avec cet amour voluptueux puis avec la chute finale :

« !Qué verano, qué violencia ardorosa, qué mieses de oro los cuerpos acamados !  
Pero en otoño fue la catástrofe. La dictadura (de Primo de Rivera) cortó la carrera y el noviazgo de Pablo, y empezó a perseguir a los anarquistas. »<sup>290</sup>

*(Quel été, violence passionnée, quelles moissons d'or que les corps couchés !  
Mais en automne ce fut la catastrophe. La dictature (de Primo de Rivera) brisa la carrière et les fiançailles de Pablo et commença à poursuivre les anarchistes.)*

Comment ne pas songer au titre du livre ! Octobre symbolise ici la fin de la vie, la chute des feuilles et la mort des relations et des êtres.

Beatriz, désespérée de ne pas être aimée de Pablo comme elle l'aimait, se laisse mourir de phtisie. Roque continue à aller la voir, à l'aider autant qu'il le peut, alors qu'il se cache pour échapper à la police impitoyable envers les anarchistes comme lui. Quant à Pablo,

« Pablo recuerda con remordimiento cómo él espaciaba sus visitas por miedo al contagio, y cómo sólo le hacía el amor eventualmente, pretextando que la perjudicaba, aunque ella insistiera. »<sup>291</sup>

*(Pablo se rappelle avec remords comment lui il espaçait ses visites par crainte de la contagion et comment il ne faisait l'amour avec elle qu'occasionnellement, sous prétexte que cela pouvait être préjudiciable pour elle, même si elle insistait. »*

Même après le décès de Beatriz, c'est la famille de Roque qui s'occupe de la petite fille, qui resta de quatre à sept ans chez les parents de Roque, à Deza.

Don Pablo est donc en proie au remords. Pierre Corneille écrivit un jour : « On garde sans remords ce qu'on acquiert sans crime »<sup>292</sup>. Justement, don Pablo se sait coupable de la mort de Beatriz. A qui lui rétorquerait qu'elle est morte de tuberculose et qu'il n'a rien à y voir, il répondrait, et sans doute n'aurait-il pas tout à fait tort, que toutes les maladies se vainquent plus facilement si le patient se bat pour vivre. Beatriz voulait mourir car elle échappait ainsi au chagrin d'être aimée par celui qu'elle n'aimait pas et dont elle avait pitié, Roque, et d'aimer celui qui ne l'aimait pas assez, Pablo.

La mort est alors la sortie de scène la plus honorable. La rage de vaincre doit être forte pour lutter contre la phtisie. Or Beatriz était désespérée.

« Le remords, c'est le crime enfoncé dans l'âme, qui s'oxyde. », affirme Victor Hugo et c'est la seconde facette du poids que porte don Pablo. En effet, le temps a passé : il a revu María, la fille de Beatriz, qu'il adorait lorsqu'elle était petite, et qui est même à la base de sa rencontre avec sa mère. En voyant un jour la petite fille dans les bras d'un cocher qui lui donnait à boire un peu de café au lait, il avait

<sup>290</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 139.

<sup>291</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 139.

<sup>292</sup> CORNEILLE Pierre. *Cinna*. Gallimard. Folio classique. 2005.

reconnu celle qui était toujours dans un caisson à côté de sa marchande de journaux. Attendri, il s'était demandé :

« ¿Tendrá mañana Reyes esta niña ? »<sup>293</sup>

(*Cette petite fille aura-t-elle demain un cadeau apporté par les Rois Mages ?*)

En allant lui offrir le lendemain la poupée de carton qu'il avait achetée, il avait remarqué davantage sa mère et leur relation avait commencé alors. La scène se passait en « 1922 ; al año siguiente ya mandaba Primo de Rivera »<sup>294</sup> (l'année suivante, Primo de Rivera était déjà au pouvoir).

Plus tard,

« A quien sí adoraba era a la niña [...]. »<sup>295</sup>

(*Celle qu'il adorait, c'était la petite[...]*)

Il la revit plus tard, lorsqu'elle avait dix-huit ans et ne comprit pas qu'elle l'aimait, comme cela est précisé dès le premier chapitre :

« Los ojos del hombre (don Pablo), desollando su corazón, remueven dolorosamente la espina que ella decidió enterrar veinte años atrás, en 1939, cuando el retorno de don Pablo a su casa. »<sup>296</sup>

(*Les yeux de l'homme, transperçant son cœur, remuent douloureusement l'épine qu'elle avait décidé d'enterrer vingt ans auparavant, en 1939, lorsque don Pablo revint chez lui.*)

A ce moment-là, elle se rendit bien compte que don Pablo ne voyait pas en elle une femme, et encore moins une femme amoureuse de lui. Elle en garda « una espina » (*une épine*) enfouie, ce qui n'est pas étonnant chez María, qui, par dignité, ne fait jamais étalage de sa douleur. Le vocabulaire est violent, cependant, avec les verbes « desollar » et « enterrar ». Don Pablo, malgré lui, voire à son insu, l'écorche, la torture, en ne soupçonnant pas son amour qu'elle veut enterrer, blessée à mort comme elle l'est. Vingt ans après, elle retrouve néanmoins son amour intact et décide d'ouvrir les yeux de don Pablo.

Maintenant, elle a quarante ans et constate qu'il ne comprend toujours pas. Le jour où ils se rendent ensemble au cimetière sur la tombe de Roque, elle répond vertement à une dame que don Pablo n'est pas son père, et, quelques instants plus tard, elle lui parle de ce qui s'est passé avec sa mère, des relations Roque-Beatriz-Pablo que sa tante Gervasia l'avait aidée à comprendre. Elle n'éprouve pas de ressentiment envers Pablo, elle le comprend même très bien. D'une certaine manière, elle l'absout. Don Pablo n'analyse pas tout à fait sa véhémence, mais il commence à soupçonner l'insoupçonnable : elle l'aime depuis qu'elle l'a revu, alors qu'elle était âgée de dix-huit ans et lui trente-huit :

« Pablo quisiera no ver lo que ve. Ya todo es distinto : María es una mujer, y él no es un viejo todavía. Ahora resulta que desde el reencuentro de ambos en Madrid al final de la guerra, después de tres años, en la misma casa de su infancia, ha pasado un cuarto de siglo. Ella tenía

<sup>293</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 138.

<sup>294</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 137.

<sup>295</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 139.

<sup>296</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 41.

dieciocho años y él treinta y ocho en aquellos días. Empieza a comprenderlos de otro modo. Su madre... Y al mundo se le puede dar la vuelta, pero al tiempo no. Al tiempo, no ; al tiempo, no. »<sup>297</sup>

*(Pablo voudrait ne pas voir ce qu'il voit. Désormais tout est différent : Maria est une femme, et lui n'est pas encore un vieillard. Il s'avère maintenant que, depuis qu'ils s'étaient retrouvés tous deux à la fin de la guerre, trois ans après [le départ de Pablo de Madrid], dans la maison même de son enfance, il s'est écoulé un quart de siècle. Elle avait dix-huit ans et lui trente-huit à cette époque-là. Il commence à la comprendre d'une autre manière. Sa mère... On peut faire le tour du monde, mais pas du temps. Du temps, non ; du temps, non.)*

**Jusque là, il était proche de l'affirmation de Victor Hugo :**

« Comme le souvenir est voisin du remords,  
Comme à pleurer tout nous ramène...

... Dieu laisse

Aux âmes un instant pour rêver: la vieillesse,  
Le droit à la fatigue et le droit au remords... »<sup>298</sup>

**Il se sentait vieux, fatigué et, par conséquent, proche de la mort.**

**Le chapitre 7 s'attarde sur les hésitations de don Pablo. Cette introspection est longue :**

« [...]Se pregunta : ¿ por qué fue ciego toda su vida ? Ahora está donde está : viejo, casi ciego y enamorado desde hace veintitrés años, cuando retornó a casa [...] »<sup>299</sup>

*([ ...] Il se demande : pourquoi fut-il aveugle pendant toute sa vie. Maintenant il est là où il est : vieux, presque aveugle et amoureux depuis vingt-trois ans, quand il rentra chez lui.)*

**Don Pablo revient toujours, comme si c'était un leitmotiv, sur sa cécité au sens figuré. Par sa faute, María et lui ont perdu vingt ans. Peut-être est-ce cela que le narrateur ne lui pardonne pas. Le temps ne se gaspille pas. Une alternative peut être également envisagée : don Pablo s'arrange avec lui-même, avec ses souvenirs, et il semblerait plutôt se mentir à lui-même. Il n'avait pas conscience de son amour pour la jeune fille, si tant est que ce sentiment existât. Il répond à la fidélité de María par ses propres sentiments, mais cela n'est guère convaincant. Il se ment à lui-même et, par conséquent, à celle qu'il aime maintenant, fait impardonnable pour le narrateur.**

**Peut-on dire que Don Pablo est parvenu lui-même à une solution ? Il n'en est rien. En cette nouvelle année, 1962, María a pris les rênes, en laissant deviner ses sentiments, en déclarant avec insistance qu'il n'est pas vieux, qu'il n'a pas du tout l'âge d'être son père, en lui offrant un cadeau pour les Rois Mages : le disque « Aus meines Lebens, el cuarteto en Mi menor de Smetana »<sup>300</sup> (*le quatuor en mi mineur de Smetana*). Elle a commencé à l'appeler Pablo, éliminant le « don » qui créait entre eux une distance insurmontable.**

**María va ainsi balayer les hésitations de celui qu'elle aime. Elle va finir par gagner la deuxième bataille, celle qui se joue maintenant, alors qu'elle avait perdu la première. Pablo va enfin se laisser persuader que l'on peut jouer avec le temps comme**

<sup>297</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 142.

<sup>298</sup> HUGO Victor. *Les contemplations*. Flammarion. Garnier Flammarion / Poésie française. Paris. 2008.

<sup>299</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 336.

<sup>300</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 337.

avec l'espace et recréer l'amour en changeant seulement de personne aimée. L'amour de María suffirait-il à l'absoudre de la mort de sa mère Beatriz ?

Rien n'est moins sûr : décidé à se faire opérer de la cataracte pour se défaire à la fois de sa malvoyance physique et de sa cécité psychologique, il meurt pendant l'opération.

Águeda l'efface d'un trait de plume :

« ¡Morirse así, el pobre, en una operación sin riesgo, unas sencillas cataratas ! ¿Qué anestésico usaron ?[...] Luis intenta consolarse con la reencarnación. Pablo volverá a ser joven con una nueva María. Pero esta María no vivirá lo que yo esta tarde. »<sup>301</sup>

*(Dire qu'il est mort ainsi, le pauvre, au cours d'une opération sans danger, pour une simple cataracte ! Quel produit a-t-on utilisé pour l'anesthésie ? [...] Luis essaie de se consoler avec l'idée de la réincarnation. Pablo redeviendra jeune avec une nouvelle María. Mais cette María ne vivra pas ce que j'ai vécu ce soir.)*

Ce « el pobre » (*le pauvre*) semble précisément être un adjectif substantivé bien faible pour évoquer cette figure de Quartel de Palacio. Águeda parle également de María avec une commisération teintée d'un dédain que la jeune fille ne mérite certes pas. Et le verbe « intenta » (*essaie*) montre en quelle estime elle tient la croyance de Luis en la réincarnation. Même si la réincarnation existe, elle ne résoudra rien pour l'actuelle María. En quelques lignes, Águeda malmène trois personnages et enterre l'un d'entre eux.

Le sort réservé à don Pablo n'est donc guère indulgent. Contrairement à Miguel ou Flora, pour ne citer que des personnages de cette œuvre, ce n'est pas la même personne qu'il aime à deux reprises. En effet, María n'est pas, pour lui, la réincarnation de Beatriz. Autant, pour Miguel et Flora, chaque être aimé est la quintessence, pour ne pas dire la réincarnation des êtres aimés précédemment, autant pour Pablo, María est María et l'amour qui l'unit maintenant à elle efface la faute de n'avoir pas assez aimé Beatriz. C'est peut-être ce qui explique la dureté de son sort.

Son attitude face à la mort n'est pas non plus celle des autres personnages principaux qui vont mourir. Contrairement à eux, lui n'était pas prêt à mourir, comme il avait pu l'être avant d'accepter d'aimer María et d'être aimé d'elle.

Cette intrigue secondaire, si l'on considère comme principale celle de Luis et Ágata, s'enroule autour de cette dernière, renforçant la problématique du cercle.

En ce qui concerne don Pablo, la spirale est distorse. En effet, les souvenirs reviennent de manière intermittente lorsqu'ils sont stimulés par un fait présent. Quant à la thématique érotique, le passé revient presque sous la même forme, puisque tous les êtres aimés sont en fait une seule et unique entité. Don Pablo déroge à la règle, posant encore la problématique de la filiation chère à José Luis Sampedro. Il a un peu aimé la mère de María, Beatriz. Mais son amour pour María ne l'absout pas de

---

<sup>301</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 793.

na pas avoir assez aimé Beatriz et de ne pas avoir ouvert les yeux sur l'amour de María vingt ans auparavant. Cela justifie peut-être le traitement assez dédaigneux qui est fait de sa mort.

Ce souvenir est donc revenu de manière obsessionnelle à l'esprit de don Pablo, accentué encore par les sentiments de María et leur nouvelle situation affective. Cette spirale mémorielle d'un personnage s'ajoute au fil de l'intrigue principale et la nourrit. L'expérience de don Pablo vient en contre-position par rapport au choix fait par le couple Ágata-Luis de vivre leur amour et se mêle régulièrement au récit de leurs relations.

Don Pablo, comme doña Flora, se sent responsable de la mort d'une personne. La culpabilité de cette dernière est indéniable, celle de Pablo, indirecte, n'en est pas moins certaine.

Leur souvenir enfoui qui jalonne le récit n'est pas sans rapport avec l'amour, Eros n'est, en effet, jamais loin de Thanatos. Flora ne s'est « vendue » au notaire que pour pouvoir acheter les médicaments dont Gustavo, l'homme qu'elle aimait, avait besoin ; l'histoire de Pablo et Beatriz est, malgré tout, une histoire d'amour. L'exemple que nous allons examiner maintenant est lui aussi marqué par l'amour, celui d'un petit garçon, Ahram, pour son père assassiné sous ses yeux.

Ahram, quant à lui, garde au fond de sa conscience un souvenir enfoui : il est, avant tout, un fils assoiffé de vengeance.

La citation qui suit est très longue, mais tellement significative qu'il convenait de l'intégrer ici. Ce souvenir est moins récurrent que d'autres. Ahram fait parfois allusion à son père, mais c'est la seule fois que le récit de sa mort est présenté de manière exhaustive. L'armateur ne s'en est pas ouvert à celle qu'il aime. Il fait revivre ce souvenir dans sa pensée, fait tout aussi intéressant, ce qui indique qu'Ahram, enfin, laisse son esprit voguer librement et s'épanouir. En outre, Ahram est autre chose qu'un homme d'action. Même s'il ne se rend pas compte qu'il est en train de changer, le seul fait de méditer prouve cette mutation décisive :

« ¿Con qué estás soñando ? ¿Acaso dormida oyes mi pensamiento ?[...]

Tienes que comprenderlo : sin poder no eres nadie. ¡Lo aprendí tan de golpe y tan de niño ! Cuando asesinaron la barba de mi padre. Tú acariciabas la mía hace un momento. [...] Yo también amaba aquella barba en mi mejilla ; la de mi padre. Primer recuerdo de mi piel más fuerte que el de la teta de mi madre. Aquel pecho era tan suave como mi propia piel ; la barba de mi padre era fuerza. [...] Cuando asesinaron aquella barba, me alcanzó de golpe la inseguridad.

Porque la degollaron. Aquella tarde grabada a fuego en mí : un niño de cinco años. La degollaron ante mi vista. [...] No lloré ; aquello pedía más que el llanto. [...] Yo era sólo ojos : mirar y no olvidar. Aún ahora, lo veo con el horror de entonces.[...]

Ella (mi madre) fijó la vista en una espada rota ; sé que no se mató con ella por no dejarme solo. Entonces me hizo jurar : odio y odio. Piensa en eso : un niño de cinco años maldiciendo



a Roma, su vocecita en el desierto...<sup>302</sup>

*(A quoi rêves-tu maintenant ? Peut-être dans ton sommeil entends-tu mes pensées ?*

*[...]*

*Tu dois le comprendre : sans pouvoir tu n'es rien. Je l'appris si brutalement alors que j'étais si petit ! Quand on assassina la barbe de mon père. Toi, tu caressais la mienne il y a un instant.[...] Moi aussi, j'aimais cette barbe sur ma joue, celle de mon père. Premier souvenir de ma peau plus fort que celui du sein de ma mère. Ce sein était aussi doux que ma propre peau ; la barbe de mon père était la force.[...] Quand cette barbe fut assassinée, l'insécurité me frappa brutalement.*

*Parce qu'elle fut égorgée. Ce soir-là m'a marqué à jamais au fer rouge : un enfant de cinq ans. On l'égorgea sous mes yeux.[...] Je ne pleurai pas ; cela méritait plus que des pleurs. [...] Je n'étais que regard : regarder et ne pas oublier. Maintenant encore, je vois la chose avec la même horreur.[...]*

*Elle (ma mère) fixa son regard sur une épée brisée ; je sais qu'elle ne s'en servit pas pour se tuer parce qu'elle ne voulait pas me laisser seul. C'est alors qu'elle me fit jurer : haine et haine. Penses-y : un petit garçon de cinq ans maudissant Rome, sa petite voix criant dans le désert. )*

L'axe central de ce texte est une figure de style : une synecdoque autour de laquelle tourne toute la tragédie qu'a vécue Ahram. La barbe de son père. Le choc provoqué par cette figure de style est d'autant plus grand qu'il apparaît pour la première fois dans une phrase constituée seulement d'une proposition subordonnée de temps à laquelle il manque la proposition principale. De même que le lecteur reconstitue la personne dans son entier lorsqu'il est fait allusion à la seule barbe - c'est le père qui fut tué et non pas seulement sa barbe - de même il reconstitue la phrase entière amputée de l'élément fondamental qu'est la proposition principale. Faire usage de cette synecdoque n'affaiblit pas son sens réel, bien au contraire, car la surprise créée par l'alliance de l'image de l'assassinat et celle de la barbe ne fait qu'accentuer l'effroi du sens réel que trouve aussitôt le lecteur. L'effort de lecture et d'interprétation, immédiat, agit comme l'adrénaline dans le sang : la synecdoque donne beaucoup de force, voire de violence, à l'annonce de cette mort sanglante. En outre, ce langage d'enfant induit que le récit du drame est rapporté tel que l'enfant Ahram l'a vécu. L'armateur part de sa propre barbe, devenue instrument sexuel caressant, pour se remémorer celle de son père, objet de tendresse pour l'enfant qu'il était, qui se mua en objet d'horreur lorsque son père fut décapité sous ses yeux et ceux de sa mère.

La mort de son père, le désespoir et la haine farouche de la mère, sa propre détresse jointe aux souffrances physiques et morales qu'il a subies justifient à ses yeux sa haine pour Rome. Se venger de Rome est un devoir sacré, d'autant plus qu'il a juré à sa mère de n'être que haine, mot répété deux fois sans ajout d'adjectif, de verbe ou de tout autre mot qui aurait enlevé son impact à cette répétition.

Il a consciemment enseveli ce souvenir pour se préserver et ne plus souffrir. Il le conserve au tréfonds de sa conscience, cependant, pour ne pas oublier qu'il doit lutter contre Rome, pour réchauffer la flamme de sa haine au moyen de ces

---

<sup>302</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 314 -317.

deux souvenirs liés qui le brûlent encore : la mort de son père et le serment fait à sa mère.

Ce texte montre également comment le premier Ahram, l'enfant plein de haine et de désespoir, est en train de rejoindre l'autre, l'homme aimant, l'homme vertueux aimé par Glauka.

Lors de la première rencontre entre Glauka et Krito, celui-ci expose sa théorie concernant l'identité. Selon lui :

« Siempre somos dos, pero uno es clandestino ».<sup>303</sup>

(Nous sommes toujours deux, mais l'un des deux est clandestin.)

La jeune femme devine sur-le-champ que, pour Krito, c'est un enfant que cache Ahram au fond de lui.

Krito conclut :

« Uno de los niños Ahram creció y se hizo poderoso ; el otro no creció... »<sup>304</sup>

(L'un des enfants Ahram grandit et devint puissant ; l'autre ne grandit pas...)

D'autres personnages, eux aussi, cachent des souvenirs dans lesquels ils ne jouent pas le beau rôle, même s'il ne s'agit pas de meurtre. Ágata, dans *Octubre, octubre*, a soigneusement enfoui un souvenir concernant une tentative de viol sur elle. Nous verrons en outre que, lorsque ce souvenir s'épanouira enfin dans sa mémoire, surgira avec lui un autre souvenir qui, lui, avait été enfoui par son subconscient. Les souvenirs enfouis d'ordre sexuel sont fondamentaux.

Si l'on pense, à la suite de S.Freud, que la sexualité forge la construction de l'être, il convient de s'attarder sur les premières expériences sexuelles d'Ágata, -personnage central de *Octubre, octubre*- qu'elle refoule soigneusement, mais qui, parfois, remontent à sa conscience, en vagues amères.

Elle y a fait allusion après un échec cuisant, celui de ses relations amoureuses avec Gloria. Nous y reviendrons dans la dernière partie de ce travail, mais nous pouvons expliquer que, au début de *Octubre, octubre*, Ágata vit avec cette jeune femme. Elle est même tellement obnubilée par elle et surtout par la peur qu'elle ne la quitte, qu'elle n'entend pas l'arrivée du taxi qui manque de peu de l'écraser. Ses craintes seront confirmées. Elle trouve peu après un petit mot de la jeune femme lui signifiant laconiquement qu'elle partait. Aussitôt après, Ágata ingère des médicaments. Elle est sauvée par des voisins. Lors d'un monologue intérieur, alors qu'elle se retrouve seule, elle se remémore une scène sexuelle qui avait satisfait sa

---

<sup>303</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 173.

<sup>304</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 174.

partenaire, mais pas elle. Elle se rappelle, dans ce dialogue avec elle-même :

« -Perdía su dominio ; yo nunca. Anteanoche yo a horcajadas sobre ella. La inmovilizaba, la obligaba a esperar. Sus pechos entre mis muslos. « Me aplastas », gimió.

Gimió : ya no ordenaba. Mi primera victoria, física, sobre alguien. El monstruito debajo de mí, por fin. »<sup>305</sup>

(-Elle perdait sa position dominante ; moi, jamais. Avant-hier soir, j'étais à califourchon sur elle. Je l'immobilisais, je l'obligeais à attendre. Ses seins entre mes cuisses. « Tu m'écrases », gémit-elle.

Elle gémit : elle ne donnait plus d'ordres. Ma première victoire, physique, sur quelqu'un. Le petit monstre sous moi, enfin.)

Le lecteur peut se perdre en conjectures, il ne sait rien d'autre pour l'instant. Il soupçonne seulement un souvenir d'ordre sexuel qui aurait été traumatisant, comme le dévoile l'emploi du substantif « monstruito ».

Quant à sa victoire physique sur Gloria, elle ne lui apporte aucune jouissance. Sa supériorité physique momentanée ne lui donne pas de plaisir sexuel, comme le montre la première phrase de son monologue intérieur dont la fin tombe comme un couperet : « yo nunca ». Quant à Gloria, qui doit être habituée à jouer un rôle dominateur, elle ne jouit pas non plus de cette position de dominée. Le « gimió » de « Gimió : ya no ordenaba » n'exprime pas le plaisir érotique mais la réelle souffrance que provoque la position d'Ágata. La seule victoire de celle-ci, mais importante, est celle qui concerne son passé : elle est sur Gloria alors qu'elle était sous « le petit monstre ». Apparemment, elle cherche plus à l'écraser qu'à la caresser. Elle s'efforçait inconsciemment de se guérir de son vieux traumatisme. Si cet épisode avec Gloria lui avait permis d'assumer ce souvenir obsessionnel, cela aurait suffi pour que cette aventure fût une réussite. Cela ne fut pas le cas.

Elle se remémore cet incident dans tous ses détails et trouve enfin le courage de l'affronter le premier janvier 1962, après tant d'émotions vécues dans la caverne, la cave de son immeuble dans laquelle elle a fêté la Saint-Sylvestre avec ses voisins et amis. Elle est, en effet, obsédée par sa relation avec Luis. En outre, elle a observé avec une complaisance ambiguë des couples d'amants et se remémore avec un certain trouble la lettre qui vient de lui apprendre la mort de son oncle Conrado, chez qui elle a vécu à l'âge de dix ans, avec sa tante Regina, bien plus esclave que reine, contrairement à ce que pourrait indiquer son prénom. Evoquant cet oncle amateur de femmes et si peu respectueux de la sienne, elle se rappelle que c'est une des raisons pour lesquelles elle a décidé de faire des études qui devraient lui permettre de ne pas dépendre d'un homme, lien qu'elle exprime par ces mots crus : « no tenerlos encima »<sup>306</sup> (*ne pas les avoir dessus*). Elle commence, surtout, à ressentir le pouvoir érotique qu'elle exerce sur Luis.

Elle se rappelle, alors, ce traumatisme survenu dans son enfance,

<sup>305</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.127.

<sup>306</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.268.

## l'empêchant de développer une sexualité saine et simple :

« Aurorita, testigo el día del monstruito, ni se volvió a acordar. Los gamberros de doce años que nos acosaban a la salida. Todavía me sofoco, ¿no empezaría ahí todo ? ¿Y qué es todo ? Me tiraron al suelo, me levantaron la falda, y empezaron a bajarme la braguita. Uno se puso encima, reía excitado, me echaba el aliento en la cara. Chillé, le mordí, no sé. No percibía nada, congelada por dentro, petrificada. Me pesaba el salvaje y unas manos tiraban de mis bragas. Otras arrancaron mi mano de los pelos del monstruo. Pero todo eso le estaba ocurriendo a otra niña desesperada. Otra niña. »<sup>307</sup>

*(Aurorita, témoin le jour du petit monstre, l'a complètement oublié. Les voyous, âgés de douze ans, qui nous harcelaient à la sortie de l'école. J'en ai encore des suffocations. Tout n'a-t-il pas commencé ce jour-là ? Et de quel tout s'agit-il ? Ils me jetèrent par terre, soulevèrent ma jupe et commencèrent à baisser ma petite culotte. L'un se mit sur moi, il riait, tout excité, il soufflait son haleine sur mon visage. Je hurlai, je le mordis, je ne sais plus. Je ne sentais plus rien, glacée à l'intérieur, pétrifiée. Ce sauvage pesait sur moi et des mains tiraient sur ma culotte. D'autres mains arrachèrent la mienne des cheveux du monstre. Mais c'était à une autre fillette désespérée que tout cela arrivait. A une autre fillette.)*

Son approche de l'événement se fait à travers un témoin, Aurorita, comme si cela lui permettait d'aborder ce souvenir par personne interposée, d'autant plus que celle-ci l'a oublié. Elle se sent terriblement seule devant ce souvenir : elle ne peut le partager avec personne. A la fin de ce récit, lorsqu'il devient insoutenable, elle s'autoprotège en se dédoublant, en faisant comme si cet être souffrant n'était pas elle. Son « no sé » (*je ne sais plus*) est le premier élément révélateur du refus d'accepter. Arrivé à un certain stade de douleur, l'être humain perd la conscience exacte de ce qu'il est en train de vivre. Les sensations disparaissent pour éviter de laisser libre cours à des sentiments trop douloureux, comme le montre « No percibía nada, congelada por dentro, petrificada. » Ce langage métaphorique induit l'image du cadavre, déjà froid, mais surtout au-delà de la souffrance. Elle descend ensuite à un autre stade : l'aliénation, que la répétition de « otra niña » rend encore plus poignante. Ce n'est plus elle qui souffre ce qu'elle voyait comme un viol. Le fait de se dédoubler lui permet d'effacer, la deuxième fois, l'adjectif « desesperada ». Elle n'est plus cette petite fille. Elle ne sait plus ce qu'elle ressent. Elle ne ressent donc plus rien. Ce syllogisme primaire lui a permis de continuer à survivre, mais ne lui a pas donné l'opportunité de se battre réellement avec ce souvenir, de l'affronter pour le faire disparaître.

Comme l'explique Boris Cyrulnik: « Pour pouvoir parler de traumatisme il faut "avoir été mort", pour reprendre l'expression employée par des écrivains comme Primo Levi, Jorge Semprún [rescapés des camps d'extermination nazis] [...]. Alors que dans l'épreuve, on souffre, on se bagarre, on déprime, on est en colère, mais on se sent bien vivant et on finit par surmonter les choses. Dans le cas d'un traumatisme, les personnes demeurent prisonnières de leur passé et revoient bien souvent pendant

---

<sup>307</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.267.

des années les images de l'horreur qu'elles ont vécue. »<sup>308</sup>

Qu'en a-t-elle gardé, au contraire ? Une telle terreur des hommes qu'elle se croit lesbienne. Son expérience avec Gloria ne lui prouve pas le contraire. Elle est, à ses yeux, un échec de plus.

Elle confesse un peu plus tard :

« Y llevo siempre dentro a aquella niña : el negro uniforme levantado sobre la cintura, el abdomen al aire, las nalgas sobre el polvo del paseo, petrificada, sin reaccionar ; con el otro sexo yaciendo sobre ella, aplastándola. »<sup>309</sup>

*(Et je porte toujours au fond de moi cette toute petite fille : l'uniforme noir relevé sur la taille, le ventre à l'air, les fesses sur la poussière de l'avenue, pétrifiée, sans réactions : et l'autre sexe gisant sur elle, l'écrasant.)*

Cette femme cultivée, qui a lu Freud, se rend bien compte qu'elle est restée aliénée par ce traumatisme. Sa sexualité n'a pas évolué depuis lors. Elle est cette petite fille qu'elle porte à l'intérieur d'elle-même. Pour elle, l'amour se réduit à « aplastar » ou « yacer ».

A cause de la violence qu'elle a subie de la part de ce petit garçon, ce « petit monstre », le rapport homme-femme ne se réduit plus, pour elle, qu'à cette position de supériorité violente de l'un sur l'autre.

C'est dans le tumulte érotique de ses relations avec Luis que surgit ce petit garçon et qu'elle raconte enfin dans tous ses détails cette aventure à laquelle elle avait jusque là fait allusion sans s'y attarder.

Elle commencera à vaincre son traumatisme en asservissant Luis, dont elle dit :

« ¡ Soy más fuerte que él, más que el monstruito !<sup>310</sup>

*(Je suis plus forte que lui, plus forte que le petit monstre !)*

Luis semble se complaire dans ce rôle, pour mieux la séduire, mais il parvient au stade qu'il souhaitait : un amour et une sexualité sans dominant ni dominé ; une relation plus respectueuse des deux amants l'un envers l'autre.

Dans l'avant-dernier chapitre, dès les premières lignes de la première partie intitulée de manière transparente « Ágata -Luis », soulignant leur union, il est fait référence à ce fameux petit monstre :

« -¿ Soy bueno o soy el monstruito ? - le pregunto a Ágata.

-Eres el monstruito, pero eres bueno - le contesto a Luis. Y añado :

-Pero eres malo ; me has hecho sangre. »<sup>311</sup>

*(Je demande à Ágata :-Suis-je gentil ou suis-je le petit monstre ?*

*Je réponds à Luis :-Tu es le petit monstre, mais tu es gentil. J'ajoute :*

*-Mais tu es méchant : tu m'as fait saigner. )*

Outre l'intérêt linguistique de ce dialogue dont les verbes « pregunto », « contesto », sont à la première personne, nous pouvons conclure qu'enfin, grâce à

<sup>308</sup> [http://www.diplomatie.gouv.fr/label\\_france/France/IDEES/cyruInik/page.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/France/IDEES/cyruInik/page.html)

<sup>309</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.269.

<sup>310</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.276.

<sup>311</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.781.

Luis, Ágata a résolu ses problèmes. Très symboliquement, le sang de sa virginité, enfin versé, purifie la jeune femme de tout attouchement passé. Tout peut maintenant se dénouer.

« Floté, con la droga. Espirales de música rizándose en espirales. Pero lo decisivo : esos recuerdos... ¡Los recuerdos ! El monstruito era el grandullón del curso y el más tonto. Se abalanzó sobre mí porque le incitaron los otros. No sabía lo que hacía, no hubiera pasado nada. Como una pelea de chicos. ¡Y me marcó toda la vida... ! Y lo otro, lo más grave y por eso más olvidado aún. Cuando sorprendí a padre acosando a Maximina, aquella criada de siempre. No llegué a ver lo que hacían (estoy viéndoles - ahora - recomponerse la ropa), pero me marcó a fuego por dentro, sin yo saberlo. ¡Emerger de esa infancia - los lloros de mi madre - frente a un Luis adorable, adorante, al pasarse el efecto de la droga! »<sup>312</sup>

*(Je flottai, sous l'effet de la drogue. Spirales de musique enroulées en spirales. Mais le point décisif : ces souvenirs... Les souvenirs ! Le petit monstre était le grand échalas de la classe et le plus sot. Il se jeta sur moi parce que c'étaient les autres qui l'y avaient poussé. Il ne savait pas ce qu'il faisait, il ne se serait rien passé. Comme une querelle de garçons. Et cela m'a marquée toute la vie... !*

*Et l'autre fait, le plus grave et pour cela le plus oublié encore. Quand je surpris mon père harcelant Maximina, notre bonne de toujours. Je ne parvins pas à voir ce qu'ils faisaient ( je les revois encore - maintenant - remettant de l'ordre dans leurs vêtements), mais cela me marqua au fer rouge au fond de moi, sans que je le sache. Emerger de cette enfance-là - les pleurs de ma mère - face à un Luis adorable, adorant, lorsque les effets de la drogue furent dissipés. )*

Elle peut, d'une part, trouver des excuses à ce « monstruito ». La raison l'a emporté sur ses terreurs enfantines. D'autre part, elle est aimée comme elle en avait besoin, selon la formule de Boris Cyrulnik : « Elles (les femmes violées) racontent presque toutes que ce n'est pas la compassion qui les a aidées à s'en sortir, mais quand un homme leur a dit "je compte sur toi". Que quelqu'un ait à nouveau de l'estime pour elles les a réparées en tant que femmes. »<sup>313</sup> Le souvenir de ce petit garçon lui a empoisonné littéralement la vie, l'empêchant de mûrir émotionnellement ; son souvenir remonte en spirale dès qu'Ágata vit un moment d'émotion affective. Il affleure à la surface de la narration, joignant son fil à celui de l'intrigue principale ; l'amour de Luis lui permet de désamorcer cette souffrance.

Elle a consommé de la drogue après en avoir fait boire à Luis. Elle l'a soumis à une épreuve, comme une dame aimée par un preux chevalier. Elle lui a fait boire un breuvage, en lui faisant croire qu' il s'agissait d'un poison mortel alors que c'était du LSD. Devant sa réaction - il ne reprenait pas conscience - elle en a bu aussi. Dans l'euphorie provoquée à la fois par les effets du produit, son soulagement devant le réveil de Luis et la découverte du sexe, elle parvient, enfin, à relativiser ses souvenirs, premier pas peut-être avant l'oubli.

Alors qu'elle résoud ce vieux problème et l'assume, surgit un autre souvenir, sans doute le plus révélateur. Il s'agit d'un souvenir, tout à fait enfoui, caché au-delà de sa conscience, qui concerne son père. Oedipe revient lorsque le sexe apparaît.

<sup>312</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.795.

<sup>313</sup> [http://www.diplomatie.gouv.fr/label\\_france/France/IDEES/cyrulnik/page.html](http://www.diplomatie.gouv.fr/label_france/France/IDEES/cyrulnik/page.html)

Toute sa jeunesse fut illuminée par l'image du père. S'il faisait pleurer sa mère, elle n'éprouvait pour celle-ci aucune pitié. Elle ne remettait pas son père en cause. Même si, pendant quelques années, elle avait dû supporter dans la rue la honte d'être « la hija del rojo ; la niña mala »<sup>314</sup> (*la fille du rouge ; la méchante petite fille*) :

« Me miraban por la calle. »<sup>315</sup>  
(*On me regardait dans la rue.*)

cela n'avait pas entamé son amour idolâtre pour lui. Son amour pour son père était tel que, lorsqu'elle avait appris par un ami de Luis que son père était une crapule, elle avait rompu avec Luis. En effet, ce dernier, qui venait d'en être informé par cette même personne, le lui avait caché pour la préserver, ce qu'Ágata considéra comme une trahison, s'ajoutant au choc insoutenable de cette révélation fatale. L'image du père brisée, elle avait sacrifié ses relations amoureuses, ce qui montre bien l'ambiguïté de ses relations avec son père. Elle découvre aussi maintenant qu'elle avait enfoui le souvenir des relations érotiques ancillaires de ce dernier. L'oubli de la scène qu'elle avait surprise entre son père et la domestique, Maximina, confirme à quel point son attachement pour lui était trouble.

Comme pour Luis et Glauka, ce souvenir concernant son père est remonté brusquement à sa mémoire à la suite d'un choc émotif. Mais son amant a en lui une part d'ombre dont il est conscient, qui concerne principalement deux hommes, l'un, Antonio, qu'il a connu à l'adolescence, au moment des premiers émois amoureux, et l'autre, Max, l'ami, l'ennemi, peut-être, tout simplement, l'aimé ?

Luis et Miguel, dans *Octubre, octubre*, jouent un rôle similaire : Luis, comme Ágata, voit s'effondrer des souvenirs qui lui étaient chers. De même que la jeune femme se rend compte que son père était un homme sans foi ni loi qui a fait souffrir sa mère en la trompant de manière éhontée et qui n'hésitait pas à trahir, voire à être un agent double, Luis analyse différemment ses souvenirs concernant les femmes qui accompagnèrent son enfance. Mais ces souvenirs ne sont pas enfouis : il apprend, maintenant, d'autres faits qui lui permettent d'interpréter de manière tout à fait nouvelle ses souvenirs concernant sa mère ou sa tante Hélène. Sa mémoire est envahie de nombreuses femmes et de deux hommes. Nous allons donc nous attarder maintenant sur quelques souvenirs enfouis qui tournent toujours autour de deux

---

<sup>314</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.272.

<sup>315</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.272.

axes : l'homosexualité et l'impuissance de Luis.

Ceux qui concernent la première problématique s'enroulent autour de deux personnes : Antonio, un adolescent et Max, un homme jeune.

Nous avons déjà évoqué le premier, d'Artagnan, que Luis avait « oublié ». En effet, dès le chapitre 3, Luis se souvient des mousquetaires, le groupe qu'il formait avec trois amis, mais :

« [...] é y Artagnan, me falta Artagnan, é cómo puedo olvidar su nombre ?, épor qué se me resiste ?, freudiano, sin duda [...] »<sup>316</sup>

([...] *Et d'Artagnan, il me manque d'Artagnan. Comment ai-je pu oublier son nom ? Pourquoi m'échappe-t-il ? C'est freudien, sans doute.[...]*)

Il sent que ce souvenir est important, son allusion à Freud le montre bien. Le couple de pronoms « se me » dévoile la lutte corps à corps qu'opère Luis contre lui-même, sa conscience contre son subconscient, mais il lui faudra un choc pour que le souvenir revienne, avec une netteté parfaite.

Dans le stand d'un vendeur de livres, il voit une vieille édition de l'ouvrage *Les trois mousquetaires* d'Alexandre Dumas. Le vieux libraire lui apprend que ce livre fut interdit par la censure. Luis a opéré de même avec ses souvenirs. Revoir ce livre est une manière de reconstituer une strate de sa mémoire concernant ce livre, enterrée sous bien d'autres. Comme l'indique Rémy Versace, « notre mémoire serait la réunion de traces laissées dans notre cerveau par chacune de nos expériences. La réactivation de ces traces lors de nos interactions avec l'environnement ferait émerger souvenirs et connaissances reconstitués chaque fois. »<sup>317</sup>

Cependant, en voyant Ágata déguisée en mousquetaire, suivant les conseils de Flora, le souvenir resurgit avec une telle force qu'il en perd presque connaissance. Il se souvient :

« [...] su mano descansaba sobre su rodilla, en un rapto incontenible la besé, retiró la mano, cariñoso, pero muy serio, me dijo que eso no se hacía, los chicos no se besan, « épor qué - protesté - con lágrimas - si yo te quiero tanto ? », « imucho, mucho ! », insistí, « los chicos no se quieren », repitió, « vamos, estás nervioso ; no hay que llorar, no es nada ». »<sup>318</sup>

([...] *sa main reposait sur son genou, dans un élan irrépressible j'y déposai un baiser, il retira sa main, affectueusement, mais avec beaucoup de gravité, il me dit que cela ne se faisait pas, les garçons ne s'embrassent pas, « pourquoi donc- ai-je protesté en pleurant - puisque moi, je t'aime tant ? », « beaucoup, beaucoup ! », ai -je insisté, « les garçons ne peuvent pas s'aimer, répéta-t-il, « bon, tu es énervé ; il ne faut pas pleurer, ce n'est rien. »*)

Luis, adolescent, se sentait donc irrésistiblement attiré par ce jeune garçon qu'il admirait, au point de pouvoir affirmer :

« [...] yo detestaba a las chicas »<sup>319</sup>

([...] *moi, je détestais les filles*)

par jalousie primaire envers ces filles en fleur qui attiraient l'objet de son

<sup>316</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.115.

<sup>317</sup> VERSACE Rémy. « Sur les traces de la mémoire » in *La recherche* n°344. juillet-août 2001. p.92.

<sup>318</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.436.

<sup>319</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.431.



désir. Peut-on dire qu'Antonio l'ait rejeté ? Dans un élan dû à l'émotion - Luis vient de s'interposer entre Antonio et un garçon qui lui lance une pierre, celle-ci le blesse légèrement à la tête - il baise la main de son idole. La réaction de son ami est à la fois tendre et sérieuse. Il fait, ainsi, bien comprendre à Luis son attachement mais son impossibilité d'y répondre de la même manière, tout simplement parce que « cela ne se fait pas ». Il semble réagir plus par rapport à un tabou social qu'à une véritable répugnance.

L'adolescent, qui, vu les tabous de l'époque, ne put en parler longuement ni à son ami ni à un adulte de confiance, garda cette incompréhension avant de la résoudre d'une manière insatisfaisante mais bien humaine :

« [...] lo olvidé [...], aquel amor no era recordable ». <sup>320</sup>

([...] je l'ai [...] oublié, cet amour n'était pas de ceux dont on peut se souvenir. )

Oublier un événement, l'enfourer, n'est jamais une bonne solution, l'incertitude et la douleur demeurent de manière sourde au lieu d'être violente. Il en garde un doute qui le taraude :

« [...] é dónde podrá hacermé al fin quien soy, sea yo lo que sea ? » <sup>321</sup>

([...] où pourrai-je faire enfin de moi celui que je suis, qui que je puisse être ?)

Il emploie ce « yo » avec force, bien qu'il soit associé au verbe de l'essence par excellence, « ser », qui vient de « esse » en latin. Son identité est liée à la sexualité. Il le sait fort bien, lui qui a lu Freud. Ne saurait-il pas encore, à quarante ans, atteignant la maturité, se situer sexuellement ? L'emploi de « al fin » rend perceptible sa lassitude, voire son désespoir. Malgré tout, il ne rejette pas l'élan qui le poussa vers le jeune homme. Il ne fallait pas qu'il se souvienne de cet amour, mais il le désigne par l'adjectif démonstratif « aquel », qui vient du « ille » latin. Ce souvenir est lointain, bien sûr, mais il est peut-être revenu magnifié à sa mémoire. Ce souvenir sulfureux n'en restait pas moins troublant.

Gilles Deleuze écrit dans *Proust et les signes* : « Sous la saveur de la madeleine, Combray a surgi dans sa splendeur. » <sup>322</sup> et « elle (la madeleine) ressuscite Combray, où nous l'avons goûtée pour la première fois. » <sup>323</sup> En découvrant Ágata déguisée en mousquetaire, Luis voit en une seule et même personne l'objet de son amour actuel et celui d'antan. Son émotion en est décuplée, car à son désir pour la jeune femme s'associent son attirance pour Antonio et son incompréhension partielle devant sa réaction.

Son créateur fictif, Miguel, raconte au chapitre 5 intitulé « Máscaras » (*Masques*) un souvenir qui ressemble fort à celui-là <sup>324</sup>. Il l'avait complètement chassé

<sup>320</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.436.

<sup>321</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.437.

<sup>322</sup> DELEUZE Gilles. *Proust et les signes*. collection Quadrige. P.U.F. Paris. 1964. p.71.

<sup>323</sup> *Proust et les signes*. Ibid. p.71.

<sup>324</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 245-246.

de sa conscience. Comment ne pas penser qu'il était dissimulé dans son subconscient et qu'il lui a permis d'inventer cette triste anecdote concernant son personnage Luis, sans se rendre compte que c'était en fait un souvenir tout à fait personnel ? L'écriture ne lui a donc pas permis d'évacuer complètement ce souvenir puisqu'il le fait maintenant.

Miguel se rappelle une femme qu'il admirait de loin. Il vit à nouveau une scène en la décrivant, voit très distinctement la femme, qu'il nomme Eve - la tentation -, et un homme inconnu qui se penche sur elle pour la couvrir d'une serviette. Soudain, il sait qui est cet homme. C'est son ami David qui quitta alors leur groupe d'amis sans que Miguel en comprît la raison et sans qu'il pût analyser sa propre attirance vers lui. Il refoula ce souvenir et le doute qu'il induisait sur son homosexualité potentielle.

Son personnage, Luis, marqué par l'échec de son expérience manquée avec Antonio, va rencontrer à Paris, bien des années plus tard, une jeune fille, Marga. Il l'évoque dès les premières pages du chapitre 1 :

« [...] ya no tengo miedo, desafío a Marga »<sup>325</sup>

([...] je n'ai plus peur, je défie Marga),

sans plus d'explications. Un autre personnage, Max, fait son apparition, dont on apprend qu'il est le frère, et fut peut-être l'amant, de Marga. Le champ lexical belliqueux : « no tengo miedo », « desafío » induit à la fois l'idée du duel, sans doute d'origine érotique, et celle de l'infériorité de Luis, qui jusqu'à présent « avait peur ». A cela se mêlent, dans un premier temps, l'idée de l'inceste et, plus tard celle de l'attirance sexuelle de Luis envers Max. Ce trio semble emporté dans une spirale vertigineuse et malheureuse, qui n'est pas sans rappeler celle de Glauka, Ahram et Krito, dans *La vieja sirena*, où la problématique du triangle amoureux, sera, par contre, finalement résolue.

Luis fait à nouveau allusion à Marga dans un souvenir d'érotisme masochiste, lorsqu'il retrouve sa ceinture, dont il croyait s'être défait comme de tous les objets lui ayant appartenu. Il la met autour du cou, « como una chalina, mi dogal »<sup>326</sup> (comme une lavallière, comme un licou). Il se sent encore humilié en évoquant Marga, qu'il désigne plus loin par les termes de « la araña esperándome en su tela »<sup>327</sup> (l'araignée qui m'attendait sur sa toile) et de « la mantis »<sup>328</sup> (la mante religieuse), celle qui tue son partenaire après qu'il l'a fécondée.

Luis enfouit soigneusement ce souvenir. Il ne l'exprime que sous la forme de métaphores ou de comparaisons, c'est à dire que, par une stratégie de distanciation linguistique, il tente de l'éloigner de lui pour éviter de faire renaître la souffrance.

---

<sup>325</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.16.

<sup>326</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.162.

<sup>327</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.326.

<sup>328</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.327.

Il a menti à Ágata en prétendant que, si Marga évoquait pour lui un souvenir douloureux, c'est parce que leur mariage s'était soldé par un divorce, alors qu'ils n'étaient pas mariés. Il évoque la caverne « de donde emergen los imaginarios cuernos que me puso Marga, donde se queda lo que de verdad me pasó con ella, [...] »<sup>329</sup> (*d'où émergent les cornes imaginaires que Marga me mit, où demeure ce qui m'arriva vraiment avec elle*). Sa métaphore des cornes, d'un niveau de langue assez peu soutenu, montre bien la profondeur de la blessure de Luis, d'autant plus qu'il la dissimule toujours. Le lecteur apprend ce qu'elle n'est pas, mais ne sait toujours pas en quoi elle consiste.

Il révélera la vérité à Ágata après avoir fait l'amour avec elle, après lui avoir prouvé - et s'être prouvé par la même occasion - qu'il en était capable.

« [...] Ágata, mi sultán en su trono, « cuéntamelo todo », lo de Marga por ejemplo, cómo la conocí ignorando que fuese hermana de Max, el extraño encuentro en París, su tienda de telas provenzales, su rostro felino, mujer pantera en el cine de anteguerra, cómo empezamos a vernos, la noche en que no pude poseerla, Max apareciendo de pronto, en casa de su hermana, odioso en su sarcasmo, [...], mi bochorno, y mi fuga, el Sena ».<sup>330</sup>

*([...] Ágata, mon sultan sur son trône, « raconte-moi tout », l'histoire de Marga par exemple, comment je fis sa connaissance en ignorant qu'elle était la sœur de Max, notre étrange rencontre à Paris, sa boutique de tissus provençaux, son visage félin, femme panthère des films d'avant-guerre, comment nous commençâmes à nous voir, la nuit où je fus incapable de la posséder, Max faisant soudain son apparition, chez sa sœur, odieux dans son sarcasme, [...], ma honte, et ma fuite, la Seine. »)*

La femme aimée devient son sultan, se substituant à Soliman et brisant cette image. Il n'y a, dans cette nouvelle relation, que de l'amour librement accepté. Elle exerce cependant son autorité sur Luis, à qui elle ordonne, sur un ton impératif, sans réplique, de tout lui raconter. La longue phrase qui retransmet la réponse de celui-ci montre l'émoi qu'il ressent à revivre les souvenirs en les racontant.

En quelques propositions hachées, le narrateur exprime les émotions de Luis devant cette femme féline et donc fauve carnassier, le topique cinématographique induisant l'image de la femme fatale, sensuelle et impitoyable, même si son activité de vendeuse de tissus provençaux ajoute une part de gaieté et d'insouciance bucolique au portrait qui est esquissé ici.

Marga, en outre, est indissociable de Max. Nous découvrons ici qu'il a fait la connaissance de la jeune femme sans savoir qu'elle était la sœur de quelqu'un qu'il connaissait déjà. Cette invraisemblance sert les desseins de l'auteur : il veut montrer que Luis, habitué comme il l'est à l'introspection et à la lecture des psychanalystes, a sans doute soupçonné qu'à travers la sœur, c'est le frère qui l'a attiré.

Un problème vient aussitôt se greffer sur ces souvenirs de la femme fatale qu'il a aimée : il a été humilié devant elle lorsqu'il n'a pas pu achever un rapport

---

<sup>329</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.330.

<sup>330</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.725.

amoureux. Sa honte a été décuplée par les sarcasmes de Max qui, autre hasard, est apparu à ce moment-là et s'est cruellement moqué de Luis. Luis a alors tenté de se suicider en se jetant dans la Seine.

Comment ne pas rapprocher cette tentative de suicide de sa mort par noyade dans sa vie antérieure, ordonnée par Soliman, son amour ? Comment ne pas en déduire que cette relation avec le couple frère-sœur tend à lui démontrer qu'il est un homosexuel refoulé ? Telles sont les questions que Luis ne veut pas se poser mais qui reviennent de manière récurrente à travers les souvenirs qu'il évoque par bribes.

Comme nous allons le voir dans la partie concernant Eros, sa relation amoureuse éphémère avec une certaine Carmela à Séville, ses liens avec Ágata, transforment Luis, en le rassurant sur sa virilité et en lui enlevant le poids de l'homosexualité, qu'il portait depuis l'épisode Antonio. Tout sera résolu finalement lorsqu'il sera violé par Paco mais ne tentera pas de se défendre. De manière fulgurante, c'est à Max qu'il repensera. Après en avoir parlé avec Ágata, il assume enfin tous ces souvenirs liés pour lui à l'incompréhension, au doute et à la honte. Ayant expulsé ses fantômes, il peut faire face à la vie et affirmer sa dignité d'être humain.

Ahram et Krito, dans *La vieja sirena*, possèdent également leurs fantômes qui remontent bien malgré eux à leur conscience, ébauchant dans ce deuxième opus les mêmes spirales narratives que dans *Octubre, octubre*, en adéquation parfaite avec le fonctionnement du cerveau humain. Comme l'explique Paul Ricoeur dans *La mémoire, l'histoire, l'oubli*<sup>331</sup> : « Le cortex reconstruit le souvenir au terme d'un jeu de pistes et de traces. ». Les personnages suivent ce lacis d'impressions, de sensations et de sentiments pour se retrouver soudain face à un souvenir volontairement enfoui qui fait irruption au terme de plusieurs tentatives larvées.

Ahram, dans *La vieja sirena*, cache au fond de lui une deuxième zone d'ombre, qui concerne la prêtresse qui fut son premier amour. Il avait enfoui cet épisode de sa vie car, tout comme Pablo dans *Octubre, octubre*, il se sentait indirectement responsable de sa mort. Comme lui, il n'était pas l'instrument direct du décès : Beatriz est morte de tuberculose, Ittara a été tuée par les fidèles de sa religion. Mais de même que Beatriz s'est laissée mourir parce qu'elle n'était pas aimée autant qu'elle aimait, Ittara, en acceptant de se livrer à un homme par amour pour lui au lieu de le faire par amour pour la déesse, savait pertinemment qu'elle mourrait. En acceptant l'amour du jeune homme fougueux qu'était Ahram, elle a accepté le sort qui

---

<sup>331</sup> RICOEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ed. du Seuil. Paris. 2000.

était réservé aux prêtresses qui avaient trahi.

Dans les deux cas, la femme aimante n'a pas consulté celui qu'elle aimait. Elle n'attendait rien de lui, si ce n'est son amour, que Pablo donnait autant qu'il le pouvait, mais pas assez, et qu'Ahrum donnait aussi, mais sans doute avec la légèreté due à son jeune âge -il n'avait que quinze ans-, sans se rendre compte de ce qu'il faisait. C'est la femme qui a choisi son destin.

Lorsqu'Ahrum a compris cela, il a refoulé ce souvenir : il avait péché par légèreté, mais ce n'est pas seulement cela qui l'inquiétait. Il avait surtout succombé à un sentiment, l'amour, qui l'éloignait de son but : l'ambition, la haine pour Rome. Il se rendait compte également que cette femme était mue par des sentiments qu'il rejetait pour l'instant. Lorsqu'il a fait la connaissance de Glauka, le but de l'une de leurs premières sorties fut une île, où il se recueillit en pensant à la prêtresse et à la déesse qu'elle servait. Il crut que Glauka avait un pouvoir magique qui l'avait poussé à revivre ce souvenir. C'était tout simplement la capacité d'amour de cette femme, sa dignité, sa valeur humaine qui lui avaient inconsciemment rappelé celle qu'il avait aimée et qui était si semblable à sa nouvelle esclave.

A partir de cette visite dans l'île et la remémoration de cet épisode de son existence, Ahrum reviendra souvent sur ce souvenir. Ce travail de mémoire le libère de sa culpabilité parce qu'il comprend mieux ce qui a poussé Ittara à l'aimer au péril de sa vie. En même temps, il ne peut qu'établir un parallélisme entre les deux femmes aimées, Ittara et Glauka, la sirène qui renonça à l'éternité pour connaître l'amour.

« L'éternel retour » de ce souvenir permet d'étayer tout autant l'architecture de l'œuvre que la personnalité du personnage. En effet, la spirale est, comme toujours double : l'évocation de ce souvenir, tout d'abord sous forme de monologue intérieur, puis de confidence à Glauka, revient de manière récurrente dans le récit. En outre, Ahrum change, laissant s'épanouir au même rythme que ce souvenir un aspect de sa personnalité qu'il avait méprisé, le côté éthique et sentimental qu'il considérait comme indigne de sa force virile.

Il était persuadé que cette expansion de la sensibilité pouvait entraver la zone d'ombre que nous venons de voir, son aiguillon qui le faisait avancer depuis l'enfance : sa haine pour Rome.

Les deux identités se mêlent et tournent ensemble sans pouvoir se fondre l'une dans l'autre de même que les allusions au père du protagoniste s'ajoutent aux autres récits, tout cela formant une ronde vertigineuse.

Son ami Krito est lui aussi tourmenté par un souvenir, dont la conséquence la plus évidente est de l'avoir transformé en cet être homme et femme à la fois, comme le montre sa manière de s'habiller, être androgyne attiré par les hommes et fuyant - pourquoi ? - les femmes.

Glauka demande impulsivement à Krito pourquoi il éprouve le besoin de fréquenter le quartier mal famé de Rhakotis, où rôde une faune de marins et de prostituées. En réponse, il esquisse seulement un sourire « a la vez de amargura y de sarcasmo » (*d'amertume et de sarcasme à la fois*). C'est le pire des sourires lorsqu'il est adressé à soi-même. L'autodérision peut être enrichissante, mais pas le sarcasme dirigé vers soi, qui est un début d'autodestruction.

Une fois seul, il se remémore :

« [...] Kalidea, la belleza de Esmirna, la que sin saberlo - ¿ o lo sabía ?- lanzó una maldición sobre esos genitales [...] »<sup>332</sup>

([...]Kalidea, la beauté de Smyrne, celle qui sans le savoir -ou peut-être le savait-elle ? -lança une malédiction sur ces organes génitaux. [...])

Pour l'instant, le lecteur ne peut que supputer que cette jeune femme a humilié le jeune orateur, âgé à l'époque de vingt-quatre ans, interférant ainsi sur sa sexualité future et brisant sa carrière en l'obligeant peut-être à quitter Smyrne<sup>333</sup>.

Une mélodie jouée par Yarko, le flûtiste aveugle, déclenche aussitôt le souvenir précis :

« Ella vivía las aventuras que le parecía y había dado esperanzas a Krito, y el joven retórico [...] había puesto su fe en esa mujer [...], había soñado liberarla (de su marido), [...] mientras ella, con su coro de amantes, planeaba la burla escandalosa con que iban a hacer que toda la ciudad se riese de Krito...»<sup>334</sup>

(Elle vivait les aventures à son gré et avait donné des espérances à Krito, et le jeune rhéteur [...] avait mis sa foi en cette femme [...], il avait rêvé de la libérer (de son mari), [...] tandis qu'elle, avec sa cour d'amants, planifiait le mauvais tour scandaleux ayant pour objectif que toute la ville se moquât de Krito...)

En parfaite logique avec le procédé fréquemment employé dans *La vieja sirena*, l'intrigue ébauchée au cours d'un chapitre est élucidée avant la fin de celui-ci.

Comme l'explique E. Fottorino, « Le souvenir ne peut exister s'il n'est pas raccordé à une émotion »<sup>335</sup> et, dans ce cas, il s'agit d'une émotion esthétique liée à la musique. Elle transporte Krito ailleurs et lui fait revivre avec acuité les douloureux événements qui ont changé le cours de son existence.

S'il s'en souvient maintenant, c'est, sans nul doute, grâce à la musique, mais aussi au fait qu'il est prêt à les revivre et à leur faire perdre leur caractère tragique. Depuis qu'il connaît Glauka, Krito se sent annobli et enrichi par l'amour implicite qui le

<sup>332</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.435-436.

<sup>333</sup> **zmir**, en grec *Σμύρνη* (Smyrni), connue autrefois sous le nom de **Smyrne**, est le deuxième plus grand port de Turquie (après Istanbul), et la troisième ville du pays par le nombre d'habitants. Elle est située sur la mer Égée près du golfe d'Izmir.. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Smyrne> à l'ouest du pays

<sup>334</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.440-441.

<sup>335</sup> FOTTORINO Eric. *Voyage au centre du cerveau*. Stock. Paris. 1998.

relie à elle. L'homme ne se défait de la charge émotionnelle liée à un souvenir traumatisant qu'en le détachant de son cœur, pour l'expliquer au sens étymologique de ce terme, à savoir le déplier, l'ouvrir devant lui pour en extraire ce qui le faisait souffrir depuis si longtemps. Sur la route de l'apaisement grâce à Glauka, il est enfin capable de retirer toute passion de son souvenir, c'est-à-dire toute la souffrance qui l'a empêché de vivre pleinement. La musique peut-être, mais l'amour sans aucun doute, lui ont enfin permis de se libérer.

D'ailleurs, c'est au moment où il amorce sa relation amoureuse avec Glauka que Krito lui raconte en détail sa passion pour cette femme qui imagina une telle moquerie avec l'aide de ses amis que la carrière du jeune orateur en fut brisée et qu'après cette aventure il lui fut impossible de reprendre son métier :

« [...] La primera vez que aparecí ante el tribunal los magistrados contuvieron la risa con sólo verme... »<sup>336</sup>

*(La première fois que j'apparus devant le tribunal, les magistrats se retinrent de rire à ma seule vue...)*

L'attitude de Kalidea ne manque pas de surprendre :

« Aún me asombra comprender que el verse idealizada le produjo repugnancia, rechazo, como si yo con eso despreciase lo que ella era realmente, como si yo le presentase un espejo en el que le obligaba a ver su mezquindad, su incapacidad de amar de verdad... Su burla se convirtió en odio ; un odio insondable. »<sup>337</sup>

*(Je suis encore étonné de constater que le fait de se voir idéalisée provoqua en elle dégoût et rejet, comme si je méprisais de ce fait ce qu'elle était réellement, comme si je lui présentais un miroir dans lequel je l'obligeais à voir sa petitesse, son incapacité à aimer vraiment... Sa moquerie se transforma en haine ; une haine insondable.)*

Cette femme qui collectionnait les hommes s'acharna sur le seul qui l'ait vraiment aimée, ce qui, non seulement, brisa la carrière de Krito mais lui enleva à tel point toute confiance en lui-même qu'il fut désormais incapable d'avoir des relations sexuelles avec un être aimé, jusqu'à Glauka., celle qui sut, sans aucun doute, l'aimer mieux que les autres.

Il termine son récit sur ces mots :

« Hasta llegar a ti, mi resurrección y mi último destino. »<sup>338</sup>

*(Jusqu'à ce que j'arrive auprès de toi, ma résurrection et mon ultime destinée.)*

Krito s'est considéré comme mort pendant toutes ces années, puisqu'incapable de se réaliser dans l'amour, condamné comme il l'était aux aventures qui n'impliquaient pas son cœur. Le temps offre, ici, un aspect subjectivement distors : depuis l'âge de vingt-quatre ans, Krito était mort, sa ligne de vie était virtuellement interrompue et c'est l'amour de Glauka qui lui a permis de poursuivre le fil du temps. Sa spirale temporelle personnelle s'est égarée et a cessé de tourner pour reprendre maintenant son cheminement, sa progression sereine vers la mort.

---

<sup>336</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 553.

<sup>337</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 553.

<sup>338</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 554.

« La mémoire est au singulier, elle est une, constituée de souvenirs au pluriel. Si ces derniers ont une certaine précision, leur refonte en un seul tout plutôt mal défini sert les propos de la construction identitaire ». <sup>339</sup> Krito, tout comme Glauka, peut se construire dès l'instant où la mémoire a opéré ce travail de refonte.

Par de multiples aspects, dont les problèmes sexuels ne sont pas les moindres, l'orateur androgyne ressemble à don Ernesto Ribalta, l'éminent professeur d'université de *Real Sitio*.

Au chapitre IV -Dieciocho de marzo (*Dix-huit mars*) -, la partie 1930 s'intitule limpide « La fuerza de Narciso » (*La force de Narcisse*) : l'auteur veut attirer l'attention de son lecteur sur la fontaine que Ribalta, Saignac et Marta vont admirer dans les jardins d'Aranjuez. Cette oeuvre d'art bouleverse le professeur, qui ne manifeste sa commotion que par une phrase :

« -Un coloso... -murmura -. ¡Qué visión más exacta ! » <sup>340</sup>

(-Un colosse... -murmure-t-il-. *Qu'elle est juste, cette vision !*)

Cette remarque aurait pu passer inaperçue si son intérêt n'avait été souligné par deux indices subtils: Ernesto regarde la statue « con atención » (*avec attention*) et Marta observe Ribalta « extrañada, pero no hay más comentarios » <sup>341</sup> (*étonnée, mais il n'ajoute rien*).

Le monologue suivant s'intitule « Ernesto », du nom de celui qui s'y livre. C'est la première fois, après Marta et Soledad, qu'il prend la parole, mais il le fera par la suite, confessant peu à peu ses deux, voire trois, souvenirs enfouis qui, vraisemblablement, n'en font qu'un.

A la page 111, dans un mouvement vertigineux, le narrateur Ernesto passe de Marta à Narcisse puis au chevalier d'Eon avant d'arriver au point crucial : lui-même. « [...] álbumes de mamá, mi biografía [...] » <sup>342</sup> (*[...]des albums de maman, ma biographie [...]*). Cette apposition met en évidence par une simple virgule, sans verbe, avec une parfaite sobriété, la situation de l'enfant que fut Ernesto. Pour sa mère, la biographie de son fils se résumait à un album de photos, c'est-à-dire une façade qui n'est que visuelle et ôte à toute personne son relief. Or, ce que voulait sa mère, c'était que son fils fût une fille. Elle l'habillait et le coiffait comme telle. Du jour où son mari, pris de colère, fit couper les cheveux à son fils pour qu'il pût ainsi adopter une identité virile, elle rejeta son enfant. La biographie d'Ernesto aux yeux de sa mère en resta là.

<sup>339</sup> <http://www.theses.ulaval.ca/2003/20942/ch02.html>

<sup>340</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.109.

<sup>341</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.109.

<sup>342</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.111.



A partir de ce moment-là, malgré tous les efforts du petit garçon, il fut impitoyablement rejeté par sa mère, et cela se reflète - encore - dans les photos, où elle prétend montrer son meilleur profil là où il voit bien qu'elle lui tourne le dos.

La proposition :

« [...] Cuando me dejaste y encontré otra [...] »<sup>343</sup>

([...]Lorsque tu me quittas et j'en trouvai une autre[...])

montre par la même économie de moyens les relations que Ribalta entretenait avec sa mère. L'adjectif privé de son nom commun attire l'attention sur celui-ci. En effet, entre le début de la proposition de temps et la fin, un glissement extraordinaire, muet mais implicite, s'est opéré : la mère est devenue la femme. C'est sa mère qui est morte mais c'est une femme qu'il cherche pour la remplacer. Était-il donc amoureux de sa mère ? Son surmoi<sup>344</sup> a-t-il résolu le problème en le condamnant à l'impuissance, comme semble l'indiquer cette allusion :

[...] No siempre con éxito, a mi fallo quería consolarme : « eso les pasa a muchos. »<sup>345</sup>

([...]Pas toujours avec succès, je voulais ainsi me consoler de mon échec : « c'est ce qui arrive à beaucoup ».)

qui montre son impuissance sexuelle partielle et ses efforts maladroits pour se consoler au lieu de chercher une solution véritable.

Il mentionne au chapitre VI une fille de petite vertu qui lui plut mais :

« El encuentro fue un fracaso total : « Amor, ¿estás pensando en otra ?...Tócame, aquí tienes mis carnes... ¿Quieres que... ? »<sup>346</sup>

(Leur rencontre fut un échec total : « Mon amour, tu penses à une autre ? Touche-moi, c'est mon corps que tu as là... Veux-tu que... ? )

Tous ces points de suspension révèlent le rythme de la conversation et surtout de leurs ébats, l'hésitation des deux personnes et l'inanité des seuls efforts de la jeune femme. Ribalta est réellement impuissant à la suite de la castration maternelle.

Croyant ainsi résoudre tous ses problèmes, Ernesto parvient à une conclusion qui lui semble logique, mais qui est, avant tout, bien égoïste :

« [...]...ahora necesito una boda, con alguna comprensiva, por conveniencia, Guiomar Civantes perfecta, hija única, aunque decaídos el problema no es la dote, con su padre, el duque, mi sillón académico[...]. »<sup>347</sup>

([...]...J'ai besoin maintenant d'un mariage avec quelqu'un de compréhensif, par convenance, Guiomar Civantes est parfaite, fille unique, bien que la famille se soit appauvrie, le problème n'est pas la dot, avec son père, le duc, j'aurais mon fauteuil d'académicien[...])

Le cynisme de Ribalta est aussi évident que son mépris : « alguna

<sup>343</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.112.

<sup>344</sup> Le Surmoi est un concept psychanalytique élaboré par Freud. [...]C'est la structure morale (conception du bien et du mal) et judiciaire (capacité de récompense ou de punition) de notre psychisme. Il est l'héritier du complexe d'Edipe. Il répercute toute notre culture sous la catégorie de « ce qu'il convient de faire ». C'est une instance sévère et cruelle, surtout formée d'interdits qui culpabilisent l'individu. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Surmoi>

<sup>345</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.112.

<sup>346</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.187.

<sup>347</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.112.

comensiva » fait l'économie du substantif « mujer » (*femme*), considéré sans nul doute comme inutile, comme l'est l'entité qu'il recouvre. Méprisant les femmes en général - il ne daigne même par prononcer le mot - Ribalta méprise en particulier la malheureuse Guiomar qui n'a que peu de points communs avec l'autre Guiomar, la femme aimée chantée par le poète Antonio Machado<sup>348</sup>. Tant qu'à se sacrifier en se mariant, autant en tirer un profit social. Cynique jusqu'au bout, il ne pense pas un instant à Guiomar, il la rejette aussitôt dans un oubli provisoire pour envisager pour la première fois d'épouser Marta :

« [...] mira si elle te destrona, mamá »<sup>349</sup>  
([...] attention, elle risque de te détrôner, maman !)

s'écrie-t-il dans le dernier paragraphe.

Pour la première fois, il voit un inconvénient sérieux à son union avec Guiomar. Il doit :

« [...] andar con pies de plomo, estar al verlas venir : las elecciones... »<sup>350</sup>  
([...] regarder où il met les pieds, attendre qu'elles arrivent : les élections...);

or le père de Guiomar est monarchiste.

Il le répète au chapitre VI :

« Si Guiomar fuese como Marta...porque no es la mujer para su problema ; además le vincularía a la Corona y si llega la República... »<sup>351</sup>  
(Ah, si Guiomar était comme Marta... parce que ce n'est pas la femme qu'il lui faut pour régler son problème ; de plus, elle le rattacherait à la Couronne et si la République arrive...)

Tout dans son union est calculé, et, au fil de l'œuvre, il va détrôner Guiomar qui va d'ailleurs finir par le rejeter et en épouser un autre. Il délaisse peu à peu cette première solution, Guiomar, pour pencher vers la seconde, Marta, avec ses « pechos pequeños pero bien puestos, hermosas piernas »<sup>352</sup> (*avec ses seins petits mais bien placés, ses belles jambes*), comme s'il parlait de vulgaire bétail.

Ces chapitres consacrés en partie à Ernesto dévoilent cette masse de souvenirs qu'il se remémore mais ne raconte à personne, peut-être parce qu'il n'en analyse pas clairement la cause - ses rapports avec sa mère- peut-être parce que son moi sur-dimensionné ne fait que cacher sa honte.

Il espère avoir un avenir brillant, car, selon lui, il s'est sacrifié pour sa mère et ses tantes, comme il l'explique à la fin du chapitre VI :

« [...] decían sacrificarse por mí, según ellas me lo daban todo, y no sabían ni hacer un buen café, casi nadie sabe, me está fallando la cafetera italiana, me compraré otra, imposible trabajar sin eso, pero hecho como yo sé, como es debido... »<sup>353</sup>  
([...] elles prétendaient se sacrifier pour moi, d'après elles, elles me donnaient tout, mais elles ne savaient même pas faire un bon café, presque personne ne le sait, ma cafetière italienne est en train de me lâcher, je vais en acheter une autre, impossible de travailler sans cela,

<sup>348</sup> qui écrivit *Canciones a Guiomar* I, II, et III.

<sup>349</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.113.

<sup>350</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.112.

<sup>351</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.187.

<sup>352</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.188-189.

<sup>353</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.191.

*mais un café comme moi je sais le faire, comme il faut le faire... )*

Entouré de femmes qui lui ont terni sa jeunesse, vindicatif et hargneux, il termine sa harangue en parlant de café et surprend le lecteur par son infantilisme ; ce caprice d'enfant gâté laisse présager une immaturité liée à son enfance marquée par toutes ces femmes, sa mère la première. Sa progression vers l'âge adulte fut arrêtée net par cette mère castratrice qui ne sut pas l'aimer comme il le fallait.

Il hait et adore sa mère tout à la fois et il est convaincu qu'elle ne l'aimait pas, alors qu'elle prétendait se sacrifier pour lui, veuve parfaite se donnant toute entière à son fils, avec abnégation.<sup>354</sup>

Dans ces même pages, il se considère comme un cadavre. De même que Krito avec Glauka, il attend de Marta la résurrection. La différence est que son attente est vaine, contrairement à Krito qui est aimé de Glauka. En outre, même si leurs problèmes sexuels sont similaires, leur cause et leur manière de l'affronter sont tout à fait différentes : Ribalta ment à la société parce qu'il se ment à lui-même.

La spirale temporelle que dessine son existence souffre elle aussi de distorsion mais elle n'atteindra pas le cercle parfait que connaîtra Krito avec Glauka. Jamais il n'aura le même courage, la même dignité face à l'épreuve.

Il finira par partir, seul, pour Buenos Aires comme « profesor visitante »<sup>355</sup> (*professeur vacataire*). Comme Malvina, il s'en va vers le Nouveau Monde. Il n'aura pas compris que, pour recevoir, il faut savoir donner et qu'il est inutile de rechercher au loin ce que l'on n'a pas su trouver sur place.

Tous ces souvenirs enfouis, qu'ils le soient volontairement ou non, font donc surface de manière intermittente à la fois dans la conscience du personnage et la trame des œuvres, contribuant à la richesse de l'architecture narrative. Le temps passé ne s'appréhende pas linéairement. De multiples faits passés disparaissent, d'autres demeurent, plus ou moins cachés. La ligne du passé de chacun ondule dans sa conscience.

De même que les souvenirs tourbillonnent, s'échappent et se rapprochent tels des spirales ondulantes qui se jouent des efforts de l'homme pour les affronter, de même il s'ajoutent à l'intrigue principale et jalonnent les chapitres. Les cercles du temps, plus ou moins déformés, sont toujours là. Décrivant à notre tour un cercle, nous en revenons donc à la problématique fondamentale de la représentation du temps - tour à tour linéaire et circulaire - chez José Luis Sampedro.

---

<sup>354</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.362-363.

<sup>355</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.558.

### 3.3. Les cercles du temps comme réconciliation du temps cyclique et du temps linéaire.

---

Depuis plusieurs siècles, sous l'emprise du christianisme puis le déferlement des progrès scientifiques, l'homme - occidental, essentiellement - a opté pour une vision linéaire du temps. Le début de la ligne du passé se perd dans l'infini, mais la science permet d'expliquer la naissance du monde avec la découverte de l'atome. Le passé s'écoule jusqu'à nous ; notre existence, à l'échelle de la vie de notre planète, est un point minuscule. Notre avenir est objectivement imperceptible, tellement il est court, mais nous le concevons comme interminable. Inconnu, insondable mais, nous l'espérons, infini. Nous avons beau le savoir, il nous semble que notre vie sur terre est de toute première importance et nous n'envisageons qu'avec horreur l'instant de notre mort. Nous savons cependant que le temps continuera à couler après notre mort comme avant elle.

José Luis Sampedro, intellectuel espagnol contemporain, se situe culturellement dans cette philosophie du temps. Par ailleurs, en tant qu'écrivain, il ne peut échapper à la nécessité livresque qui part d'un début, la couverture du livre, tout ce qui est métatexte, pour s'achever aux dernières pages. L'image du récit est nécessairement linéaire.

L'Histoire, selon la vision moderne de notre culture occidentale, est linéaire. Elle étudie, d'une part, l'histoire événementielle qui plonge ses racines dans d'autres événements passés, une crise actuelle s'expliquant par des problèmes du passé non résolus, comme une décolonisation trop rapide, et, d'autre part, s'intéresse à la vie des peuples et à leur évolution.

C'est l'Eglise qui a imposé sa vision linéaire de l'Histoire. Les Pères de l'Eglise, soucieux de se démarquer du « paganisme », ont imposé l'abandon de l'hypothèse de la renaissance et l'interprétation cyclique du temps. Selon eux, il était inadmissible que le Christ, en tant que fils de Dieu, dût renouveler indéfiniment le sacrifice de sa vie pour sauver les hommes. En mourant sur une croix, il a définitivement sauvé les hommes. Le temps apparaît, ainsi, comme une ligne ayant un début, présenté dans la Genèse, au titre évoquant la naissance, pour s'achever dans les temps à venir avec le livre de l'Apocalypse. Alors se produira la résurrection de tous les hommes, ce qui n'a rien à voir avec un temps cyclique puisque ils auront changé de forme pour revêtir des corps glorieux dans la Cité de Dieu, comme le dit Saint Augustin.

Le mythe du progrès, né avec l'idéal du siècle des Lumières, s'ajoute à cette vision linéaire du temps. La ligne est redéfinie. Elle démarre d'une manière encore floue par la genèse du monde, par une rencontre d'atomes<sup>356</sup> et continue par des époques diverses ponctuées d'élan novateurs comme celui de la pensée antique. L'homme est mû par la notion du progrès. Science, technique, civilisation semblent tracer un avenir radieux. Telle est la conviction des intellectuels du XIX<sup>e</sup> siècle.

L'Histoire passe par la chronologie ; elle devient une science expliquant un fait présent par un fait passé. Les philosophes de l'Histoire s'attachent à trouver à l'histoire humaine un moteur et un but différents de ceux de la religion chrétienne. Ils cherchent une autre visée que la cité de Dieu chère à Saint Augustin.

Pour Condorcet, l'humanité avance d'un seul pas vers l'avènement de la raison, par l'instruction du genre humain dans les sciences. Pour Auguste Comte, on va de « l'état théologique » de la société, vers « l'état métaphysique », puis enfin on parvient à « l'état positif ». Pour Marx, le terme de l'Histoire sera la société sans classe et le mouvement du progrès s'accomplit dans la lutte des classes.

Pour Hegel, l'Histoire avance vers l'avènement de l'Etat-Dieu, manifestation suprême de l'Esprit. Il y a une dualité totale entre l'ordre de la nature, où tout se reproduit et se répète, et l'ordre de l'histoire, le temps psychologique, le temps humain des faits historiques marqué par la non-répétition.

Du point de vue de la philosophie politique, la représentation cyclique du temps est considérée comme « réactionnaire », à l'opposé du mouvement « révolutionnaire » de l'Histoire. Du point de vue épistémologique, elle aurait un caractère anti-scientifique. Pour les psychanalystes, revenir aux archétypes est une manifestation de régression infantile.

José Luis Sampedro est nécessairement marqué par cette analyse, parfaitement logique, des choses. Néanmoins, à la surprise générale, il a volontairement mêlé dans cette trilogie des époques ne suivant en rien une chronologie linéaire, commençant en 1961 (*Octubre, octubre*) pour s'achever en 1930 (*Real Sitio*), en passant par 1975 (*Octubre, octubre*), 257 après J.C. (*La vieja sirena*) et 1808 (*Real Sitio*). Fervent admirateur des philosophies orientales, il a modifié sa

---

<sup>356</sup> L'astronome belge G.Lemaître avancera ainsi que l'Univers est né à partir d'un "atome originel", c'est-à-dire d'une sphère où toute la matière et l'énergie de l'Univers y étaient comprimées. Étant donné son instabilité cette sphère a explosé il y a environ 15 milliards d'années, en donnant lieu à l'univers que nous connaissons actuellement... En 1948, le physicien George Gamow supposera que les différents éléments observés aujourd'hui ont été générés juste après cette explosion originelle, à un moment où la température et la densité étaient extrêmement élevées.

L'expression "Big bang" est prononcée pour la première fois en 1951 par Fred Hoyle, histoire de tourner en dérision l'idée de cette explosion originelle.

Arno Penzias et Richard Wilson découvrent en 1964 le rayonnement cosmique, aussi appelé "rayonnement fossile" qui viendra confirmer la théorie du « Big bang ». <http://cosmobranche.free.fr/NaissanceUnivers.htm>

vision linéaire du temps pour y adapter une interprétation apparemment désordonnée. En réalité, il s'agit de périodes où le même schéma se reproduit, à savoir l'écroulement d'un monde et l'émergence d'un monde nouveau, ce qui relève de la notion de circularité du temps.

La vision du cercle s'appuie tout d'abord sur l'observation de la nature. Celle-ci fonctionne selon des cycles, comme ceux des climats ou de la reproduction, qui induisent une évolution circulaire et non pas linéaire.

Les sociétés traditionnelles vivent au rythme des rites qui ponctuent les moments de la journée. Ils sont essentiels et ont une valeur sacrée car ils reprennent les mythes fondateurs, imposés par les dieux. Les reprendre permet de refuser le changement pour revenir à un ordre originel permanent et immuable. Le changement, le devenir sont méprisables. Seuls comptent les archétypes sacrés.

Dans ces sociétés traditionnelles, le peuple ne retient du récit historique que ce qui est exemplaire et peut être relié au passé. La mémoire collective le transforme en mythe. Mircea Eliade donne un exemple dans *Le Mythe de l'Éternel Retour*<sup>357</sup>. Le fiancé d'une jeune fille, en Roumanie, meurt d'une chute dans un précipice quelques jours avant leur mariage. Cet accident, avec le temps, se transforme en assassinat par une fée jalouse. La conscience collective passe par le folklore populaire pour transformer le fait historique en mythe. L'homme traditionnel, selon Mircea Eliade, méprise l'Histoire, trop temporelle, au profit d'un présent mythique immuable. Le souci de l'Histoire est moderne.

Nous verrons dans la troisième partie comment José Luis Sampedro reprend le mythe de la sirène ou celui de la caverne, tout en les métamorphosant.

Cette vision circulaire du temps alimentée par les mythes existait déjà dans l'Antiquité. Selon Platon, « Le temps imite l'éternité dans la mesure où il se meut en cercle [...], l'éternité étant éternellement identique à elle-même »<sup>358</sup>. Marc-Aurèle affirme que « toutes les choses sont éternellement semblables et recommençantes ». Le temps humain fonctionne par succession en boucles de « grandes années » qui commencent par une création et s'achèvent par une destruction. Cette idée est reprise par Mircea Eliade : « l'univers est considéré comme éternel, mais il est périodiquement anéanti et régénéré à chaque création. La doctrine de la conflagration périodique se retrouve chez Héraclite et dans la pensée stoïcienne chez Zénon[...] Le sage se tient dans l'intemporel et ainsi : « il n'importe pas qu'on voie les mêmes choses pendant cent ou deux cent ans ou pendant un temps infini... Quand on voit ce qui est maintenant, on a tout vu, et ce qui s'est passé depuis

---

<sup>357</sup> *Le mythe de l'éternel retour*. Op.cit.

<sup>358</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Platon>

l'éternité, et ce qui se passera jusqu'à l'infini ; car tout est pareil en gros et en détail »<sup>359</sup>. Pour Nietzsche, il n'existe pas d'au-delà, pas de paradis, ni de purgatoire, ni d'enfer. Le Destin nous condamne à l'éternel retour des choses. Il faut renoncer à l'espoir d'un bonheur futur et accepter de revivre ce qui a déjà été vécu, comme il le dit dans *Le gai savoir*<sup>360</sup> :

« Et si un jour ou une nuit, un démon venait se glisser dans ta suprême solitude et te disait : « cette existence, telle que tu la mènes et l'as menée jusqu'ici, il te faudra la recommencer et la recommencer sans cesse ; sans rien de nouveau, tout au contraire ! »

« Avec l'éternel retour-(pensée sélective en ce sens qu'elle exprime le nihilisme le plus extrême (i.e. absence absolue de sens)-, Nietzsche propose un rapport au temps différent de ce qu'il est à son époque (la vision que l'on a du temps est jusqu'alors sous l'influence du christianisme). Nietzsche propose de ne plus voir le temps comme infini et en ligne droite, mais de le considérer comme cyclique et fermé. Il s'agit de vivre sa vie en s'imaginant la revivre des milliers de fois. Ce qui veut dire que vivre ne peut se faire de manière indéfinie et immortelle. Le rapport au temps que propose l'image de l'éternel retour oblige à l'action concrète (car le temps de la vie n'est pas infini) et il oblige à la sélection dans la manière de vivre (il faut faire ce qui plaît vraiment, ce qui nous convient, car cela reviendra). Le moyen de savoir ce qui nous convient est de s'imaginer revivre une action des centaines de fois. Si cette action est dans notre caractère, on pourra la revivre toujours avec le même plaisir. Nietzsche reprend la phrase de Pindare : « Il faut devenir ce que l'on est ». La liberté pour Nietzsche est issue des grecs : la seule liberté réside dans l'acceptation de son propre devenir qui est à découvrir individuellement. »<sup>361</sup>

Le temps cyclique ne revêt pas seulement la forme d'un cercle, mais également celle d'une spirale.

Selon la théorie indienne des kalpa<sup>362</sup>, le temps cyclique apparaît sous la forme d'une spirale : un léger décalage linéaire transforme le cercle en succession de spires. Il s'agit, dans la tradition védique<sup>363</sup>, du concept de la Manifestation cyclique, jeu de l'Absolu avec lui-même. L'Absolu semble jeter les dés permettant une combinaison nouvelle à partir de la Création, le Maintien et la Destruction, qui demeurent dans un équilibre instable.

Ce temps védique<sup>364</sup> dont le temps historique n'est qu'une infime partie est ce que Mircéa Eliade appelle le « Grand Temps ». il n'a ni commencement ni fin, dépasse toute imagination humaine et se déroule en boucles ou spirales contenant d'autres boucles. L'infini joue avec lui-même. Notre ligne du temps n'est qu'un segment d'une courbe du Temps lui-même. Ce jeu n'a d'autre but que le jeu lui-même. L'homme

<sup>359</sup> <http://sergecar.club.fr/cours/temps5.htm>

<sup>360</sup> NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir*. Gallimard. Paris. 1997.

<sup>361</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Friedrich\\_Nietzsche](http://fr.wikipedia.org/wiki/Friedrich_Nietzsche)

<sup>362</sup> Un kalpa correspond à l'intervalle de temps entre une conjonction de toutes les planètes sur l'horizon de Lanka, à zéro degré du Bélier et la conjonction identique suivante. Un Kalpa embrasse le règne de quatorze Manus et leur sandhies (intervalles); chaque Manu se trouve entre deux sandhies. L'autorité d'un Manu s'exerce pendant soixante et onze Maha Yugas, — chaque Maha Yuga consiste en quatre Yugas, à savoir, le Krita, Treta, Dwapara et Kali Yuga; et la longueur de ces quatre Yugas est respectivement comme les nombres, 4. 3. 2 et 1. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Kalpa>

<sup>363</sup> Forme primitive de la religion brahmanique.

<sup>364</sup> Le nom de religion védique est donné à l'ensemble des croyances et pratiques religieuses décrites dans le Veda (« Savoir », « Science »), un corpus d'écrits sacrés rédigés en sanskrit archaïque autour de -1800 - -800.

<http://www.systeroftnight.net/religion/html/veda.html>

est emporté dans un tourbillon et son action, si importante soit-elle, n'a pas de prise sur le temps et va disparaître, perdue dans l'immensité de ce temps qui tourne éternellement. Limiter le temps est pour l'homme moderne une solution rassurante : il croit ainsi le dominer.

Cette vision du Grand Temps fait partie d'un héritage immémorial de l'humanité, présente dans toutes les civilisations. Elle enveloppe un sens du Sacré qui fait défaut à la représentation linéaire du temps historique.

Mircéa Eliade remarque qu'il n'y a pas, dans la tradition védique, de véritable contradiction :

« L'important n'est pas toujours de renoncer à sa situation historique... mais de garder en esprit les perspectives du Grand Temps, tout en continuant à remplir son devoir dans le temps historique. [...] L'homme ne doit pas renoncer à agir, même s'il en a la tentation.

Selon les bouddhistes, à cause des trois poisons que sont l'avidité, la colère et l'ignorance (ou l'indifférence, cela dépend des traductions), les hommes vont renâître dans le cycle des renaissances, et le monde qui va leur échoir dépend de leurs actions (le karma) dans leur vie antérieure. Cependant, il ne s'agit pas d'une réincarnation. En effet, tout est régi par le concept du non-soi : rien dans l'univers n'a une existence indépendante et réelle par soi-même et rien n'est figé. Le bouddha propose, par son enseignement, d'aider les hommes à échapper à cet enfer, de briser le cycle karmique. La roue de l'existence karmique- ce cycle de naissances et de décès - ne s'arrête que lorsque l'on a atteint le nirvana, à savoir « la délivrance », « le dénouement », « la libération de la souffrance ».

Cet état n'est-il pas celui que recherchent aussi bien Luis que Miguel, don Pablo, María, doña Flora (dans *Octubre, octubre*) ou Krito et Glauka (dans *La vieja sirena*) et don Alonso et Janos (dans *Real Sitio*), mais surtout Miguel et Janos ?

Cette vision de la renaissance est assez proche de celle de José Luis Sampedro. Tout est changeant. Les êtres comme Malvina renaissent sans être les mêmes, les époques sont tout à fait différentes, à des siècles d'écart parfois, mais elles se ressemblent cependant. Elles ne sont ni tout à fait les mêmes, ni tout à fait distinctes. Il en va de même pour les personnages : quelles que soient les époques, quelles qu'aient été les spires du temps, les hommes ont toujours les mêmes aspirations, même s'il ne s'agit pas de la même personne, même si le progrès a fait bouger le monde.

C'est, finalement, François Cheng<sup>365</sup> qui emporte notre adhésion, lorsque nous lisons la vision du temps taoïste, telle qu'un sage la conte à son héros :

---

<sup>365</sup> **Poète, traducteur, romancier** *Biographie*

Né le 30 août 1929, en Chine, François Cheng est issu d'une famille de lettrés et d'universitaires — ses parents comptaient parmi les premiers étudiants boursiers envoyés aux États-Unis. Études secondaires à Chongqing de 1937 à 1945. La guerre terminée, la Chine sombre peu après dans la guerre civile qui jeta la jeunesse dans le désarroi ou la révolte. Après un temps d'errance, il entre à l'Université de Nankin.

Début 1948, son père participe, en tant que spécialiste des sciences de l'éducation, à la fondation de l'UNESCO, grâce à laquelle il peut venir en France. Il se consacra à l'étude de la langue et de la littérature françaises. Il dut cependant traverser une assez longue période d'adaptation marquée par le dénuement et la solitude avant d'obtenir en 1960 un emploi stable au Centre de linguistique chinoise (devenu plus tard le Centre de recherches linguistiques sur l'Asie orientale à l'École des hautes études en sciences sociales). Parallèlement à son travail, il s'est employé à traduire les grands poètes français en chinois et à rédiger sa thèse de doctorat.



« Demain, nous traverserons justement la région dont est originaire notre cher Laozi. Celui qui est, vous le savez bien, à l'origine du taoïsme et qui a développé l'idée de la Voie, cet irrésistible mouvement universel mû par le Souffle primordial. [...] »

Tout comme le fleuve, la Voie a un rapport avec le temps. On dit : « Fleuve du temps » et la Voie affirme : « Point d'aller sans retour. » Toutefois, à regarder le fleuve comme cela, on dirait qu'il fonce en ligne droite vers sa perte, alors que la Voie selon les taoïstes suit un mouvement circulaire, d'aucuns penseront donc qu'il y a contradiction entre ce que montre la réalité et la conception qu'on en tire. C'est oublier un trait spécifique de la géographie chinoise. La Chine est un continent qui jouit d'une unité en soi. Avec ses hautes montagnes à l'ouest et ses vastes mers à l'est, sa terre est penchée en sorte que tous ses fleuves, notamment les deux principaux, le fleuve Jaune et le Yangzi, coulent invariablement d'ouest en est [...] (Ils) donnent l'impression aux Chinois que l'ordre temporel procède d'une origine et vise une destination.

Comment concevoir que l'irréversibilité de cet ordre inférieur qu'est le temps puisse être rompu ?

C'est ici qu'interviennent les Vides médians inhérents à la Voie. Eux-même Souffles, ils impriment à la Voie son rythme, sa respiration et lui permettent surtout d'opérer la mutation des choses et son retour vers l'Origine, source même du Souffle primordial. Pour le fleuve, les Vides médians se présentent sous forme de nuages. Etant de la Voie, le fleuve, comme il se doit, participe aussi bien de l'ordre terrestre que de l'ordre céleste. Son eau s'évapore, se condense en nuage, lequel retombe en pluie pour l'alimenter. Par ce mouvement en cercle vertical, le fleuve, assurant la liaison entre terre et ciel, rompt la fatalité de son propre cours forcené. De même, à ses deux extrémités, il imprime la même sorte de cercle entre mer et montagne, Yin et Yang. Ces deux entités, grâce au fleuve, entrent dans le processus du devenir réciproque : la mer s'évaporant dans le ciel et retombant en pluie sur la montagne, laquelle active sans cesse la source. Le terme rejoint par le germe.

Le temps procéderait donc par cercles concentriques, ou par cercles tournant en spirale, si vous voulez. Mais attention, ce cercle n'est pas la roue qui tourne sur elle-même, sur les choses du même ordre selon la pensée indienne, ni ce qu'on appelle l'éternel retour. Le nuage condensé en pluie n'est plus l'eau du fleuve, et la pluie ne retombe pas sur la même eau. Car le cercle ne se fait qu'en passant par le Vide et par le Change. Oui, l'idée de la mutation et de la transformation est essentielle dans la pensée chinoise. Elle est la loi même de la Voie. Le retour dont parle Laozi signifie finalement reprise de tout, certes, mais surtout changement en autre chose, en sorte qu'il y a constamment retour et que plus il y en a, plus fréquente est la possibilité de transformation, tant l'inspiration du Souffle primordial est inépuisable. [...] Contrairement à Proust, j'aurais écrit : « A la recherche du temps à venir. La loi du temps, du moins ma loi à moi, à travers ce que je venais de vivre avec l'Amante, n'était pas dans l'accompli, dans l'achevé, mais dans le différé, l'inachevé. Il me fallait passer par le Vide et par le Change. »<sup>366</sup>

Dans le « fleuve du temps », José Luis Sampedro a choisi cinq époques différentes comme toile de fond de ses œuvres : 1962 et 1975 pour le premier opus

---

En 1969, il a été chargé d'un cours à l'Université de Paris VII. À partir de là, il mènera de front l'enseignement et une création personnelle. Il sera naturalisé français en 1971. En 1974, il devient maître de conférences, puis professeur à l'Institut national des langues et civilisations orientales, tandis que ses travaux se composent de traductions des poètes français en chinois et des poètes chinois en français, d'essais sur la pensée et l'esthétique chinoises, de monographies consacrées à l'art chinois, de recueils de poésies, de romans et d'un album de ses propres calligraphies.

Il se verra attribuer le prix André Malraux pour *Shitao, la saveur du monde*, le prix Roger Caillois pour ses essais et son recueil de poèmes *Double chant*, le prix Femina pour son roman *Le Dit de Tianyi* et le Grand prix de la Francophonie pour l'ensemble de son œuvre.

Il a été élu à l'Académie française, le 13 juin 2002, au fauteuil de Jacques de Bourbon Busset (34<sup>e</sup> fauteuil).

<http://www.academie-francaise.fr/immortels/base/academiciens/fiche.asp?param=705>

<sup>366</sup> CHENG François. *Le dit de Tianyi*. Albin Michel. Paris. 1998. p.190-192.

de la trilogie, 257 après Jésus-Christ pour le deuxième, 1808 et 1930 pour le dernier. Ce sont des périodes de crises politiques et culturelles, des fractures dans la société de l'époque qui permettent à l'écrivain de s'engouffrer, avec ses personnages, dans des situations où la vraisemblance n'a que peu de part. La pertinence n'apparaît pas dans la continuité temporelle, volontairement mise à mal. Nous commençons par l'époque contemporaine - deuxième moitié du XXème siècle - avant de sauter six cents ans en arrière pour revenir vers une époque beaucoup plus proche de nous mais plus lointaine que la première.

Il serait vain de rechercher une homogénéité temporelle mathématique. Les époques choisies sont tout à fait différentes et forcer les chiffres, par des équations artificielles, à nous donner un rapport logique expliquant cet ordre temporel, serait peut-être possible mais sans aucun doute fallacieux.

Ligne, cercle et spirale : tout cela se trouve dans la trilogie de José Luis Sampedro. Janos tente de convaincre Marta :

« El tiempo no se agota en los relojes ; está sobre ellos.[...]Los relojes marcan un solo tiempo y ihay tantos a la vez !

[...] Sí, casi nadie lo sabe : tiempos que coexisten. Yo tardé en comprenderlo, pero eso me salvó. Sí, puesto que por fin estás conmigo....- se anima-. ¿Qué más pruebas quieres, si estás viviendo esa coexistencia ? Tú, con tus vestidos que mirabas extrañada hace un momento y yo con los míos, en este gabinete : a la vez. ¿No coexisten los espacios ? Ya te lo expliqué el otro día. ¿Por qué no los muchos círculos del tiempo ?<sup>367</sup>

*(Le temps ne s'épuise pas dans les horloges ; il est au-dessus d'elles.[...] Les horloges marquent un seul temps, mais il y en a tellement à la fois !*

*[...] Oui, mais presque personne ne le sait : des temps qui coexistent. Moi, je ne le compris que tardivement, mais cela me sauva. Oui, puisque tu es enfin avec moi... -s'anime-t-il -. Te faut-il d'autres preuves, alors que tu es en train de vivre cette coexistence ? Toi, avec tes vêtements que tu regardais d'un air étonné il y a un instant et moi avec les miens, dans ce boudoir : ensemble. Et les espaces, ne coexistent-ils pas ? Je te l'ai déjà expliqué l'autre jour. Pourquoi n'en serait-il pas de même pour les nombreux cercles du temps ?)*

Pour Janos, la preuve tangible de l'existence de ces cercles du temps est précisément Marta, qui se sentait déguisée en revêtant une robe de Malvina avec ses accessoires comme la mouche et qui, maintenant, se sent parfaitement à l'aise dans ces mêmes vêtements. Ce qui est pour lui une preuve indéniable ne l'est pas pour elle, puisque justement elle n'a aucun souvenir de son passé en tant que Malvina ou Bettina. Néanmoins, elle est troublée par ses propres réactions, par sa facilité à s'adapter à ces nouveaux atours.

La deuxième preuve, tout aussi irréfutable aux yeux de Janos est celle du parallélisme entre le temps et l'espace. Si celui-ci peut coexister avec un autre, pourquoi n'en irait-il pas de même pour le temps ? C'est un argument ex nihilo qui ne part pas du thème lui-même, le temps, mais d'un autre, l'espace. Pourquoi considérer comme exacte une affirmation seulement parce qu'elle se vérifie pour un autre

---

<sup>367</sup> Real Sitio. Ibid. p.137.

concept, même proche ? Sa confiance inaltérable, son émotion sont les arguments les plus susceptibles de convaincre la jeune fille.

Dans la même logique, si plusieurs cercles peuvent coexister, pourquoi ne pourraient pas être associées toutes les époques choisies par José Luis Sampedro, d'autant plus qu'elles ont un point commun exceptionnel : ce sont des époques frontières ?

Dans *La vieja sirena*, Krito murmure devant l'assemblée des conseillers d'Ahram :

« [...] dentro del imperio hay gentes fronterizas, como los cristianos y los esclavos ; y dentro de cada ser humano también hay frontera, la vida se crece en las fronteras. »<sup>368</sup>

*(A l'intérieur de l'empire, il y a des gens qui sont aux frontières, comme les chrétiens et les esclaves ; et à l'intérieur de chaque être humain il y a aussi une frontière : la vie s'épanouit dans les frontières.)*

Ces gens des frontières sont ceux qui vivent dans une culture décadente et en ont une autre, cachée, méprisée d'autrui mais qui finira par vaincre celle qui fait autorité. Les frontières sont également à l'intérieur de chacun de nous, pétris comme nous le sommes de contradictions.

Krito pourrait croire en un dieu frontière « si un día en un eclipse, cuando sol y luna están alineados, [...] ambos se fundieran en una luz cegadora y dulce[...] ése sería mi dios. Un dios fronterizo, andrógino, holosexual. »<sup>369</sup> *(si un jour dans une éclipse, quand soleil et lune sont alignés, [...] tous deux se fondaient en une lumière aveugle et douce [...] ce serait là mon dieu. Un dieu frontière, androgyne, holosexuel.)*

Certains chrétiens croyaient que le Christ était une femme, Krito rêve d'un dieu qui le réconcilierait avec sa vision toute personnelle de la sexualité, « holosexuelle » permettant les relations sexuelles avec un homme comme une femme. Les contradictions disparaîtraient alors, comme le symbolise l'oxymore « cegadora y dulce ».

En ces époques de fracture temporelle, lieux, événements, personnes, tout peut être dans un point de jonction entre les cercles. L'écrivain n'a plus qu'à prendre ce point, l'étirer pour former un autre cercle, qui partira de ces éléments frontières. Ainsi naquit la trilogie.

Le corpus même de cette trilogie est parsemé de cercles, de rondes récurrentes : des objets reviennent obsessionnellement, dans une œuvre ou dans plusieurs, ce qui nous amène à observer le jeu qu'a établi l'auteur entre le lecteur et lui qui se rapprocherait du jeu du chat et de la souris. Le lecteur est pris de vertige. Fort heureusement, un lieu d'ancrage ralentit quelque peu le manège : les lieux, décrits avec précision, donnent une base fixe à l'architecture narrative fort complexe.

---

<sup>368</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.221.

<sup>369</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.528.

## Deuxième partie

### **LE TOURBILLON DE LA VIE**

«IL N'Y A AUCUNE CONSTANTE EXISTENCE, NI DE NOTRE ETRE NI DE CELUI  
DES OBJETS. ET NOUS, ET NOTRE JUGEMENT, ET TOUTES CHOSES MORTELLES  
VONT COULANT ET ROULANT SANS CESSÉ. »  
MONTAIGNE, *ESSAIS* II, 12.

## CHAPITRE 1 : LES ELEMENTS RECURRENENTS INTRINSEQUES A CHACUNE DES ŒUVRES

---

Nous discernons deux rondes des objets simultanées : d'une part celle des objets qui reviennent à plusieurs reprises, mais dans une seule œuvre, et, d'autre part, celle des objets qui apparaissent dans toute la trilogie. José Luis Sampedro a d'ailleurs évoqué son amour des objets dans *Escribir es vivir (Ecrire, c'est vivre)*:

«Yo me enamoro de las cosas, soy un maniático con las cosas a las que tomo cariño »<sup>370</sup>.

(Je tombe amoureux des choses, je suis un maniaque en ce qui concerne les choses pour lesquelles je me prends d'affection.)

José Luis Sampedro adhère à la philosophie de Lamartine<sup>371</sup> et peut dire avec lui :

« Objets inanimés, avez-vous donc une âme  
qui s'attache à notre âme et la force d'aimer ? »<sup>372</sup>

Ces objets, en effet, semblent poursuivre les personnages comme s'ils avaient une mission particulière à remplir auprès d'eux, ne serait-ce que de les contraindre à la lucidité.

---

<sup>370</sup> *Escribir es vivir*. Plaza y Janés. Areté. Barcelone. 2005. p.123.

<sup>371</sup> « Conçues pour la plupart en Italie de 1826 à 1828 quand Lamartine était attaché d'ambassade à Florence, ce recueil de 48 poèmes est le chef d'œuvre lyrique de Lamartine. La ferveur spirituelle de Lamartine s'est fortifiée. Tous les poèmes des harmonies sans liaison et sans suite sont une symphonie à la gloire de Dieu. Malgré l'accent souvent douloureux et amer, l'ensemble exprime la sécurité d'une âme qui croit à la providence et se confie à elle. Ces hymnes à la bonté et à la puissance du créateur sont inspirés à l'auteur par sa joie de vivre heureux en Toscane. Pourtant à la brillante Italie, il préfère son humble village et souhaite finir ses jours à Milly ». <http://romantis.free.fr/Lamartine/html/harmo.html>

<sup>372</sup> LAMARTINE de Alphonse *Oeuvres poétiques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade / nrf Gallimard 1963 livre III, in harmonies poétiques et religieuses. *Milly, ou la Terre natale*. p.392.

## 1. 1. *Octubre, octubre*

---

### 1.1.1. Los legajos (*Les liasses de papier*)

---

Un objet déterminant pour Miguel, et révélateur pour le lecteur<sup>373</sup>, n'est autre qu'une liasse de papiers : ses quatre derniers romans. L'un d'entre eux est précisément sa dernière œuvre, celle que le lecteur est censé lire dans la première partie, *Octubre, octubre*, à savoir la vie des habitants de Quartel de Palacio :

« Papeles ... ¿ Y esos legajos ? ¡ Las novelas ! ¡ Había llegado a olvidarlas. ¡ Increíble ! ¡ Al pronto vi en ello una prueba de mi desasimiento. Bajo esa impresión acerqué los papeles al fuego, desaté el primero ... ¡ El pasado saltó como un tigre ! »

*(Des papiers ... Et ces liasses ? Mes romans ! J'en étais arrivé à les oublier. Incroyable ! Je vis là tout d'abord une preuve de mon détachement. En proie à cette impression, j'approchai les papiers du feu, je détachai le premier ... Le passé bondit comme un tigre ! )*

Ces liasses, simples objets, ont le pouvoir de faire revivre le souvenir. Miguel confond oubli et victoire sur le souvenir. Il y fait référence pas moins de trente fois. Il pense avoir vaincu la mémoire ; il fuit le souvenir de la mort de son fils, notamment. Il croit être arrivé sans mal à la maturité alors que, lorsqu'il retrouve ces liasses, une seule comparaison lui vient à l'esprit, celle du tigre, montrant bien la violence de ce souvenir. Tout son édifice mental s'écroule alors. Le feu ne peut effacer la souffrance que fait naître la vue des liasses. C'est en l'affrontant que le souvenir se dompte.

Tout au long de la partie consacrée à Miguel, nous trouverons des allusions à ces quatre romans, qui sont intéressants pour plusieurs raisons. Tout d'abord, ils sont récurrents dans les chapitres ayant trait à Miguel, et cela montre à quel point ces écrits - comme tous ? - sont les miroirs de l'auteur. Il y raconte, en effet, les circonstances qui l'ont poussé à écrire. Ces écrits sont attachés à des souvenirs pénibles, surtout celui de la mort de son fils. C'est la raison pour laquelle il les avait enfouis. Mais maintenant, apparemment, c'est le moment idéal pour les reprendre et comprendre, accepter ce passé. Il ressent le besoin de faire un bilan de sa vie et de son œuvre avant la mort qu'il pressent comme proche.

Il explique, notamment, pour qui il a écrit ces romans, par ailleurs jamais publiés :

« La I, para mí ; hacer reventar el absceso, mi envidia del Miguelito en su bohemia

---

<sup>373</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 50.

parisina. La II contra todas las gentes felices, en venganza del rayo que me arrebató a Miguelito. ¡Toda carta a Nerissa la III, mi larguísima carta! Otra venganza la IV, destilación de odio.»<sup>374</sup>

*(Le Premier roman, pour moi ; c'était faire crever l'abcès, la jalousie que m'inspirait Miguelito dans sa bohème parisienne. Le Deuxième, contre tous les gens heureux, pour me venger de la foudre qui m'arracha Miguelito. Le Troisième est tout entier une lettre à Nerissa, ma si longue lettre ! Le Quatrième, une autre vengeance sécrétant la haine.)*

Miguel n'explique pas très clairement à qui il s'adresse, contrairement à ce qu'il affirme. Il prétend avoir écrit le premier roman pour lui : sans doute avait-il honte de clamer à la face du monde sa jalousie à l'égard de son propre fils, que l'écriture l'a peut-être aidé à combattre. Le deuxième est écrit davantage contre quelqu'un que pour lui : la jalousie le poursuit, non plus contre son fils mais contre « tous les gens heureux » alors que lui a perdu son fils unique. La jalousie qu'il entretenait ne peut que renforcer son chagrin et le poids de la culpabilité : celui qu'il jalousait était son propre fils et il est mort, tué lors d'un accident d'avion, le moteur ayant pris feu. Son troisième roman s'adresse à la femme aimée. A qui s'adresse, donc, le dernier ? Déteste-t-il le mari de Nerissa, qu'elle n'a pas voulu abandonner pour lui ? Sa vindicte n'est-elle pas plus générale et n'a-t-elle pas plutôt pour objet, de manière diffuse, le monde entier, lui-même n'y échappant pas ?

Dan un superbe oxymore, Miguel désigne en effet ses œuvres comme « Mis cadáveres vivos »<sup>375</sup> (*Mes cadavres vivants*). Ce sont les cadavres qu'il cache au fond de son cœur, et qui, peut-être parce qu'ils n'ont jamais été publiés, ne peuvent être évacués.

Il ajoute :

« Me llevo esos esqueletos para combatirlos a brazo partido, para amarles a abrazo encendido hasta que se vuelvan polvo contra mí, conmigo, y al fin descansemos en la cima de lo Alto. »<sup>376</sup>

*(J'emporte ces squelettes pour les combattre à bras-le-corps, pour les aimer dans une étreinte ardente jusqu'à ce qu'ils deviennent poussière contre moi et avec moi et qu'enfin nous reposions au sommet, tout Là-haut.)*

Les rimes intérieures, « brazo »/ « abrazo », « partido »/ « encendido », montrent mieux qu'un long discours la contradiction que traîne le personnage, pour qui ses œuvres sont à la fois symboles de vie et de mort, d'amour et de haine. Il rêve d'une ultime étreinte dans laquelle ses œuvres deviendraient poussière. Il sait bien ce que cette métaphore induit : sa propre mort. Etreindre ses œuvres comme il le voudrait serait les aimer et les tuer à la fois, s'aimer et se tuer à la fois, « lo Alto », lieu d'apaisement, ne pouvant être que la mort. Il dira plus loin<sup>377</sup> qu'il haïssait pour pouvoir aimer et « con ese ánimo (escribió) la Novela IV. » L'amour reste pour lui l'ultime solution, même si elle induit la mort.

<sup>374</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.146.

<sup>375</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.53.

<sup>376</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 53.

<sup>377</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 617.

A la fin de l'œuvre, aux chapitres 16 et 17, mystérieusement, toute allusion à ces quatre œuvres disparaît. C'est le signe que Miguel a résolu ce nœud fatal. Il attend la mort avec émotion, doucement bercé par l'amour de Serafina. La vie a pris le pas sur ses rancœurs et ses douleurs. Le passé fut affronté, puis assumé. Miguel peut marcher résolument vers la mort. Tout le reste est transcendé.

Nous ne saurions oublier, en outre, que José Luis Sampedro avait, dans sa jeunesse, publié des romans comme *La sombra de los días*<sup>378</sup> (*L'ombre des jours*), puis, comme il l'écrit lui-même dans le prologue de la deuxième édition:

« Casi medio siglo después me animo a publicarla<sup>379</sup> »

(*Presqu'un demi-siècle plus tard, je me risque à le publier*).

Son motif ? « No negar a mis amigos lectores ni siquiera escritos todavía tempranos y sin duda algo inmaduros » (*Ne pas refuser à mes amis lecteurs même des œuvres écrites très tôt et peut-être un peu immatures*), l'essentiel étant « la entrega sin reserva de una obra personal, creada por ellos » (*Je don sans réserve d'une œuvre personnelle, créée pour eux*). Il fait de même pour *La estatua de Adolfo Espejo*<sup>380</sup> (*La statue d'Adolphe Espejo*), précisant également dans le prologue : « Sigo así completando para mis amigos mi silueta como escritor<sup>381</sup> » (*Je cherche à compléter ici pour mes amis mon profil en tant qu'écrivain*). L'auteur semble agir, ici, pour ses lecteurs, alors que Miguel le fait pour lui-même, mais ce retour vers les premières œuvres éclaire, sans doute, une perspective sur le besoin, de la part de l'écrivain, de revenir vers ses sources créatrices.

Nous savons, également, que c'est après le décès de sa première épouse que José Luis Sampedro écrit *La vieja sirena. Monte Sinaï* dépeint ce qu'il a vécu dans l'hôpital du même nom lorsqu'il a eu un infarctus. Les écrits naissent -semble-t-il- d'événements de la vie de leur auteur. Miguel déclare, à propos de ses quatre romans non publiés :

« No hay distanciamiento entre novelas y autor. [...] Las novelas me creaban tanto a mí como yo las creaba a ellas. »<sup>382</sup>

(*Il n'y a pas de distanciation entre romans et auteur. [...] Les romans me créaient moi-même autant que je les créais.*)

Il y a si peu de distanciation qu'il transfère sa propre tante dans son oeuvre, comme José Luis Sampedro l'explique dans *Escribir es vivir* :

« Miguel, autor, en la novela, de *Octubre, octubre*, a través de sus papeles, nos cuenta su propia vida y vemos que también él ha transformado personajes de su propia vida en personajes de la novela, como la figura femenina que en la novela llama la Tante Hélène, pero cuando habla de su vida, reconocemos a esa señora como a una tía suya que se llama de otra manera. »<sup>383</sup>

(*Miguel, auteur, dans le roman, de « Octubre, octubre », à travers ses manuscrits,*

<sup>378</sup> *La sombra de los días*. Alfaguara. Madrid. 1945.1994.

<sup>379</sup> *La sombra de los días*. Ibid. p.12.

<sup>380</sup> *La estatua de Adolfo Espejo*. Alfaguara. Madrid. 1939.1994.

<sup>381</sup> *La estatua de Adolfo Espejo*. Ibid. p.12.

<sup>382</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.614.

<sup>383</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p. 219.



*nous raconte sa propre vie et nous voyons que lui aussi a transformé des personnages de sa propre vie en personnages du roman, comme la figure féminine qui, dans le roman, s'appelle la Tante Hélène, mais, quand il parle de sa vie, nous reconnaissons cette dame dans une de ses tantes qui s'appelle autrement.)*

Pour Miguel, l'auteur fictif, c'est le moment du déménagement et surtout le début d'une nouvelle étape de la vie, la dernière, celle du renoncement à l'existence, celle de la mort ardemment souhaitée, qui le poussent à ouvrir ces liasses de papier. Il veut les étudier pour, à travers cette lecture, se découvrir lui-même et se dépouiller du superflu.

C'est, d'une certaine manière, son testament qu'il prépare et quel meilleur testament que ses oeuvres pour un écrivain ? José Luis Sampedro confie à Michel Santiago<sup>384</sup> :

« Eso que decía Flaubert « Madame Bovary, soy yo », es una verdad como un templo. Lo cierto es que yo soy todos mis personajes. Te tienes que esforzar y ponerte en su pellejo, porque no hay otra manera. »

*(Ce que disait Flaubert « Madame Bovary, c'est moi », est une vérité grande comme une cathédrale. Ce qui est sûr, c'est que je suis tous mes personnages. Il faut faire l'impossible et se mettre dans leur peau : il n'y a pas d'autre solution.)*

José Luis Sampedro dévoile, à ce propos, deux idées importantes :

« Necesitaba escribir, nadie me podía quitar la satisfacción de hacerlo. Lo esencial es librarse del tumor que se te forme en la cabeza y hay que operarse, escribiendo.

-O sea que es como un psicoanálisis.

-Es un autoanálisis, sí."<sup>385</sup>

*(J'avais besoin d'écrire, personne n'aurait pu m'enlever la satisfaction de le faire. L'essentiel est de se libérer de la tumeur qui peut se former dans la tête, et il faut se faire opérer en écrivant.*

-Autrement dit, c'est comme une psychanalyse.

-C'est une autoanalyse.)

Et de nous rappeler que *La vieja sirena* fut écrit après la mort de sa femme, et *Monte Sinaí* à la suite de son infarctus. Ecrire sert donc d'exutoire, et permet de sublimer des épreuves comme celle de l'affrontement de la mort. Le réel donne matière à l'écriture et permet de passer du vécu à l'art, ainsi il est surprenant de constater que José Luis Sampedro prétend écrire pour lui-même :

«- Tu objetivo no era llegar a la gente ...

Era llegarme a mí.

*(Ton objectif n'était pas d'arriver jusqu'aux gens...*

*-C'était d'arriver jusqu'à moi.)*

tout en disant :

« No me preocupa nada no saber quién soy. »<sup>386</sup>

*(Je ne me soucie pas de savoir qui je suis. )*

Comparant ce que dit l'auteur Miguel de l'intrigue qu'il a imaginée avec son

<sup>384</sup> SANTIAGO Michel. *Entrevista con José Luis Sampedro*. El urogallo. Madrid .1994.

<sup>385</sup> RIVIERE Margarita. « José Luis Sampedro, sabio y hereje ». Op.cit.

<sup>386</sup> RIVIERE Margarita. « José Luis Sampedro, sabio y hereje ». Ibid.

œuvre achevée, celle que nous avons réellement sous les yeux, force est de constater que les personnages lui ont échappé au moins une fois, puisqu'ils ne sont pas morts comme il l'avait écrit dans son manuscrit. En effet, celui-ci, *Oscuro resplandor*, inachevé à cause de la mort de son fils, se termine par la mort des deux personnages principaux<sup>387</sup> :

*"Oscuro resplandor, como estas últimas brasas. Dos cuerpos en espasmos ardientes, agonías jubilosas en el horno del lecho, pasión sin salida, Luis pendiendo de una cuerda, Ágata saliendo desnuda por la buhardilla, haciendo trampolín de un alero, de cabeza a la calle con su impecable estilo de saltadora...¿Máscaras mías ? ¿Será posible ?»*

*(« Sombre éclat », comme ces dernières braises. Deux corps dans des spasmes ardents, agonies jubilatoires dans le four du lit, passion sans issue, Luis pendu à une corde, Ágata sortant nue de la mansarde, se servant d'un auvent comme tremplin, la tête tournée vers la rue dans son style impeccable de plongeuse...Sagit-il de mes masques ? Est-ce possible ?)*

Le lecteur se remémorera cette scène lorsqu'il retrouvera le dénouement imaginé par José Luis Sampedro et qui n'est pas la mort des personnages. Au contraire, à la fin, leur relation amoureuse semble prête à affronter l'usure du temps. A l'oxymore inquiétant « oscuro resplandor » (*sombre éclat*), qui évoque sans doute à la fois l'aveuglante lumière de l'amour et la noire mort qui le conclut, Miguel a semblé prendre un malin plaisir à faire partager à ses lecteurs sa propre mélancolie, réaction sans doute bien humaine, alors que son créateur a peut-être pu transcender ses chagrins par l'écriture. L'obscurité du premier titre, *Oscuro resplandor*, transparait, dans celui que nous avons sous les yeux, *Octubre, octubre*, dans le fait que le mois d'octobre annonce l'hiver, que plusieurs personnages meurent, mais cela n'est pas vraiment une fin en soi. Le lecteur, en effet, ne referme pas le livre avec une image sombre de la vie.

Cette dichotomie entre la fin prévue et celle que nous lisons dans *Octubre, octubre*, est le reflet de ce qu'affirme l'auteur réel, José Luis Sampedro, dans *Escribir es vivir*<sup>388</sup>, à savoir que :

*« Cuando ya tenía unos quinientos folios escritos, me encontré con la ingrata sorpresa de que el maravilloso final previsto no encajaba. La escena final imaginada era genial, a mí me gustaba mucho, pero con la novela escrita, sencillamente no cuajaba, no quedaba, imposible utilizarlo. Volví a empezar y, aun así, ese final no funcionó y tuve que cambiarlo. »*

*(Alors que j'avais déjà écrit environ cinq cents feuillets, j'eus la désagréable surprise de me rendre compte que la fin merveilleuse que j'avais prévue ne convenait pas. La dernière scène que j'avais imaginée était géniale, elle me plaisait beaucoup, mais, tout simplement, elle ne s'adaptait pas au roman que j'avais écrit, elle n'allait pas, impossible de l'utiliser. Je recommençai, et, malgré cela, cette fin n'était pas bonne et je dus la changer.)*

Ce roman, qui est celui de l'aube, du début de la construction de soi, pouvait difficilement se fermer sur le suicide des deux protagonistes. Cette fin était sans doute poétique mais n'était pas dans la logique des desseins de l'auteur. Il lui préféra une fin plus optimiste.

<sup>387</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 51.

<sup>388</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.226.

Le rôle récurrent de ces liasses pose une triple problématique. La première est celle du déclenchement du souvenir par un objet. Ce processus est ici facilité par le fait que les liasses indiquent noir sur blanc ce que pensait la personne au moment des faits. Comment oublier ceux-ci alors que ce qui est écrit dans ces liasses est né de ce que l'écrivain venait de vivre ? Le schéma narratif de la partie concernant Miguel est, ainsi, logiquement parsemée d'allusions aux liasses qui font renâître le souvenir.

En outre, les liasses, chaque fois qu'il y est fait allusion, font renâître le principe de la construction fictive de l'œuvre, à savoir que chacune des premières parties est l'œuvre du personnage de la seconde.

Enfin, cette mise en abyme de l'écriture dans l'écriture renvoie sans cesse à celui qui avance masqué derrière son narrateur extérieur, l'auteur lui-même, comme nous le verrons dans le troisième chapitre.

Quel meilleur objet récurrent pour un écrivain que des manuscrits ? Il en existe cependant un autre, qui est souvent une métaphore du jeu de l'écriture : le masque et, de manière plus générale, le déguisement.

### 1.1.2. Masques et déguisements (*Máscaras y disfraces*)

---

Le mot « máscara » apparaît à maintes reprises, le plus souvent dans la bouche de Miguel, mais c'est au chapitre 5, *Máscaras*, dans la partie *Papeles de Miguel*, qu'il fait irruption dès le titre et s'étale tout au long de cette partie.

Portant bien son nom, il induit, par la dissimulation du visage, une multiplicité d'identités possibles. Comme nous le verrons plus loin, il symbolise à la fois le jeu de cache-cache entre personnages et celui auquel se livre l'auteur avec son lecteur et l'homme - et/ou l'auteur - avec lui-même.

Nous retrouvons ce mot dès la deuxième page, dans la partie « *Octubre, octubre* », lorsque Luis s'efforce de retrouver le songe entrevu :

« [...] ¿Quién fue Salomón ?, símbolo, disfraz de un enemigo, ¿acaso Max ?, repetiré « Salomón » hasta que mi lengua disuelva esa máscara como una hostia, reventará el absceso, sabré a quien maté [...] »<sup>389</sup>

([...] Qui fut Salomon ? Symbole, déguisement d'un ennemi, Max peut-être ? Je répèterai « Salomon » jusqu'à ce que ma langue fasse fondre ce masque comme une hostie, l'abcès crèvera, je saurai qui j'ai tué.)

Luis mêle deux cercles, celui de sa vie antérieure, encore mystérieuse, et

---

<sup>389</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 14.

celui de son passé plus récent avec Max, l'homme aimé et haï, l'amant potentiel et l'ennemi, frère de Marga avec qui il entretenait une relation, attiré à la fois par le frère et la sœur, humilié par l'une (avec qui il ne put avoir des relations sexuelles) et par l'autre (qui le poursuit toujours de ses railleries cruelles).

Comme Águeda le fera plus tard avec le mot « sexo » (*sexe*), Luis pense qu'en répétant un mot il va se familiariser avec le concept qu'il recouvre. La comparaison avec l'hostie, quelque peu sacrilège, reprend le concept de cercle, l'hostie étant ronde, mais la métaphore du masque, peu comestible, est moins brillante. Elle est néanmoins assez claire : il remâche le mot, espérant ainsi venir à bout de ce qu'il signifie. Il croit qu'il s'agit d'un symbole, d'un déguisement, d'un masque, il veut déchiffrer un rêve, un fait de son passé que la psychanalyse l'aiderait à dénouer. Il est dans l'erreur, dans le labyrinthe de sa mémoire dont les spires l'entraînent dans une mauvaise direction, puisque Soliman est réellement intervenu dans une existence antérieure. Le masque n'est pas là où il en a l'intuition. Son rapport avec le sexe est peut-être masqué, mais pas l'identité de celui qui peuple son cauchemar.

Il confond Salomon et Max ; il confond victime et bourreau, puisqu'il croit avoir tué alors que c'est lui qui fut, dans un premier temps, castré par un Soliman qu'il aimait et enfin condamné à mort par lui. Il fut ensuite victime des sarcasmes de Max. Il n'est coupable dans aucun des deux cas.

C'est un mot proche de « máscara » qui revient bien plus tard dans la bouche de Luis :

« [...] Águeda en marcha, se despega de Lina [...] va dejando ese disfraz linesco de « mujer-como-todas », la moda convencional, el antifaz negro y azul en los ojos [...] »<sup>390</sup>

([...] Águeda en marche, elle se détache de Lina [...] elle quitte peu à peu ce déguisement linesque de « femme-comme-toutes-les-autres », la mode conventionnelle, le masque noir et bleu dans les yeux[...])

Luis est jaloux de Lina, l'amie d'Águeda qui veut faire découvrir à celle-ci la féminité et le charme qui sont en elle. Luis ne doute pas des attraits de la jeune femme, mais, pour lui, elle est unique, et il ne veut pas qu'elle se fonde dans la masse des femmes. La métaphore du maquillage présenté comme masque n'en est quasiment pas une, car le glissement sémantique qui conduit du maquillage au masque est évident. Luis considère qu'elle donne à son regard, reflet de son âme, un aspect trompeur. L'adjectif qualificatif « linesco », néologisme dérivé de « Lina », pourrait être considéré comme une invention flatteuse, comme une nouvelle rose à laquelle on donne un prénom de femme, mais dans la bouche de Luis, il est méprisant, voire haineux, même si, selon lui, Águeda se détache peu à peu de sa rivale –« ir » suivi du gérondif prouve la lenteur de l'acte- . Quelques pages plus loin, il dit :

---

<sup>390</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 323.

« [...] le cedo la máscara [...] »<sup>391</sup>  
([...] je lui concède le masque [...]).

Il sait qu'au-delà de la victoire apparente de Lina, à savoir le maquillage d'Águeda, il est en train de vaincre et de faire découvrir à celle qu'il aime sa véritable identité, celle de maîtresse d'un esclave, comme le dévoile le titre de cette partie : « La compra del esclavo » (*L'achat de l'esclave*). Il n'est pas surprenant qu'il fasse allusion, dans ce chapitre, au troubadour et à l'amour courtois, car l'amant y est considéré comme le prisonnier, pieds et poings liés, de l'aimée.

« Cada cual tras su máscara, ella [...] ese antifaz de reina, yo la del esclavo, relación entre nosotros también de cada uno con su máscara, la de siervo me dispensa de ser hombre[...] »<sup>392</sup>  
(Chacun derrière son masque, elle [...] avec celui de reine et moi avec celui de l'esclave, en accord aussi avec notre relation où chacun de nous est caché derrière son masque, celui de serf me dispense d'être un homme[...])

La victoire n'est pas encore acquise. Il leur faut attendre le moment où, tout masque tombé, ils seront enfin un homme et une femme s'assumant avec leurs qualités et leurs failles.

Pour Luis, Águeda est « (su) obra, (su) Galatea »<sup>393</sup> (*son œuvre, sa Galatée*)<sup>394</sup>. Il prétend, en l'aimant, la faire devenir ce qu'elle est, ce qui montre le pouvoir de l'amour à ses yeux. L'amant aime une femme pour ce qu'elle est vraiment ; il ne s'arrête pas aux apparences, tout déguisement, tout masque, retarde la Rencontre. Sans lui :

« [...] volvería a su disfraz, a dimitir de sí misma. »<sup>395</sup>  
([...] elle reviendrait à son déguisement, à renoncer à elle-même.)

Il évoque alors un souvenir, celui de sa rencontre avec Marga, qui est pour lui « una araña » (*une araignée*), avant de se transformer en « esfinge-leopardo » (*sphinx-léopard*) et « mantis » (*mante religieuse*)<sup>396</sup>. Sa rencontre avec elle l'empêcha de devenir ce qu'il était « me creí lo que no era »<sup>397</sup> (*Je me crus être ce que je n'étais pas*).

Ce sont les rencontres avec autrui qui aident l'être humain à devenir ce qu'il est ou, au contraire, qui l'en empêchent. L'autre aide à ôter le masque ou à le maintenir.

Ágata aussi évoque parfois le masque, mais beaucoup plus rarement. Il ne

<sup>391</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 330.

<sup>392</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 332.

<sup>393</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 326.

<sup>394</sup> Pygmalion est un sculpteur résidant à Chypre (le pseudo-Apollodore le présente comme le roi de l'île). Révolté contre le mariage à cause de la conduite répréhensible des Propétides (femmes de Chypre) dont il était chaque jour témoin, il se voue au célibat. Mais il tombe amoureux d'une statue d'ivoire, ouvrage de son ciseau : il la nomme Galatée, l'habille et la pare richement. Lors des fêtes dédiées sur l'île à Aphrodite, il prie la déesse de lui donner une épouse semblable à sa statue. Son vœu est exaucé par la déesse, qui donne vie à Galatée. Pygmalion l'épouse alors (en présence d'Aphrodite) et aura d'elle une fille (Paphos selon Ovide, Métharmé suivant le pseudo-Apollodore). [http://fr.wikipedia.org/wiki/Pygmalion\\_et\\_Galat%C3%A9e](http://fr.wikipedia.org/wiki/Pygmalion_et_Galat%C3%A9e)

<sup>395</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 326.

<sup>396</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 326-327.

<sup>397</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 326.

s'agit pas du même masque. Pour elle, les autres se cachent volontairement derrière cet objet :

« Gregorio parecía que lo era (bueno), y luego resultó propagandista del Opus. »<sup>398</sup>  
(*Grégorio semblait être bon, mais par la suite il s'avéra être un propagandiste de l'Opus*

*Dei.*)

Elle rêve que Luis lui ôte enfin son masque, précisément celui de Pucelle :

« [...] que destroce mi máscara, la coraza de la Pucelle[...]. »<sup>399</sup>  
(*[...] qu'il mette en pièces mon masque, la cuirasse de la Pucelle [...]*)

Le mot est écrit en français et en italique. Cela montre bien que Luis, féru de culture française, provençale notamment, exerce sur elle une influence indéniable et qu'il n'est pas, par conséquent, son simple esclave. Elle s'enrichit culturellement, spirituellement, à son contact. Outre l'image de la jeune vierge, c'est aussi celle de Jeanne d'Arc qui se trouve ici.

Elle se sent incapable d'ôter elle-même une cuirasse qu'elle s'est forgée avec le temps. Elle attend que Luis le fasse, même en ayant recours à la violence. Elle fait précisément le rêve de ces jeunes filles, qui ne voient que dans le viol la réalisation de leurs désirs charnels. C'est une étape tout à fait normale et passagère chez la femme, le problème naît lorsqu'elle ne la franchit pas.

Pour Luis, le masque derrière lequel se cachent les êtres est posé par d'autres d'une manière inconsciente ; il empêche ceux qui le portent d'être ce qu'ils sont. Le masque dont parle Águeda est celui que portent les gens pour se protéger ou pour tromper autrui. Il est vrai que la jeune femme ressent une aigreur devant la vie que ne partage pas Luis. Il souffre ou il est heureux, mais il n'est pas amer. Il ne s'appesantit pas sur l'hypocrisie des hommes.

L'apparition d'Águeda déguisée en d'Artagnan sera déterminante, puisqu'elle permettra à un souvenir enfoui de Luis de resurgir avec violence : celui de son amour pour Antonio, mousquetaire avec lui lors de leurs jeux d'enfants et de pré-adolescence. Dès lors reviendront avec force ses doutes sur son homosexualité. Cependant, il est plus facile pour un être humain de lutter contre des craintes qui se présentent enfin à visage découvert que contre des faits dissimulés au fond de sa conscience.

Les masques vont tomber pour les deux personnages, ainsi que le dit Luis dans les dernières pages :

« [...] hoy nos hemos puesto a salvo de la mentira, Paco nos ha desenmascarado el uno ante el otro, i ni sospecha el favor que nos ha hecho ! »<sup>400</sup>  
(*[...] Aujourd'hui, nous nous sommes mis à l'abri du mensonge, Paco a ôté nos masques alors que nous étions l'un devant l'autre ; il ne soupçonne même pas le service qu'il nous a rendu !*)

<sup>398</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 440.

<sup>399</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.647.

<sup>400</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.848-849.

Les derniers mots sont presque comiques et ressemblent à des réactions que l'on qualifierait, peut-être avec trop de légèreté, de puériles. Luis tente de « tirer vengeance » de l'acte de Paco en disant qu'en croyant leur faire du mal, il a fait exactement le contraire. C'est ce qu'attendait et craignait Águeda qui s'est finalement produit, le viol, sur la personne de Luis en train de lui faire l'amour. Ainsi peut-on dire qu'indirectement, c'est elle qui a subi cette violence et que, par conséquent, il s'agit là d'un premier pas conduisant à leur propre fusion.

Paco lui a ôté en même temps son image négative d'un sexe « indiscrutable como máscara siniestra »<sup>401</sup> (*indéchiffrable tel un masque sinistre*). Comme le montre l'étymologie du mot « sinistre », qui vient de gauche en latin et induit l'idée de mauvais augure, les oiseaux venant de ce côté-là annonçant un sort fatal, Luis avait une image sombre du sexe, car il ne savait pas s'il était ou non homosexuel. L'intervention de Paco, ajoutée à l'amour d'Águeda, résout tous les problèmes de Luis. Celui-ci renonce à l'humiliation comme à l'orgueil, il accepte la vie et lui-même, tout simplement, comme le fait Miguel à la fin de sa vie. Ce dernier est obsédé par les masques ; il les mentionne environ trente fois.

Il est une problématique de cet objet que nous allons étudier plus loin, c'est celle qui est liée à l'écriture. Nous l'aborderons dans la partie concernant le jeu auteur/lecteur. En revanche, nous pouvons voir, dès maintenant, que l'idée du masque revient de manière récurrente à l'esprit de Miguel, sous forme de cercles de souvenirs douloureux qui emprisonnent son esprit et le font souffrir.

La plus horrible à porter, pour lui, est sans doute celui qui est lié à ses relations avec son fils :

« ¡ Afuera, máscara de la sana envidia paternal ! Debajo, otra más envenenada : la de un viejo. Envidiaba yo su juventud colmada de goces que nunca viví. »<sup>402</sup>

(*Au-dehors, ce masque de la saine jalousie paternelle ! Au-dessous, un autre plus empoisonné : celui d'un vieux. Moi, j'enviais sa jeunesse comblée de jouissances que je ne vécus jamais.*)

Miguel superpose les masques. Le premier est celui de la jalousie d'un père, qualifiée de « saine ». Le fils est considéré comme un rival en un complexe d'Oedipe à l'envers. Le deuxième lui semble pire encore : le rival est aussi celui qui le pousse vers la tombe. Le passé simple fatidique « viví » dénote que l'action est terminée, la vie et les jouissances qu'elle apporte sont derrière lui alors que son fils en profitait pleinement. Lui, pour sa part, n'en a pas joui et ne le fera jamais. Ce « nunca » résonne en lui comme un glas et renforce le sens du passé simple qui était déjà fort clair.

Miguel n'est pas encore prêt à renoncer à la vie. Il souffre d'un manque qui sera comblé plus tard par l'amour qu'il portera à Serafina. Ce sentiment terrestre pour une femme existant auprès de lui l'aidera paradoxalement à renoncer à la vie, à

<sup>401</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.844.

<sup>402</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.97.

souhaiter la mort pour parvenir, grâce à celle-ci, à l'amour parfait.

Ses relations avec Nerissa ont été ternies, voire détruites, par les masques qu'ils portaient tous deux :

« ¿O fue otra excusa mi edad, como Eduardo fue la tuya ? Siempre las máscaras [...]. O quizá cobarde ahora, bajo mi máscara de cansancio. »<sup>403</sup>

*(Ou bien mon âge fut-il une autre excuse, comme Eduardo fut la tienne ? Toujours les masques [...]. Ou bien suis-je peut-être lâche maintenant, sous mon masque de lassitude.)*

Le masque symbolise le mensonge pas toujours totalement conscient, mais qui donne à la personne une image morale flatteuse d'elle-même : Nerissa a renoncé à Miguel par pitié pour son mari, Miguel a renoncé à Nerissa à cause de leur différence d'âge. C'est l'analyse a posteriori que se fait l'être humain pour ne pas ternir l'image de lui-même qu'il entretient soigneusement.

Aujourd'hui, il a le courage de reconnaître qu'un masque peut en dissimuler un autre, moins flatteur, où la fatigue cache la désertion, où le courage devient lâcheté. L'obstacle restant le même, l'âge, il analyse différemment les raisons de sa fuite. La contemplation de la vérité, lorsqu'elle concerne son ego, n'est pas aisée, mais elle est sans doute libératrice. Elle permettra peut-être à Miguel de « reconnaître » Seraphita dès qu'il la verra.

Sa femme, Monique, se cachait elle aussi derrière un masque :

« Monique estaba encantadora. Su expresión me engañaba ; máscara de ternura bajo la intolerable avidez. »<sup>404</sup>

*(Monique était charmante. Son expression me trompait ; masque de tendresse cachant une avidité intolérable.)*

L'analyse de Miguel manque sans doute d'objectivité. Le jour du baptême de son fils, le visage de la jeune femme exprimait le sentiment qu'elle éprouvait réellement. L'emploi du verbe « estar » au lieu de « ser », qui se traduisent tous deux par « être », dénote parfaitement la malveillance de l'ancien époux. D'après lui, elle était charmante non pas par nature, mais en cette occasion précise : elle avait mis un masque. Il refuse d'envisager la réalité de l'être humain, pétri de contradictions. Ce qu'il appelle masque est simplement le reflet du sentiment éprouvé par la personne en un moment donné et qui change au gré de ses sentiments. La dissimulation qu'il impute à sa femme montre qu'il ne lui a pas pardonné ses défauts, d'autant moins que leur fils est mort. Une telle tragédie, loin de réparer des liens amoureux distendus, a brisé tout sentiment positif, si elle n'a pas contribué, à rendre la pauvre femme coupable de cette mort, d'après l'analyse tout à fait injuste de Miguel.

Il convient maintenant de s'arrêter sur le chapitre 5 intitulé « Máscaras » (*Masques*) et daté de « Enero-febrero de 1976 » (*janvier-février 1976*).

Le mot « máscara » n'apparaît qu'à la quatrième page :

« [...]La amistad es amor con otro nombre[...]Y sólo por un tabú cultural callamos en

<sup>403</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 150.

<sup>404</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.191.



Occidente cuando el sexo es el mismo. »<sup>405</sup>

([...]L'amitié est de l'amour sous un autre nom[...] Ce n'est qu'à cause d'un tabou culturel que nous l'appelons différemment en Occident quand le sexe est le même.)

Miguel vient d'évoquer son ami David et le masque recouvre la même signification que pour son personnage Luis, à savoir la crainte refoulée de l'homosexualité, regrettant que ce qui est si mal vécu en Occident soit « normal » en Orient. Ce qu'il ne saura pas, à cause du refus du partenaire potentiel, c'est si son soupçon d'homosexualité était basé ou non sur la réalité. La culture occidentale est faite de telle manière qu'il aura dû se contenter de l'hétérosexualité.

Il s'insurge, ensuite, contre la mode « unisex o travestismo, máscaras deleznales, confesiones de impotencia »<sup>406</sup> (*unisexe ou travestisme, masques friables, aveux d'impuissance*). Pour une fois, ce n'est pas sur un individu qu'il voit un masque, mais sur la société toute entière, pour ses outrances cachant une réalité mal définie. Il est, sur ce point, proche de Krito - dans *La vieja sirena* -, le seul personnage de la trilogie qui ait assumé ses doutes sexuels, surprenant Glauka par le fait que, même s'il était vêtu en femme, il n'était ni fardé ni couvert de bijoux, ce qui eût été une tentative maladroite, voire ridicule, de féminité. Il était un homme aimant s'habiller en femme et jouer ce rôle dans ses relations avec d'autres hommes. Avec simplicité et courage.

La thématique du masque envahit, alors, tout le chapitre. Miguel va voir un doreur qui se présente dans la semi-pénombre dissimulé sous un masque. C'est lui qui lui inspirera, sans nul doute, le personnage de Gil Gámez dans « Octubre, octubre » mais on peut se demander qui a pu faire naître ce personnage en José Luis Sampedro. Après un instant de frayeur, Miguel se rappelle être déjà venu là avec sa tante Magda et complimente le doreur sur les masques qu'il crée.

Cet homme, évoquant les souterrains qui se trouveraient sous son magasin, fait allusion au duc de Buckingham, « celui-là même des Trois Mousquetaires », et Miguel s'interroge : comment aurait-t-il deviné ce que représentaient pour lui les mousquetaires ? Miguel ne parle pas, à ce moment-là, de ses propres masques, mais sans doute a-t-il été démasqué en un instant, incapable de dissimuler son attirance pour les hommes ou pour ses tantes ?

Le doreur montre sept masques, nombre parfait. Ils sont six en réalité, mais l'un d'eux présente un double visage, comme Janos, dans *Real Sitio*, comme les personnages dépeints dans *La vieja sirena*, qui en cachent un autre. Ce masque semble gai et facétieux, et, en le retournant, on découvre un visage grimaçant et diabolique. Comme nous le verrons plus tard, Miguel demande le nom de ces personnages, mais le doreur ne peut les révéler :

---

<sup>405</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.246.

<sup>406</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.246.

« Si le dijese sus nombres serían también suyos. »<sup>407</sup>  
(*Si je vous disais leur nom, ils vous appartiendraient à vous aussi.*)

La forme d'imparfait du subjontif, en -se, montre bien que la réalisation de la condition est du domaine de l'irréel. Il lui est impossible de livrer le nom des masques qu'il a créés.

En cet instant, Miguel se remémore le nom du doreur, Saúl. Celui-ci le nie et prétend s'appeler Samuel - nous étudierons la problématique de ces prénoms dans la partie « La ronde des prénoms »- mais après un instant d'hésitation. Miguel n'a aucun doute : il ment. Le doreur aurait-il, lui aussi, un masque, lui qui semble si âgé, dont les cheveux sont blancs mais abondants ; lui qui est ridé mais dont la face semble « tallada en madera »<sup>408</sup> (*sculptée dans du bois*).

Miguel établit, ensuite, un parallélisme entre les personnes qu'il côtoie et les personnages qui sont sortis de son imagination, se demandant si les uns sont plus réels que les autres. La problématique du masque est, là encore, implicite. Les personnes réelles avancent masquées dans le monde de l'écriture.

A la fin du chapitre, Miguel évoque le Carnaval, l'événement symbolisé par le déguisement, en commençant par ces mots :

« Siempre Carnaval, todo máscaras. »<sup>409</sup>  
(*Toujours le Carnaval, tout est masques.*)

Nous relevons les mots « siempre » et « todo » dans cette phrase nominale binaire qui s'apparente à un ennésyllabe cher à Baudelaire rythmé par ces deux mots à deux syllabes. Le Carnaval est, en fait, continu, et les déguisements et masques sont autour de nous à chaque instant. La vie ne serait donc-t-elle qu'une farce ? Le vieil intellectuel revient sur son idée obsessionnelle, la dualité des êtres, leur aspect « bisexual suprasexuel »<sup>410</sup> (*bisexual suprasexuel*) que l'on retrouvera dans *El amante lesbiano*. Certains personnages masculins aspirent à être deux, non pas de manière antagoniste mais complémentaire.

Après des commentaires du doreur concernant sa chère tante Magda, il en vient à se demander si elle aussi avait une personnalité à double facette, comme tous, si sa sensualité instinctive et naturelle n'était pas empreinte de coquetterie. Il en vient à penser :

« Pobre Magda, adorada Magda, admirable Magda, santa Magda, culpable Magda. »<sup>411</sup>  
(*Pauvre Magda, Magda adorée, admirable Magda, sainte Magda, coupable Magda.*)

Le prénom de cette tante tant aimée est répété comme un leitmotiv, comme une incantation. Pour une fois, le ton est sobre, il n'est pas surchargé de points d'exclamation, ce qui donne de la gravité aux paroles de Miguel. Les adjectifs

<sup>407</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.249.

<sup>408</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.251.

<sup>409</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.260.

<sup>410</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.260.

<sup>411</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.261.

tournent en spirale autour du nom propre, se renforçant l'un l'autre, comme « adorada » et « admirable » ou s'opposant, tels « santa » et « culpable ».

Il est trop tard pour percer le mystère de Magda. Enfin, Miguel s'exclame :

« Te quiero, Magda, pero te digo adiós. »<sup>412</sup>

*(Je t'aime, Magda, mais je te dis adieu.)*

Sa réaction, bien qu'un peu tardive - Magda est morte depuis longtemps - n'en est pas moins saine, voire salvatrice. Dans notre civilisation judéo-chrétienne, être amoureux de sa tante est un tabou qui ne pouvait mener Miguel bien loin. Cela peut néanmoins expliquer cette attirance. Le personnage prend souvent un malin plaisir, tout à fait inconscient, à s'infliger complications et souffrances. Il fait ici montre de courage et de décision en renonçant à ce vieux sentiment qui l'entravait sans doute dans sa recherche de l'amour et dans sa quête mystique.

Il justifie ainsi le rejet d'un amour trouble pour sa tante :

« Así mi amantísima Trinidad cojea de un ángulo, se reduce a uno porque, al cabo, Hannah y Nerissa son una misma. »<sup>413</sup>

*(C'est ainsi que ma Trinité si aimante boite d'un angle, se réduit à un seul parce que, en définitive, Hannah et Nerissa ne font qu'une.)*

Ce déséquilibre va s'atténuer lorsque Miguel va aimer Seraphita. L'angle libéré par Magda, qui symbolisait un amour vain et malsain, sera-t-il occupé par son dernier amour ? Il omet, évidemment, Isolina qui fut un échec retentissant. Il serait plus judicieux de considérer que, si Hannah et Nerissa ne forment qu'un seul angle, Seraphita va plutôt s'ajouter à elles au lieu d'en former un autre. Les trois cercles amoureux qui tournent et se rejoignent en trois points de jonction sont une métaphore idoine, bien plus que celle de la Trinité.

Le masque intervient une fois encore, dans le dernier paragraphe de ce même chapitre :

« Disolución, desmoronamiento de las cosas y el tiempo, de los seres y la cronología. Veo a Petra casi a diario, pero, ¿qué sé yo si en cuanto vuelvo la espalda sigue existiendo ? ¿No pensarán otros lo mismo de mí ? ¿Es esto empezar a vaciarse de verdad : esta inconsistencia universal, esta disgregación de cuanto existe, sea con máscara de persona, de torre, de recuerdo, de creencia, de acontecimiento, esta reducción del ser a sombra ? »<sup>414</sup>

*(Dissolution, écroulement des choses et du temps, des êtres et de la chronologie. Je vois Petra presque chaque jour, mais, est-ce que je sais si, dès que je tourne le dos, elle existe encore ? D'autres personnes ne peuvent-elles penser la même chose de moi ? Est-ce là commencer à se vider vraiment : cette inconsistance universelle, cette désagrégation de tout ce qui existe, soit sous un masque de personne, soit sous celui de tour, de souvenir, de croyance, ou d'événement, cette réduction de l'être à une ombre ?)*

Sa vision de l'existence s'apparente à celle de don Pablo, handicapé par sa cataracte. Elle devient floue jusqu'à menacer de s'effacer complètement. Miguel en vient à douter de l'existence de tout ce qui est extérieur à lui et, logiquement,

---

<sup>412</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.261.

<sup>413</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.261.

<sup>414</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.261-262.

poursuit son raisonnement jusqu'au bout. En effet, si le monde extérieur cesse d'exister lorsqu'il ne l'appréhende plus avec ses sens, n'existe-t-il pas non plus aux yeux du monde extérieur, des autres, lorsque ces derniers ne le voient plus ? Le masque n'est-il qu'un voile de fumée qui l'entraîne bien loin des soucis terrestres ? N'est-il lui-même qu'un voile de fumée ? Existe-t-il ?

Toutes ces questions existentielles mettent en évidence le chemin sur lequel Miguel s'est engagé, celui de l'ultime voyage entouré du brouillard que confère l'inconnu.

Le masque est une métaphore plurielle dans *Octubre, octubre*. Il peut signifier, tout simplement, l'hypocrisie de certaines personnes qui cachent leur véritable personnalité sous une image socialement plus correcte quand il ne s'agit pas d'une facette sexuelle plus avouable que la véritable. L'autre masque est plus innocent ; l'être humain le met pour se protéger, mais sans en avoir vraiment conscience. Il est aussi l'expression d'une émotion passagère, mais il n'en est pas moins sincère, même si le narrateur le regarde avec une malveillance certaine. Le masque est enfin celui qui recouvre toute chose, leur faisant perdre toute existence tangible : il annonce la mort. La ronde des masques devient alors danse macabre qui entraîne le personnage vers l'au-delà.

Certains objets apparaissent et disparaissent ainsi, chargés d'une forte connotation concernant l'écriture, tels les manuscrits, ou d'ordre philosophique, tels le masque.

D'autres éléments, vivants cette fois, jouent un rôle plus discret, comme le pigeon<sup>415</sup>, qui vient se poser sur la fenêtre de Miguel dans ses différents logements, mais, le retrouvant dans *La vieja sirena*, nous en parlerons plus loin. Il en est de même pour le chat, qui, de témoin omniprésent lors des visites de Luis chez Ágata, deviendra, une fois, acteur déterminant. Il intervient de manière récurrente, mais surtout vers la fin de l'œuvre. Son rôle est déterminant à partir du moment où les personnages amorcent la spirale finale. Il semble les accompagner vers l'ultime étape, voire accélérer leur cheminement vers la vérité.

---

<sup>415</sup> Un seul mot en espagnol, « la paloma », désigne le pigeon et la colombe.

### 1.1.3.El gato (*le chat*)

---

Avant d'aborder la problématique du chat dans le couple Ágata/Luis, nous pouvons d'ores et déjà constater que l'image de cet animal accompagne souvent un personnage précis, que ce soit parce qu'il l'escorte ou parce que l'homme en question est comparé à ce félin :

« A su lado (el de María) hasta el extraño hombre del banco se hace consuetudinario, e incluso ese gato negro ronroneando junto a él, sin duda uno de los muchos que viven casi salvajes en la Plaza de Oriente, pero de una negrura deslumbrante»<sup>416</sup>

*(A côté d'elle (María), même l'homme étrange du banc devient commun et jusqu'à ce chat noir qui ronronne près de lui, sans doute un des nombreux chats qui vivent à l'état quasi sauvage sur la Plaza de Oriente, mais qui est d'une noirceur éblouissante.)*

Le lecteur, en ce début de roman, saisit les indices qui lui sont donnés. Il remarque, par conséquent l'adjectif sobrement présenté de « extraño », épithète de « hombre ». Il n'est pas explicité davantage, ce qui crée un agréable sentiment d'attente. Il déduit seulement qu'il s'agit de Gil Gámez. Cela rappelle les récits d'Homère, par exemple, où l'aurore est toujours « aux doigts de rose » et Achille « aux pieds légers ». Gil Gámez est, dans son essence même, étrange. De même que cet adjectif est accolé au nom, l'animal l'est à l'homme. Le narrateur étaye son évocation du chat en faisant une supposition logique introduite par « sin duda » sur sa provenance, mais il la termine par une restriction adversative « pero de una negrura deslumbrante, » comme s'il voulait avertir le lecteur que ce chat n'est pas que ce qu'il semble être. Serait-il diabolique, comme le veut la superstition occidentale ? En effet, il y est souvent :

« le compagnon des sorcières, il représente Satan, la luxure ou les ténèbres .

Depuis toujours le chat noir est associé à la sorcellerie. La légende dit qu'avant la création du monde, il existait une déesse de l'obscurité. Elle s'appelait Diane et aimait Lucifer, qui possédait un chat noir. Ils eurent ensemble une fille, qu'ils nommèrent Aradia. Lucifer envoya sa fille et son chat sur la Terre, afin qu'ils enseignent aux hommes la magie noire. Depuis, le chat est associé à la sorcellerie.

Aux alentours du XIII<sup>e</sup> siècle, cette nouvelle s'officialise. C'est à cette époque que l'Eglise lance une campagne contre la sorcellerie. Les personnes solitaires et asociales correspondent au profil du sorcier ou de la sorcière. [...] Une nouvelle loi apparaît : toute personne accueillant un chat noir sous son toit est amenée droit au bûcher. [...] Mais pourquoi cette peur du chat noir ? En fait, il semblerait que ce serait plus la couleur noire qui impressionne que le chat. Effectivement, la peur du noir remonte à plusieurs millénaires. Elle est apparue en Egypte, à l'époque des pharaons. Ils associaient cette couleur à l'image du deuil en référence aux envahisseurs éthiopiens qui avaient la peau foncée. De plus, cette couleur représentait Seth, la divinité du mal, et le chat noir faisait l'objet d'une grande aversion.

[...] Le chat noir était, en fait, la réincarnation du diable ou de la sorcière car, d'après une croyance lointaine, les sorcières pouvaient se transformer en chat, mais seulement neuf fois, c'est pour cette raison que l'on dit que le chat a 9 vies.

---

<sup>416</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.39.

Il avait également la réputation d'être mortel : ses dents étaient venimeuses, sa chair empoisonnée et ses poils, si on avait le malheur d'en avaler un, pouvaient être mortels.. »<sup>417</sup>

**Cette image malfaisante a été reprise par Edgar Allan Poe, dans la nouvelle histoire extraordinaire éponyme traduite par Charles Baudelaire :**

« Une nuit, comme je rentrais au logis très-ivre, au sortir d'un de mes repaires habituels des faubourgs, je m'imaginai que le chat évitait ma présence. Je le saisis ; — mais lui, effrayé de ma violence, il me fit à la main une légère blessure avec les dents. Une fureur de démon s'empara soudainement de moi. Je ne me connus plus, mon âme originelle sembla tout d'un coup s'envoler de mon corps, et une méchanceté hyperdiabolique, saturée de gin, pénétra chaque fibre de mon être. Je tirai de la poche de mon gilet un canif, je l'ouvris ; je saisis la pauvre bête par la gorge, et, délibérément, je fis sauter un de ses yeux de son orbite ! Je rougis, je brûle, je frissonne en écrivant cette damnable atrocité ! [...]

Cet esprit de perversité, dis-je, vint causer ma déroute finale. C'est ce désir ardent, insondable de l'âme de se torturer elle-même, — de violenter sa propre nature, — de faire le mal pour l'amour du mal seul, — qui me poussait à continuer, et finalement à consommer le supplice que j'avais infligé à la bête inoffensive. Un matin, de sang-froid, je glissai un nœud coulant autour de son cou, et je le pendis à la branche d'un arbre ; — je le pendis avec des larmes plein mes yeux, — avec le plus amer remords dans le cœur ; — je le pendis, parce que je savais qu'il m'avait aimé, et parce que je sentais qu'il ne m'avait donné aucun sujet de colère : — je le pendis, parce que je savais qu'en faisant ainsi je commettais un péché, — un péché mortel qui compromettrait mon âme immortelle, au point de la placer, — si une telle chose était possible, — même au delà de la miséricorde infinie du Dieu Très-Miséricordieux et Très-Terrible. »<sup>418</sup>

L'image du chat est encore plus perverse ici car il n'est pas mauvais en lui-même mais transforme l'homme en brute. Il renvoie au narrateur l'image d'une personne monstrueuse que le héros se sent contraint d'accepter. Le chat en devient d'autant plus redoutable que c'est lui, apparemment sans le vouloir, qui réveille le côté obscur et sadique caché dans chaque être humain. Lui mort, l'être humain redevient débonnaire.

**Au chapitre 2, Luis rencontre don Pablo dans une taverne et remarque :**

« ¿Y ése ? No estaba cuando entré aquí, ¿dónde lo he visto antes ?, alto, perfil de águila, ojos magnéticos, don Pablo pregunta discretamente, el tabernero le llama don Gil, Gil Gámez, [...] a veces le acompaña un gato negro[...]. »<sup>419</sup>

*(Et celui-là ? Il n'y était pas quand je suis entré ici, où l'ai-je vu auparavant ? Grand, profil d'aigle, regard magnétique, don Pablo s'enquiert discrètement, l'aubergiste l'appelle don Gil, Gil Gámez, [...] parfois il est accompagné d'un chat noir[...])*

Son arrivée mystérieuse, son visage, tout laisse entendre qu'il n'est pas un homme ordinaire. Il mange son yaourt bizarrement, en y versant un peu de vin, « como un cura vertiendo en el cáliz » (comme un curé versant le vin dans le calice). Ce rapprochement entre le yaourt et l'hostie apparaît comme un simulacre blasphématoire et diabolique de l'eucharistie, cette expression entre guillemets dans le texte montrant l'importance des paroles de l'aubergiste. Même son nom est étrange, il n'est pas écrit qu'il s'appelle Gil Gámez mais que l'homme le nomme ainsi, ce

<sup>417</sup> <http://www.epbroye.ch/travauxapp/MPC2006/chat/Explications.htm>

<sup>418</sup> Edition groupe Ebooks libres et gratuits.

<sup>419</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.66-67.

qui est une restriction.

Après une conversation sur un banc avec doña Flora, « Gil Gámez se levanta y se aleja despacio, como un gato, sin hacer chirriar la arena de la plaza.»<sup>420</sup> (*Gil Gámez se lève et s'éloigne lentement, tel un chat, sans faire crisser le sable de la place*). Par un phénomène de transfert, il devient l'animal qui l'accompagne.

Est-il réellement diabolique ? Doña Flora s'était posé la question quelques instants avant :

« ¿Mefistofélico ? No exactamente. ¿Ave de presa ? No acierta a clasificarlo... »  
(Méphistophélique ? Pas exactement. Oiseau de proie ? Elle n'arrive pas à le classer.)

Même s'il a quelque chose d'un diable, même si son profil rappelle celui d'un oiseau de proie, doña Flora, femme intuitive, sent bien que quelque chose lui échappe. L'adjectif « mystérieux » est effectivement accolé à Gil Gámez tout au long de l'œuvre, ce chat est souvent auprès de lui, mais il n'a rien de diabolique. Il effraie peut-être au premier abord, mais séduirait plutôt au second. Pour doña Flora, il est clair qu'il est tout simplement la Mort et son chat noir le symbolise bien. Le doreur, comme un chat, rôde et tourne autour de la quinquagénaire.

L'image du chat réapparaît et s'installe bien plus loin. Cet animal n'accompagne plus Gil Gámez mais le couple Ágata/Luis. Jusqu'alors, la jeune femme a seulement évoqué un instant un chien qu'elle a aimé, *Seneca*. Il n'y a pas de place dans son univers pour d'autre être vivant qu'elle même. Au chapitre 12 - le roman en compte 17 - le lien entre Ágata et Luis se brise. Après l'épisode d'humiliation pour Luis en présence de Gloria et de triomphe pour Ágata, fière de montrer à Gloria qu'elle a un amant parfait, le héros quitte sa bien-aimée, s'enfuit de Madrid. Ágata décide de franchir le pas décisif et de se donner à son directeur. Dans une chambre de motel, celui-ci tente de l'amadouer pour mieux la séduire. Elle pense alors :

« Soy el gato en lo alto del árbol al que se le habla para que baje : soy el suicida en la cornisa del edificio y él es el persuasivo cura en la ventana. »<sup>421</sup>

(*Je suis le chat en haut de l'arbre auquel on parle pour qu'il descende : je suis le suicidaire sur la corniche de l'immeuble et lui est le curé persuasif à la fenêtre.*)

Ces deux métaphores sont intéressantes car, outre leur signification la plus immédiate, c'est à dire l'analyse de la situation actuelle de la protagoniste, aux prises avec un homme qui la désire et croit être sur le point d'assouvir avec elle sa passion alors qu'elle ne le veut absolument pas, une deuxième interprétation apparaît.

Le chat sur l'arbre est prémonitoire de l'incident qui va bientôt contribuer à sa réconciliation avec Luis. Le suicidaire sur son toit rappelle la mort d'Ágata telle que l'auteur Miguel l'avait écrite une première fois dans un manuscrit antérieur. Après avoir découvert son amant Luis pendu, la jeune femme se jetait par la fenêtre.

Les événements vont et viennent dans les cercles narratifs, jouant entre

<sup>420</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.134.

<sup>421</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.596.

« *Octubre, octubre* » et « *Papeles de Miguel* » ou revenant sous des formes diverses dans une seule partie.

Pendant ce temps, Luis part se réfugier à Séville, où il fait la connaissance de Carmela, avec laquelle il a une aventure. Il a des rapports sexuels avec elle en pensant à Ágata, ce qui suffit à apaiser sa conscience.

De retour à Madrid, Luis entend un chat miauler de façon déchirante et voit Ágata à sa fenêtre qui essaie de tendre un balai pour que le chat s'y accroche et quitte la branche d'où il ne peut s'échapper. Luis s'approche de l'animal qui saute avec légèreté ...sur le balai et rentre chez la jeune femme, comme s'il narguait le couple, ou permettait sa réconciliation. Luis pense alors :

« [...] ahora el gato era yo en la rama frágil »<sup>422</sup>  
([...] maintenant le chat, c'était moi, sur la branche fragile).

Il se sent quelque peu ridicule et se demande comment cette situation va pouvoir se terminer. Le rire sauve les deux amants. Le regard de la jeune femme l'encourage à lui demander s'il peut monter. Chez la jeune femme, tous deux suivent le chat qui s'est échappé entre le mur et le canapé. C'est ainsi qu'ils découvrent une pièce cachée contenant, entre autres objets, un fouet qui jouera un rôle important.

Le chat est l'artisan de leur réconciliation et de l'érotisation de leur relation puisque Ágata va soumettre Luis à ses caprices dans cette mystérieuse pièce. Le félin semble à chaque instant comprendre le langage humain et la situation des personnages. Luis, dans son monologue intérieur, le désigne très vite sous le terme de « la gata Bast » (*la chatte Bast*), sans donner de plus amples explications. Elle est pour lui « la diosa Bast que ha venido a guiarnos »<sup>423</sup> (*la déesse Bast qui est venue pour nous guider*). Il évoque « dioses invisibles guiándonos hacia nosotros mismos, la gata Bast »<sup>424</sup> (*des dieux invisibles qui nous guident vers nous-même, la chatte Bast*). Ces dieux ne poussent pas les êtres à se transcender, à accomplir des prouesses dont ils se seraient crus incapables. Ils les amènent au fond d'eux-mêmes, au bout de leur propre vérité, et c'est aussi important que l'héroïsme. Ils aident l'homme à se connaître, à s'assumer, à être en paix avec lui-même.

C'est Ágata qui précise qu'il s'agit d'une déesse, par conséquent au sexe semblable au sien, une déesse qui, selon elle, a fait un miracle :

« Pero, ¿ cómo puedo dudar tras haber vivido yo misma el milagro de Bast ? Traerme a Luis entregándoseme, revelar esa puerta secreta en mi casa, otorgándome un templo donde reinar... »<sup>425</sup>

(Mais ,comment puis-je douter après avoir vécu moi-même le miracle de Bast ? Me conduire vers Luis qui se livre à moi, révéler cette porte secrète chez moi, en m'accordant un temple

<sup>422</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.679.

<sup>423</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.682.

<sup>424</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.685.

<sup>425</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.688.



*où régner...)*

Ágata ne veut plus douter de la réincarnation de Luis, de sa vie antérieure d'eunuque dans la Cour de Soliman le Magnifique. Bast la déesse lui a ramené Luis. Une fois de plus, l'emploi des pronoms personnels espagnols permet de les accoler tous deux au verbe : « entregando- se-me » rendant patente la fusion des personnages par l'acte indiqué par le verbe, qui, de plus, est un verbe indiquant le don de sa personne. Pour Ágata, c'est la déesse qui a rendu cela possible. Pour elle, c'est un miracle immédiat car elle croyait avoir perdu Luis, mais c'est également un événement qui va bouleverser sa vie de vierge frustrée.

Comme Aphrodite pour « la vieille sirène », une déesse condescend à faire, pour Ágata, ce qu'elle ne ferait normalement pour personne, à savoir lui donner un amant. Les deux femmes, Ágata et Glauka, réussissent à émouvoir une déesse qui voit sans doute en elles la détermination de leur dessein amoureux.

Est-il surprenant de voir l'irruption de cette chatte-déesse au moment de la réconciliation finale des amants ?

« Bastet est une déesse de la mythologie égyptienne. Le nom que lui donnaient les Égyptiens était plus vraisemblablement Bast. La confusion vient du fait qu'un hiéroglyphe était souvent ajouté après le mot pour préciser la prononciation du son final. Les premiers égyptologues ne l'avaient pas interprété en tant que tel, conduisant à la translittération en Bastet.

Fille du dieu de soleil Rê, elle est cependant parfois considérée comme la fille d'Amon.

[...]

Bastet est une déesse à double visage. Sous sa forme de chatte ou de déesse à tête de chat, elle est la déesse bienveillante protectrice de l'humanité, également déesse musicienne de la joie. On la représente ainsi parfois souriante. En revanche, sous les traits d'une déesse à tête de lionne, elle s'identifie alors à la redoutable déesse de la guerre, Sekhmet. L'apparence de Bastet évoque celle d'autres dieux ; elle a les hanches d'Horus, le ventre d'Osiris et le nez de Thot, ce qui fait d'elle un personnage multiple et singulier. La séduisante déesse à tête de chat, sacrée, protectrice des femmes et des enfants, détient le pouvoir magique qui stimule l'amour et l'« énergie charnelle ». Un atout qui lui valait un culte tout particulier de la part des Égyptiens.

Bastet est une déesse aux caractères antagonistes, douce et cruelle, elle est aussi attirante que dangereuse. Bastet est aussi le symbole de la féminité, la protectrice du foyer et la déesse de la maternité. Mais toujours en elle, sommeille le félin, et c'est ainsi que Bastet lutte contre le serpent Apophis chargé de contrecarrer la course de l'astre solaire. Elle porte souvent un sistre<sup>426</sup> dans sa main.

Selon certaines traditions, Bastet serait l'épouse d'Atoum et elle aurait enfanté le lion Miysis (Mihos en grec). D'après une tombe de la Vallée des Reines où elle porte des couteaux pour protéger le fils du roi, elle aurait aussi enfanté et allaité Pharaon dont elle serait la déesse protectrice. »<sup>427</sup>

Bast est bien la divinité dont Ágata avait besoin, à la fois douce et cruelle, maternelle et sensuelle, peluche et fauve et en totale osmose avec la culture de l'amant. Elle symbolise à la perfection ce que la jeune femme est en train de devenir avec l'aide de Luis. Son arrivée coïncide, par ailleurs, avec la réconciliation du couple

---

<sup>426</sup> Instrument de musique

<sup>427</sup> <http://www.aux110cadeaux.fr/statues-bastet.htm>

comme si elle en était un peu la cause. Leur relation amoureuse va être à l'image de la déesse, tout en épanouissement charnel et intellectuel.

Luis fait une dernière allusion à la chatte Bast :

« Entre el sexo y la muerte todo el tiempo, sintiéndome más cerca de ambas metas, si es que no son la misma, Eros y Tánatos, a veces fundidos, como en la piscina, tendido a su lado, copiábamos funerarias estatuas de amantes desdichados,[...] é y si me ordena tirarme desde la ventana ?, camino inverso del que corrió Bast, yo contra el asfalto[...]. »<sup>428</sup>

*(Sans cesse entre le sexe et la mort, me sentant plus près des deux objectifs, à moins qu'ils n'en fassent qu'un, Eros et Thanatos, parfois confondus, comme à la piscine, allongé à côté d'elle, nous imitions des statues funéraires d'amants infortunés, [...] et si elle m'ordonne de me jeter par la fenêtre ? Chemin inverse de celui que suivit Bast, moi contre l'asphalte[...])*

Les jeux amoureux d'Ágata et Luis sont pour le moins originaux. L'imitation des couples malheureux n'est qu'un masque sadomasochiste qui entretient le désir dans les affres délicieuses de l'attente. Cependant, Luis passe aisément de la problématique de la mort de l'amant en général à la sienne, qui est précisément celle que l'auteur Miguel avait imaginée pour les deux protagonistes. Ils se fondent même dans leur mort virtuelle, ce qui rend le lecteur assez mal à l'aise à propos du dénouement : il craint une issue fatale pour au moins l'un des protagonistes, alors qu'il n'avait pas particulièrement envisagé le sort réservé à don Pablo.

La divinité Bast rejoint Eros et Tánatos pour jouer avec le couple, apparaissant et disparaissant en cercles mystérieux, au gré de sa fantaisie. Elle réussit à mettre Luis et Ágata dans le même cercle affectif, ce qui tient du prodige !

Il est également un élément récurrent dans cette œuvre, qui n'est ni un objet comme les manuscrits ni un être vivant tel le chat. Il s'agit, en effet, d'un événement qui ne s'est même pas produit. Le fait qu'il soit resté virtuel - le taxi n'a pas touché Ágata - ne lui fait rien perdre de son importance.

#### 1.1.4.L'accident d'Águeda

---

Il nous semble nécessaire de l'évoquer ici car c'est le seul événement de la trilogie qui soit remémoré aussi souvent par les personnages.

Au premier chapitre, Luis marche dans un Madrid moderne auquel se superposent les images de celui de son enfance. La femme qui le précède dans la rue lui rappelle irrésistiblement sa tante Hélène. Quelques secondes plus tard, elle évoque aussi pour lui Marga, la dernière femme qu'il a aimée et, devant ses yeux, elle est sur le point d'être renversée par un taxi :

« Me derrumba en tierra ese chirriar siniestro, desgarradura del aire, puñalada

---

<sup>428</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.784.

cósmica, ese frenazo casi un accidente, la muerte rozando a la mujer que ni se entera, increíble[...]. »<sup>429</sup>

*(Ce grincement sinistre me renverse, déchirure de l'air, coup de poignard cosmique, ce coup de frein presque un accident, la mort frôlant la femme qui ne s'en rend même pas compte, incroyable [...])*

Il ne ressent, pour l'instant, aucune pitié, aucune sympathie pour cette femme. Ni le personnage ni le lecteur n'ont le pressentiment, à la lecture de cet incident, que c'est le prélude à une relation amoureuse passionnée. Pourtant, les mots employés semblent montrer qu'il s'agit d'un événement qui aurait dû marquer le narrateur. Les deux adjectifs en crescendo, « siniestro » et « cósmica » révèlent l'apparition d'un signe du destin qui change le cours du monde tout entier. Les noms communs « chirriar », « desgarradura », « puñalada » sont également remarquables. Le premier est un infinitif substantivé ; l'action devient sujet mis en exergue par son inversion, le deuxième nom fait appel aussi à un verbe, « desgarrar » qui n'est pas sans point commun avec le premier. « Chirriar » blesse le sens de l'ouïe de façon très aigüe. La déchirure se situe sur le plan visuel mais adopte la même forme que le grincement ; ce n'est pas quelque chose de vaste mais de très fin, de même que le coup de poignard. Ces trois mots montrent la même sorte d'agression et de blessure. Ces événements spatiaux induits par « aire » et « cósmica » se doublent en fait d'une dimension temporelle. En réalité, cette fracture permet de visualiser une autre fracture, invisible celle-là, qui est celle du temps. Des cercles vont se rejoindre, qui vont permettre à des individus de se rencontrer. Cependant, Luis n'en est pas conscient.

Cette mort éludée donne à Águeda une nouvelle chance qu'elle saura saisir quelque temps plus tard en acceptant l'amour de Luis. Témoin de l'accident, don Pablo va, lui aussi, changer de cap en acceptant l'amour de María.

Dès que le narrateur change d'identité, c'est-à-dire que ce n'est plus Luis mais Ágata, nous comprenons que le sujet ayant pris la parole - Ágata - n'est autre que l'objet de la perception antérieure - celle de Luis. La jeune femme raconte cet incident sans y attacher d'importance :

« ¿Qué pasa ; se ha roto algo ? El mundo, por lo visto. Bueno, no es para tanto ; no me han atropellado. Ni siquiera se me ha soltado la media al saltar. ¡Qué alboroto ! Que me insulte el que quiera. Pues no haber frenado, hombre, ¿qué le importo yo ? ¿Que vivo de milagro ? ¡No diga tonterías ! Vivir no es un milagro ; es un error. Si me atropella, en paz. ¡Esquina de Vergara, todavía !<sup>430</sup>

*(Que se passe-t-il ; quelque chose s'est-il cassé ? Le monde, apparemment. Bon, ce n'est pas grave ; je n'ai pas été heurtée. Mon bas n'a même pas filé quand j'ai sauté. Quelle agitation ! Que m'insulte qui le voudra. Eh bien, vous n'aviez qu'à ne pas freiner, mon vieux, qu'est-ce que je suis pour vous ? C'est un miracle si je suis encore en vie ? Ne dites pas de bêtises ! Vivre n'est pas un miracle ; c'est une erreur. Si vous m'aviez heurtée, tant pis ! Au coin de la rue Vergara, qui plus est !)*

Cet extrait est tout à fait révélateur de ce qu'est Águeda, à la limite de

<sup>429</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.22.

<sup>430</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.28-29.

l'insolence et de l'agressivité. Elle semble parler à un interlocuteur dont on devine les propos grâce à ceux de la jeune femme. Au lieu d'être reconnaissante à l'égard de ce chauffeur de taxi, loin de s'excuser de son inattention et de l'émotion qu'elle lui a causée, elle lui dit : « Pues no haber frenado, hombre » ou « no diga tonterías » comme si elle lui en voulait de ne pas l'avoir tuée. Prétendre que vivre est une erreur est tellement exagéré que cela sonne faux. Cela ressemble à de la provocation pure et simple.

Elle est à ce point en proie à l'amertume qu'elle feint ne pas avoir d'autre préoccupation que de s'enquérir de l'état de ses bas. Cette distorsion entre la gravité de l'événement qui aurait pu lui être fatal et cette constatation révèle à quel point Águeda manque foncièrement de sincérité envers elle-même. Le chemin qui la mènera vers l'épanouissement est bien lointain, voire impossible à trouver et pourtant, les cercles sont en marche. Déjà, les personnages importants sont là, au coin de la rue Vergara, lieu qui, apparemment, lui semblait fort peu propice à sa mort.

En effet, quelques pages plus loin, ce sera au tour de don Pablo d'y faire allusion, au début de la sous-partie intitulée « Quartel de Palacio » :

« Chillaron las ruedas y el mundo quedó en vilo. »<sup>431</sup>

*(Les roues grincèrent et le monde resta en suspens.)*

De même que l'adjectif « cósmico » vient d'être employé pour qualifier l'incident, de même le nom « el mundo » lui donne une importance que les protagonistes ne saisissent pas pleinement. Le récit continue ainsi :

« ¡ Antes todo tan sereno ! La plaza de Isabel II, un estanque de paz. Sólo aquella mujer cruzaba corriendo sin mirar, cuando cayó la guillotina. Aullido de rata gigante, pavoroso frenazo rasgando el aire. Los neumáticos se crisparon sobre su doble huella caliente y negra, como raíles de muerte. El taxi logró parar justo ante la mujer apresurada, y la guadaña no acabó de caer. Pero su presencia congeló la vida, flores en la bola cristalina de un pisapapeles petrificando transeúntes y cuerpos en ventanas como cuando se para una película : el lotero de la Escalinata, el mancebo de la botica dejando el toldo a medio bajar[...]. Y el mundo vegetal [...] estremeciéndose ante aquella desgarradura del cosmos, aquel triple diamante dando un tajo divisorio al cristal continuo del mundo. »<sup>432</sup>

*(Avant, tout était si paisible ! La place d'Isabel II, un étang de paix. Seule cette femme traversait en courant, sans regarder, quand la guillotine s'abattit. Hurllement de rat géant, coup de frein effrayant déchirant l'air. Les pneus se crispèrent sur leur double trace chaude et noire, comme des rails de mort. Le taxi réussit à s'arrêter juste devant la femme pressée et la faux ne parvint pas à tomber. Mais sa présence figea la vie, fleurs dans la boule cristalline d'un presse-papiers pétrifiant passants et corps aux fenêtres comme quand un film est coupé : le vendeur de billets de loterie de « La Escalinata », le préparateur de la pharmacie laissant le store à demi baissé [...]. Et le monde végétal [...] frissonnant devant cette déchirure du cosmos, ce triple diamant divisant par une entaille le cristal continu du monde.)*

Il y a bien eu fracture du temps, puisqu'il y a eu un « antes » (*avant*) et, par conséquent un « después » (*après*). Cet « avant » était si paisible qu'il en était

<sup>431</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 34.

<sup>432</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.34.

immobile ou considéré comme tel et n'avait par conséquent nul besoin de verbe. Comme dans les extraits précédents, les métaphores indiquant la fracture sont nombreuses et similaires : « rasgando el aire », « desgarradura del cosmos », « tajo divisorio ». L'image de la mort est là, avec « la guillotina » ou « la guadaña ». Outre les métaphores, apparaît une comparaison, celle de « como raíles de muerte », provenant peut-être d'un souci de clarté à tout le moins inutile car, en réalité, l'idée de la mort apparaissait déjà clairement dans la couleur noire des traces. La phrase « Aullido de rata gigante, pavoroso frenazo rasgando el aire » tient d'une réelle virtuosité. Phrase nominale rythmée par deux parties inégales - elles forment un ennéasyllabe et un alexandrin à la française (douze pieds) - la première partie est une métaphore chargée de sens. Le rat géant est peut-être le taxi, mais il ressemble fort à cet animal redouté qui transmettait la peste et dont le cri, en rapport avec sa taille, doit effectivement traumatiser l'ouïe. La seconde partie, plus longue, évoque sans verbe conjugué une action, mais c'est celle qui amène à l'immobilité. Le gérondif sert parfaitement ce dessein d'immobilisation. Enfin, le coup de frein, auditif, devient visuel en déchirant l'air, et cette fusion des sens tend à créer une fusion totale, celle de l'espace et du temps notamment. Les cercles s'harmonisent.

La dernière phrase, bien que coupée, est extrêmement intéressante. « Desgarradura » et « diamante » sont tous deux précédés de l'adjectif démonstratif « aquel », qui ne saurait désigner quelque chose de lointain puisque l'événement est proche, aussi bien dans l'espace que dans le temps. L'alternative emphatique est beaucoup plus séduisante. Cette rupture exceptionnelle de cercles du temps mérite bien un tel adjectif. En outre, seul un «triple diamant» pouvait entailler profondément -comme le montre le mot « tajo » - le cristal du monde et permettre la conjonction de cercles du temps.

Don Pablo remarque, alors, un homme qui semble indifférent à tout cela et qu'il n'avait pas vu l'instant d'avant :

« ¿Se infiltró desde otro espacio aprovechando el corte de la película, la rotura del tiempo ? »<sup>433</sup>

*(S'infiltra-t-il, venant d'un autre espace en profitant de la coupure du film, de la déchirure du temps ?*

Le lecteur, quant à lui, surtout à la relecture, n'en doute pas une seule seconde : Gil Gámez vient d'apparaître.

Ce sont les pleurs d'un enfant, autre appel à l'ouïe, qui remettent le petit monde de Quartel de Palacio, voire le monde entier, en mouvement.

Ce même incident servira de trait d'union entre don Pablo et Luis. Ce dernier engagera la conversation avec celui qu'il avait observé quelques heures auparavant dans un bar en train d'écrire ses chroniques madrilènes. Don Pablo s'écrie :

---

<sup>433</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 35.

« -Por cierto que momentos después...  
 -Sí, aquella mujer. Iba ciega. Por poco la mata el taxi. Inexplicablemente. ¿Usted la conoce ?  
 -Vive en el barrio. »<sup>434</sup>  
 (-Il est certain qu'un peu plus tard...  
 -Ah oui, cette femme ! Elle était complètement aveugle. Le taxi a failli la tuer. C'est à n'y rien comprendre. Vous la connaissez ?  
 -Elle vit dans le quartier.)

Eux non plus ne voient pas d'explication rationnelle à cet accès d'imprudence de la jeune femme mais il sert, avant tout, de lien entre les deux hommes.

Ce point de jonction entre des personnages qui ne se connaissent pas encore directement sera même figé par le narrateur, qui emploiera des termes explicites comme « congeló » (*se figea*), « petrificando » (*pétrifiant*), « se para »<sup>435</sup> (*se coupe*). Cet arrêt sur image permet d'indiquer une pause à la fois spatiale et temporelle : grâce à cette immobilisation, la narration peut se mettre en marche, comme si c'était le temps qui avait permis aux hommes d'unir leur destin.

Même Lina fut le témoin de cet accident :

« Al cruzar Arenal en la entrada de la Plaza, recordó de pronto Lina : « ¿No estuviste a punto de ser atropellada ahí mismo, hace unas semanas ? [...] « Es asombroso ; como si todo Madrid se hubiera dado cita a ver aquello. No sé cuántos me lo han dicho ya. »<sup>436</sup>  
 (En traversant Arenal, à l'entrée de la Place, Lina se rappela soudain : « N'est-ce pas en cet endroit précis que tu as failli être renversée, il y a quelques semaines ?[...] « C'est stupéfiant ; on a l'impression que tout Madrid s'est donné rendez-vous pour voir cela. Je ne sais pas combien de personnes me l'ont déjà dit. )

Ce souvenir revient brusquement à la mémoire de Lina lorsque deux conditions sont réunies : le lieu et la personne. En se retrouvant avec son amie sur le lieu de l'accident, elle se rappelle soudain ce souvenir. Effectivement, il a uni tous les personnages fondamentaux de Quartel de Palacio et marqué le début du changement de la vie d'Águeda.

C'est Luis, cependant, qui y repensera souvent, beaucoup plus que Águeda. Quelque temps plus tard, cette dernière a pris un taxi dont le chauffeur a été sur le point de heurter une vieille dame ; en se remémorant l'aventure, elle dit seulement :

« Bueno, el otro día pude haber sido yo. [...]¿Alguien a la tercera ? ¿Quién ? Puede que fuera lo mejor. »<sup>437</sup>  
 (Bon, l'autre jour, cela aurait pu être moi ![...] Y aura-t-il un troisième ? Qui ? Cela aurait peut-être été préférable.)

Nous n'en sommes qu'au début : Águeda, obsédée par la crainte du départ de Gloria, est encore cette femme aigrie qui va changer bientôt. Sa crainte superstitieuse du « jamais deux sans trois » ne se réalisera pas.

<sup>434</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.46.

<sup>435</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.34.

<sup>436</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.231.

<sup>437</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.80.

Lorsqu'elle y repense, elle a franchi une étape : elle sait qu'elle a changé : « Empezó el día en que estuvo a punto de atropellarme el taxi »<sup>438</sup> (*Cela commença le jour où j'ai failli être heurtée par un taxi.*) Elle se rend compte de la vulgarité de Gloria. Elle est consciente que celle-ci ne veut que la réalisation de son propre désir. Luis l'a déjà remarquée ; il sait que le hasard a fait que la jeune femme qui a failli avoir un accident est sa voisine, qu'elle s'appelle Águeda et qu'elle vit avec une autre femme, en tout bien tout honneur, selon don Ramiro, le logeur de Luis. Ils feront connaissance peu de temps après, lorsqu'Águeda va s'évanouir en trouvant le petit mot laissé par Gloria avant son départ.

Au même moment, Luis se rappelle :

« [...] recuerdo su indiferencia al taxi que la atropellaba. »<sup>439</sup>

(*[...] Je me souviens de son indifférence à l'égard du taxi qui l'a heurtée.*)

Ce souvenir commun, même si Águeda l'ignore, les unit.

Il répètera à trois ou quatre reprises qu'il fut attiré par elle dès cet incident<sup>440</sup> ; il le clame au fond de son cœur :

« [...] Te quiero desde el primer día, desde que te salvaste del atropello para acabar viniendo a mí. »<sup>441</sup>

(*[...] Je t'aime depuis le premier jour, depuis que tu échappas à l'accident pour venir finalement vers moi.*)

Il l'a dit également à Águeda, comme nous l'apprenons ici :

« Entonces, ¿qué le atrajo primero ? Ha dicho que mi aspecto, el día del frenazo. Acabará debiéndoselo todo a aquel taxi. »<sup>442</sup>

(*Alors, qu'est-ce qui l'a attiré en premier lieu ? Il a dit que c'était mon aspect, le jour du coup de frein. Je finirai par tout devoir à ce taxi-là.*)

Elle parle avec humour de cet accident, mais elle reconnaît qu'il fut à la base de leur relation : « El proceso aclaratorio de la memoria se vale de una escritura en un sistema de construcciones iterativas, paralelas o especulares »<sup>443</sup> (*Le processus d'éclaircissement de la mémoire utilise une écriture structurée par un système de constructions itératives, parallèles, spéculaires.*) En effet, tous ces personnages, tels des étoiles errant dans le firmament, seront maintenant mus par un mouvement commun. Cette construction itérative ne participe pas de la construction d'un souvenir, mais de celle du schéma narratif. Elle tisse le lien entre les personnages. Les êtres qui peuplent Quartel de Palacio franchiront un pas décisif, qui vers l'amour - comme Luis et Ágata - qui vers la mort - comme don Pablo ou Flora -, qui vers l'ambition personnelle - comme Paco/Curro -, certaines - comme María et Jimena - trébucheront, car l'amour ne leur apportera pas ce qu'elles en attendaient. José Luis

<sup>438</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.84.

<sup>439</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.118.

<sup>440</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p. 162, 231, 331.

<sup>441</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.734.

<sup>442</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.397.

<sup>443</sup> BALLESTE Jacques. In « Compaginando Historia y Novela ». *Histoire et Mémoire.* Sous la direction de Marie-Claude Chaput et Jacques Maurice. Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines. Université Paris X – Nanterre. Nanterre. 2001. p. 127.

Sampedro serait sans doute d'accord avec cette maxime de Confucius : « Notre plus grande gloire n'est pas de ne jamais tomber, mais de nous relever chaque fois. »

Une fois de plus, nous constatons que la vraisemblance n'a de prix que dans le schéma narratif et non dans l'intrigue. Miguel retrouve ses manuscrits : quoi de plus banal lors d'un déménagement ? Ils serviront, toutefois, de point de départ de la méditation sur soi de leur auteur et ils lui permettront, en même temps, de créer une harmonie entre le présent et le passé, d'assumer celui-ci afin de partir le cœur léger vers le futur : la mort.

La visite chez le fabricant de masques lie le passé au présent : Miguel est allé le voir avec sa tante lorsqu'il était enfant. Le masque vaut surtout par ce qu'il induit symboliquement de dissimulation d'identité. Le chat, outre son sens symbolique, permet de justifier la découverte de la pièce cachée qu'ils renommeront « caverne », topos récurrent que nous étudierons plus loin.

L'accident constitue un lien solide entre don Pablo, Luis, Ágata, et, de manière plus générale, entre les habitants du quartier de « Quartel de Palacio ».

D'où il ressort que ces objets récurrents ont, le plus souvent, un rôle double : ils sont, à la fois, outils de progression de l'intrigue et porteurs d'un poids symbolique.

Il en est un autre qui revient de manière récurrente, et cela n'est pas surprenant dans ce contexte. En effet, il s'agit des photographies, qui constituent le lien idéal entre plusieurs cercles du temps.

### 1.1.5. Les photographies

---

Nous allons présenter les personnages qui regardent des photographies dans la partie « Octubre, octubre », en suivant l'ordre croissant de la fréquence de cette observation. Nous commencerons, par conséquent, par celui qui ne montra qu'une photographie, Paco, pour terminer par Miguel, narrateur de « Papeles de Miguel ». Nous constatons d'ores et déjà que, curieusement, ce n'est pas Miguel, le nostalgique, qui regarde le plus les photographies, mais Luis.

La première photographie concerne Paco.

Quelle image peut bien montrer un jeune homme pauvre aux dents longues à



une pure jeune fille ?

« Saca la fotografía de máquina al minuto. Jimena contempla en la cartulina esa cara delgada, de mejillas consumidas, surcada por arrugas ; pero adivina unos huesos finos que hicieron guapa a la mujer joven, cuando esos ojos ahora intensos podían mirar con alegría. »<sup>444</sup>

*(Il sort la photographie instantanée. Jimena contemple sur le carton ce visage mince, aux joues creuses, sillonné de rides ; mais elle devine une ossature fine qui a donné de la beauté à cette femme quand elle était jeune, quand ces yeux à l'expression maintenant intense pouvaient regarder avec joie.)*

Paco rêve de sortir sa mère de la misère et Jimena devine l'amour et l'admiration qu'il éprouve pour cette femme, prématurément vieillie sans doute par le travail sous un soleil implacable. Il n'est pas surprenant que cet homme au caractère entier et passionné éprouve une telle adoration pour sa mère. Elle est son idole mais nous ne saurons rien d'autre sur elle, sur ce qu'elle aurait pensé de l'attitude de son fils. L'éleva-t-elle dans l'idée de la revanche sur la vie, quel qu'en soit le prix ? Essayait-elle, mais en vain, de lui donner une éducation morale ? Nous ne connaissons rien de plus que cette image.

Don Pablo, quant à lui, s'attarde peu sur les photos. Il en évoque une qui représente deux de ses amis et qui, jointes à quelques reproductions de tableaux, l'accompagnent comme « testigos de su pasado »<sup>445</sup> (*témoins de son passé*). En ce laps de temps qui lui sera donné, lui, l'historien, le nostalgique du passé, tentera justement de le barrer d'un coup de plume, de rattraper le temps perdu et d'aimer María. Mais on ne peut pas revenir sur le passé. Si les cercles du temps ne permettent pas à l'homme de revivre le passé en revenant en arrière, l'homme ne peut pas le faire. Don Pablo sera victime de son illusion de victoire sur le temps.

Il montrera ensuite à Luis une photo prise en 1923, qui représente un homme, Luis Antón del Olmet qui fut assassiné par Alfonso Vidal y Planas, plus faible et falot que lui, qui était fort et arrogant. La mort atteint tout le monde, de manière inattendue, telle qu'elle se manifestera pour sa propre personne.

Águeda, en attendant Gloria qui ne reviendra pas, se rappelle une photographie qu'elle vient de voir représentant une jeune indienne d'Amazonie, son bébé sur le ventre. Assez égocentrique, Águeda compare cette scène avec sa propre petite enfance :

« Cuando mi boca buscó un pezón húmedo sólo encontró caucho tratado con azufre y moldeado. »<sup>446</sup>

*(Quand ma bouche chercha un mamelon humide, elle ne trouva que de caoutchouc traité avec du soufre et moulé.)*

---

<sup>444</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.386.

<sup>445</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.177.

<sup>446</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.89.

La métonymie du mamelon évoquant la mère montre bien la carence maternelle dont la jeune femme a souffert et qui explique la plupart de ses problèmes comme l'idolâtrie ressentie pour son père. Est-ce la mère qu'elle recherche en Gloria, qu'elle recherchait en Sor Natalia, le jeune religieuse de la pension où elle passa son enfance ?

La jeune femme se rappelle les photographies que lui avait montrées une amie, Odilia, qui représentaient celle-ci en train de plonger<sup>447</sup>. Nous retrouvons ici le thème récurrent de la plongée et du suicide.

La photographie la plus originale de toute l'œuvre est sans doute la carte de vœux que lui envoya don Rafael, son directeur. Si ses collègues, dont Lina, ont reçu une photo du directeur au volant de la voiture familiale, accompagné de femme et enfants triomphants, sans parler du chien, elle a eu droit à une photo de lui seul ouvrant la portière d'une petite voiture, invitation implicite à un voyage galant. S'il voulait la séduire, il n'a pas atteint son but. Elle s'exclame :

« Su machismo : impenetrable al ridículo. »<sup>448</sup>

(*Son machisme : insensible au ridicule.*)

C'est certainement ce trait de caractère qui a valu à don Rafael cette déroute sentimentale auprès d'Águeda. Si elle a été attirée pas Luis, c'est justement parce qu'il semblait inoffensif, tendre et patient au sens étymologique du terme, c'est à dire prêt à supporter la souffrance.

Pour ce qui est de Luis, il montre à sa bien-aimée une photo de ses parents :

« [...] cuando lo enseñé la foto de los míos, cuando le hablé de mi madre, su mirada de asombro[...]»<sup>449</sup>

(*[...] Quand je lui montrai la photo des miens, quand je lui parlai de ma mère, son regard étonné [...]*)

Comme cela se passe le plus souvent, ces petits mystères sont résolus quelques pages plus loin, dans la bouche d'Águeda :

« De la madre hablaba con adoración. Guarda la memoria física de su pecho : algunas noches, medio dormido, la almohada se lo recuerda, tibio, blanco, acogedor. Yo contemplaba estupefacta la fotografía : el busto de la inglesa, una tabla. Se quedó cortado. ¿No lo veía él ? »<sup>450</sup>

(*Il parlait de sa mère avec adoration. Il garde le souvenir physique de sa poitrine : certaines nuits, à demi endormi, l'oreiller la lui rappelle, tiède, blanche, accueillante. Moi, je contemplais la photographie avec stupeur : le buste de l'Anglaise, une planche. Il en fut tout retourné. Ne le voyait-il pas lui-même ?*)

Águeda, complexée par la petitesse de ses seins, a aussitôt remarqué la contradiction entre la photo et les récits de Luis. Le souvenir de ce contact physique avec les seins maternels opulents est resté imprimé au plus profond de lui. Les verbes

<sup>447</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.274.

<sup>448</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.316.

<sup>449</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.164.

<sup>450</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.171.

de la narration sont à l'imparfait, comme il sied à un récit passé, mais « recuerda » est au présent : ce souvenir traverse le temps, emporté par un cercle qui le ramène périodiquement au présent. La surprise domine le récit : c'est tout d'abord elle qui est stupéfaite, mais, comme elle lui parle du problème, c'est au tour de Luis de s'interroger et de se sentir « ofuscado por su memoria »<sup>451</sup> (*égaré par sa mémoire*).

Nous notons au passage « la inglesa », pour désigner la mère de Luis, terme peu aimable qui semble ne caractériser une personne que par sa nationalité.

Nous retrouvons le même terme lorsque Flora leur révèle que son amie Nardi, surnommée la Fiammetta, choriste dans le théâtre où travaillait le père d'Águeda, était tombée amoureuse de lui. Le récit en est fait au style direct, entre guillemets :

« [...] tres años resistió sin hacerla caso, pero la inglesa le hacía la vida imposible[...] »<sup>452</sup>

(*[...] il a résisté pendant trois ans sans lui prêter attention, mais l'Anglaise lui rendait la vie impossible[...]*)

Prise par ses souvenirs, doña Flora lâche un « laísmo » inhabituel dans sa bouche. Elle revit avec émotion amours et tragédies qu'elle a connues dans sa jeunesse, même si elle n'était pas directement concernée.

Elle montre à Luis une photographie qui représente deux couples et Luis enfant : on y voit son mari Gustavo et elle, le père de Luis avec une femme qui

« [...] me sostiene en brazos, espléndida, morena, pechos ubérrimos, elásticos [...] »<sup>453</sup>

(*[...] me tient dans ses bras, splendide, brune, des seins opulents, souples [...]*)

Le mystère est bien résolu. Cette femme qu'il aimait et qui l'aimait, dont il garde le souvenir ravi des seins opulents n'était pas sa mère, qui n'avait plus de liens amoureux avec son père, mais celle que son père aimait et dont il était aimé. Luis a baigné dans cet amour, même s'il était illégitime.

C'est encore une photographie que lui montre Flora qui va traumatiser Luis, celle qui la représente déguisée en Vénitienne du XVIII<sup>e</sup> siècle, avec un tricorne et une voilette. C'est le tricorne qui lui cause un tel choc, qui sera décuplé lorsque Águeda apparaîtra déguisée en mousquetaire. Son souvenir enfoui de mousquetaire peut-être homosexuel resurgira alors. En réalité, cette commotion aura un effet positif, car elle lui permettra d'assumer ses craintes. Águeda s'écrie :

« Magia de doña Flora, como una madrina de Cenicienta. »<sup>454</sup>

(*Magie de doña Flora, telle une marraine de Cendrillon*),

mais c'est tout aussi vrai pour Luis. Doña Flora, involontairement, comme s'il s'agissait de l'une de ses dernières missions sur terre, aide le couple Ágata/Luis à s'assumer et, par voie de conséquence, à s'épanouir.

<sup>451</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.172.

<sup>452</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.238.

<sup>453</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.239.

<sup>454</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.447.

Les dernières photos que regarde Luis sont celles que Carmela a sur sa commode et qui retracent sa vie. L'une d'elles la représente avec un bébé : est-il mort ? A-t-elle dû le confier à quelqu'un, loin d'elle ? Une série de photos peut être révélatrice d'une vie entière, avec ses joies et ses souffrances.

Les photos que voit Luis sont donc lourdes de signification. Elles lui permettent d'éclairer sa vie actuelle à la lumière du passé et les cercles du temps peuvent ainsi l'entraîner en arrière pour l'aider à affronter l'avenir. Elles lui montrent également que tout être, même s'il est apparemment lumineux, dissimule sa part d'ombre.

La première photographie que Miguel saisit, « con adoración »<sup>455</sup> « avec adoration » est parfaitement révélatrice de ce qu'il est. C'est celle « de Nerissa »<sup>456</sup> et si ces deux mots sont écrits entre guillemets dans le texte, c'est tout simplement parce que la jeune femme n'y figure pas. Il l'a fait faire au même endroit et par la même photographe que quelques mois auparavant, lorsqu'il était avec Nerissa. N'ayant pas cette photo de couple, sachant qu'il n'en aurait plus, il a voulu une photo prise en même lieu et place. Pour lui, Nerissa y figure. Le thème de l'absente toujours présente en lui est parfaitement symbolisé par cette photo ; les cercles du temps sont passés, la femme aimée n'est plus là, mais lui a tenté de figer le temps par une photographie sur laquelle lui seul voit celle qu'il aime.

Miguel affectionne également les photographies qui représentent les êtres martyrisés, empalés par exemple. Après avoir été abandonné par Nerissa et s'être vengé en faisant mourir ses personnages Luis, Ágata et don Pablo (dont il avait célébré les noces dans un roman précédent), il est fasciné par une photographie représentant un Chinois empalé « con el éxtasis iluminando el rostro ; iguales Lerissa y Nardo en el suplicio del palo, uno frente al otro, en sus horas de agonía bajo la feroz mirada del sultán »<sup>457</sup> (*l'extase illuminant son visage ; de même que Lerissa et Nardo lors du supplice de l'empalement de ce dernier, l'un face à l'autre, pendant ses heures d'agonie sous l'oeil féroce du sultan*).

De la même manière qu'il apprécie les photographies, Miguel admire, chez le doreur, un Saint Sébastien taillé dans le bois, dont le corps - le sexe en particulier - criblé de flèches contraste avec « la faz (en la que) resplandece la esperanza del cielo ya ganado, casi la visión de Dios, como en mí estaría la de Nerissa. »<sup>458</sup> (*le visage sur lequel resplendit l'espérance du ciel déjà gagné, presque la vision de Dieu, comme celle de Nerissa devait être en moi.*)

---

<sup>455</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.57.

<sup>456</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.57.

<sup>457</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 157-158.

<sup>458</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.256.

Il transmet cette obsession à son personnage Luis, dont Ágata raconte la fascination pour « Miguel el Empalador, el voivoda romano de la época de Solimán »<sup>459</sup> (*Miguel l'Empaleur, le voivode romain de l'époque de Soliman*) Et elle redit l'histoire de Nardo condamné à mourir empalé face à son aimée ligotée, Larissa, qui doit regarder l'horrible agonie de celui qu'elle aime, et qui, détail assez épouvantable, bouge le plus possible pour mourir plus vite et ne pas imposer à Larissa le spectacle de son agonie.

Ágata soupçonne, à juste titre, que Luis craint d'être homosexuel et croit que c'est pour cette raison qu'il est ainsi attiré par cette horrible histoire.

Miguel, leur « auteur », aime l'idée de la douleur, voire de la souffrance intolérable causée par la torture, transcendée par l'extase amoureuse, que ce soit un amour sacré comme celui de Saint Sébastien ou profane comme ceux du Chinois, de Nardo ou le sien. Il assimile sa souffrance présente, due à sa maladie et à l'absence de l'aimée au martyr subi par de tels hommes. Ses sentiments relèvent de l'exacerbation.

L'avant-dernière photographie est celle qui représente Isolina avec sa grand-mère la marquise, sa mère, la domestique et son père qui se suicida peu après, incapable de supporter la rivalité entre sa mère et sa femme. L'adolescente est la petite-fille de la propriétaire du fameux Saint-Sébastien réparé par le doreur. C'est chez lui que Miguel fait sa connaissance. Elle lui rappelle à la fois Ágata et Chantal, cette jeune chanteuse de « lied » aux avances de laquelle il avait résisté à Paris lors d'une soirée avec son fils. Il revoit Isolina dans la laverie de Petra. Il se présente ; elle lui propose qu'il l'appelle comme il le voudra. Aussitôt, il répond Chantal, avant de penser « Isolina »<sup>460</sup>. Il va tomber amoureux d'elle et il l'enchantera par ses contes qu'il lui va lui narrer le soir après les avoir assimilés dans la journée, tel Shéhérazade dans *Les contes des mille et une nuits*.

Les dernières photos auxquelles il est fait allusion sont celles qui représentent son fils Miguelito, qu'Isolina regarde avec attendrissement, et celle dont on vient de parler, où lui seul voit Nerissa à ses côtés. Sur celle-ci, Isolina ne dit rien, comme si, d'après lui, elle devinait tout.

Tout aurait pu bien se dérouler, si, au moment, de faire l'amour avec lui, elle ne s'était pas écriée, en style direct dans le texte :

« Ven a mi cuerpo. Un hijo no me importa. »<sup>461</sup>

(Viens vers mon corps. Un enfant ne me gênerait pas.)

« ¡Qué blasfemia ! »<sup>462</sup> (*Quel blasphème !*) pense alors Miguel, pour qui Miguelito doit rester l'Unique. Il est d'autant plus choqué qu'elle ajoute que c'est sa grand-mère Stefi qui lui a recommandé de prendre un amant plus âgé pour l'aider à

<sup>459</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.744.

<sup>460</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.356.

<sup>461</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.419.

<sup>462</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.420.

parvenir jusqu'à l'orgasme. Blessé à la fois dans son amour paternel et dans sa virilité, il rompt là toute relation avec la jeune fille.

Il serait exagéré de conclure que les photographies jouent un rôle déterminant dans *Octubre, octubre*, mais il est indéniable qu'elles sont importantes.

Il est révélateur que Paco montre à la jeune fille pure qu'il aurait pu aimer l'image de sa mère comme idéal de femme. Don Pablo, cet homme tourné vers le passé, regarde de vieilles photographies qui ne représentent personne de son entourage, mais qui annoncent son propre destin. Ágata, obnubilée par sa propre personne, ne regarde que des femmes, pensant à la mère dont elle n'a pas eu la tendresse, admirant une autre plongeuse comme elle ou se moquant cruellement du séducteur malheureux qu'est don Rafael. Elle retrouve dans ces photos ses obsessions liées à la féminité, à la sexualité.

C'est pour Luis que les photos sont fondamentales : elles contribuent à l'éclairer sur son passé, sur l'amour maternel que lui a donné une femme qui n'était pas sa mère. Une autre photo l'aide à reconstruire son passé. Dans tous les cas, doña Flora fut l'artisane de ces découvertes.

Quant à Miguel, les photos qu'il regarde ou que regardent ses proches ne l'aident pas à retrouver ses souvenirs mais éclairent plutôt sur ceux qui les regardent. Nous y retrouvons sa complexité psychique - sur une photographie, il voit Nerissa là où elle n'est pas-, son attirance morbide pour les corps torturés à l'âme extatique. Il découvre, lors de cette scène, quelques aspects de la personnalité d'Isolina concernant la maternité. Elle ne pouvait pas deviner la violence de la réaction d'un père qui ne veut pas « remplacer » son fils mort, comme nous le verrons plus loin.

Toutes ces photos sont donc bien à l'image de ceux qui les regardent.

*La vieja sirena* renferme également ses objets récurrents qui, contrairement à ceux de *Octubre, octubre*, sont donnés aux personnages. Dans le premier volet de la trilogie, les trois éléments étudiés gardaient le même propriétaire et tissaient un lien directement avec lui. Néanmoins, dans *La vieja sirena*, le fait qu'ils ont été donnés est tout aussi important que leur utilité en tant qu'objets. Ils sont offerts par amour ou, d'une certaine manière, en présage de l'amour qui surviendra plus tard. Un autre détail frappe également le lecteur : les objets qui ne sont récurrents que dans *La vieja sirena* sont circulaires.

Hormis les objets, un animal hante également *La vieja sirena*. Il s'agit - mais comment s'en étonner vu l'identité de la protagoniste ? - du dauphin.

## 1.2. *La vieja sirena*

---

Dans *La vieja sirena*<sup>463</sup>, quelques objets ont une valeur toute particulière : le couteau d'Ahran, que nous étudierons de manière plus exhaustive dans la partie concernant les objets récurrents dans deux, voire trois œuvres de la trilogie, le bracelet montrant que Glauka est esclave, l'amulette d'Ahran et le bracelet que Krito a offert à la jeune femme.

### 1.2.1. La ajorca de esclava (*Le bracelet d'esclave*) de Glauka

---

Les protagonistes n'en parlent pas souvent. Glauka y fait allusion par humilité :

« [...] ¿ y yo qué soy ? [...], no eres nadie, una esclava con una ajorca en el tobillo[...]. »<sup>464</sup>  
([...] *Et moi que suis-je ? [...] Tu n'es rien, une esclave avec un bracelet d'esclave à la cheville [...]*)

Elle vient, en effet, de s'installer dans la tour où vit Ahran, pour aider la servante Ushait. Amoureuse de son maître, elle se convainc de son insignifiance pour revenir à la raison et se dire qu'elle n'a aucune chance qu'il baisse les yeux jusqu'à elle, son humble esclave.

Plus tard Ahran, en plein bonheur amoureux, décide :

« Por supuesto dejarás de ser esclava, te quitaré la ajorca. Serás la señora de todos, el asombro de Alejandría. »<sup>465</sup>

(*Evidemment, tu cesseras d'être esclave, je t'enlèverai le bracelet. Tu seras la maîtresse de tout le monde, l'émerveillement d'Alexandrie.*)

Il n'imagine pas à quel point Glauka est loin du paraître. Elle préfère l'ombre et la discrétion. Le seul geste qui pourrait l'attendrir serait que Ahran lui-même, comme il le dit, lui enlevât cet objet, geste symbolique d'égalité dans l'amour. Ahran

---

<sup>463</sup> *La vieja sirena*, Op.cit.

<sup>464</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.179.

<sup>465</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.262.

n' imagine même pas que Glauka n'a aucune envie de dominer autrui.

Ahram est encore, avant tout, le puissant armateur assoiffé de pouvoir politique, dévoré par le désir qu'Alexandrie supplante Rome.

Il apparaît, ensuite, de manière très indirecte, lorsque Glauka accompagne son maître sur le port, où il aime fréquenter les gens humbles, les marins et ceux qui vivent avec eux. L'évocation de cette visite est faite par le narrateur extérieur, mais elle est parsemée de quelques remarques au style direct :

« una señora de palacio »... « una mujer de Ahram »... « pero lleva una ajorca de esclava »<sup>466</sup>

(« une dame du palais »... « une femme d'Ahram »... « mais elle porte un bracelet d'esclave »)

La deuxième allusion à cet objet est faite de la même manière : ce sont les gens du palais, ceux qui la voient se promener dans les galeries, qui échangent des remarques. Elles sont, cette fois encore, rapportées par bribes au style direct :

« ya la ha hecho liberta aunque aún lleve la ajorca »<sup>467</sup>

(*Il l'a affranchie, même si elle porte encore le bracelet.*)

Glauka ne veut pas s'en défaire. Il ne symbolise certainement pas, pour elle, un rapport d'esclavage, par définition forcé, mais un lien indéfectible librement consenti. Cet anneau qui semble l'assujettir proclame que la boucle est bouclée, que le cercle s'est refermé, que sa vie antérieure et sa vie actuelle ne font plus qu'une, en elle et grâce à la réalisation de ce qu'elle voulait lorsqu'elle était encore sirène : l'amour.

Le regard d'inconnus lui importe peu. Elle ne ressent pas le besoin d'expliquer qui elle est ou ce qu'elle ressent. Elle est tout simplement fière que ce bracelet montre qu'elle appartient à Ahram. Le peuple peut ne voir que cela, mais elle sait qu'appartenir signifie se donner corps et âme et accorder en même temps sa confiance à Ahram, même si elle sait qu'il n'a pas acquis la maturité, bien qu'il soit plus âgé que Krito ou elle-même. Il a, néanmoins, l'intuition qu'elle apporte à son existence, ainsi que Krito, une autre dimension, beaucoup plus réfléchie, beaucoup plus métaphysique.

Sans fin et sans début, ce bracelet montre aussi qu'Ahram et elle ne forment plus qu'un, indissociables et réunis pour l'éternité.

Un peu plus loin, le lecteur suit les méandres de la pensée de Glauka :

« [...] ¡Ah, y la cadenita en mi tobillo !, recuerdo de la ajorca, sigo siendo esclava aunque me haya declarado liberta. »<sup>468</sup>

(*[...] Ah ! Et la chaînette à ma cheville ! Souvenir du bracelet, je suis encore esclave même s'il m'a déclarée affranchie.*)

Il n'est pas fait mention du passage du bracelet à la chaînette, ni du fait

<sup>466</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 273.

<sup>467</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 297

<sup>468</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.338.



qu'Ahrām ait libéré celle qui se dit, avec fierté et amour, sa « *compañera* » (*sa compagne*). Elle se sent son esclave parce qu'elle est attachée à lui par des liens indéfectibles, plus solides que des chaînes, qui sont ceux de l'amour. La seule différence par rapport à l'esclavage, mais non la moindre, réside dans le fait que ces chaînes sont librement consenties : c'est pourquoi elle a tenu à porter un objet symbolique de son attachement à Ahrām. Il était primordial pour son amant, et c'est tout à son honneur, de libérer celle qu'il aime. Cela n'avait aucune importance pour la jeune femme, pour qui cet objet symbolisait ses liens avec Ahrām. Cinq ans ont passé, leur amour est toujours aussi fort. Il se renforce même avec le temps.

Lors d'une conversation avec Eulodia, elle lui confie :

« -Sabes de sobra que para ti soy otra sierva. Una esclava distinguida, aunque me hayan liberado y lleve cadenita de oro en vez de ajorca. No soy otra cosa. »<sup>469</sup>

(- Tu sais parfaitement que, pour toi, je suis une autre esclave. Une esclave qui a été distinguée, même si j'ai été affranchie et si je porte une chaînette en or au lieu d'un bracelet d'esclave. Je ne suis rien d'autre.)

Glauka parle en chrétienne, bien qu'elle se soit toujours défendue de l'être.

Elle se sent humble parmi les humbles, comme Jésus-Christ elle est la servante, son amour du prochain, son respect pour lui sont si grands que, à ses yeux, il n'y a aucune différence entre Eulodia et elle-même. Elle est vraiment amour et lumière pour tous ceux qu'elle côtoie, sauf peut-être Yazila, qui continue à la haïr, car elle est rongée par la jalousie. Elle, pour sa part, est incapable d'éprouver un tel sentiment.

Bien plus loin, Ahrām évoque dans un monologue intérieur :

« esa ajorca de esclava que reemplazó por una cadenita de oro para recordarme que es mía aunque yo la libertase. »<sup>470</sup>

(ce bracelet d'esclave qu'elle a remplacé par une chaînette en or pour me rappeler qu'elle est à moi même si je l'ai affranchie.)

C'est donc elle qui s'est obstinée à porter un objet symbolique de sa sujétion à Ahrām. Ce geste ne s'explique ni par rapport à elle, ni par rapport à l'opinion d'autrui, mais par rapport à celui qu'elle aime. Il a effectivement besoin d'être sûr de ses sentiments pour se sentir plus fort dans ses luttes qui sont pourtant bien loin d'être celles qui intéressent Glauka. Elle ne lui tient aucun long discours, n'essaie en aucun moment de le sermonner. Elle lui montre seulement par cet objet qu'il peut compter sur son amour. Est-ce inutile ?

Avec le temps, Ahrām change réellement :

« ¡Si se supiera su fuerza, su poder sobre mí ! Pero no me siento esclavo por eso ; al revés, así la siento más mía, ¡ qué asombroso ! [...] No es sólo cuestión de determinar quién manda y de mandar cuando se tiene el poder. La vida es más enrevesada. »<sup>471</sup>

(Si elle connaissait sa force, son pouvoir sur moi ! Mais je ne me sens pas esclave pour autant ; au contraire, je la sens ainsi encore plus à moi. Que c'est étonnant ! [...] Il ne s'agit pas

<sup>469</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.411.

<sup>470</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.633.

<sup>471</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.633.

*seulement de déterminer qui commande ni de commander quand on a le pouvoir. La vie est plus compliquée.)*

Comme Krito, il se rend compte que les choses sont souvent contradictoires. Il ressemble presque à ces orateurs qui prouvent ce qu'ils veulent par l'absurde et auxquels il est impossible de répondre. Il commence, enfin, à s'interroger sur le pouvoir. La chaînette devient alliance dans les mariages chrétiens et symbolise le don de chacun des deux à l'autre. Elle tourne de l'un à l'autre et les unit dans un même cercle virtuel tissé par l'amour.

Un autre objet symbolique, l'amulette, lie les deux amoureux. Néanmoins, contrairement à celui-là, Ahram fera reproduire la sienne pour que Glauka ait autour du cou le même objet que lui, car il lui prêle un pouvoir sacré.

## 1.2.2. Los amuletos (*Les amulettes*)

---

Celle d'Ahram apparaît pour la première fois au chapitre 4 :

« [...] Se llevó la mano al pecho, tocó algo bajo su túnica, sin duda un amuleto, he visto en su cuello el cordón, supersticioso como Uruk[...]»<sup>472</sup>

*([...] Il porta la main à sa poitrine, toucha quelque chose sous sa tunique, sans doute une amulette, j'ai vu à son cou le cordon, il est superstitieux comme Uruk[...])*

Ahram commence à penser que cette femme est dotée de pouvoirs surnaturels, si elle a vu un écueil qu'il n'avait pas remarqué, alors qu'ils naviguent en des endroits qu'il connaît parfaitement. C'est pourquoi il touche son amulette, demandant sa protection.

Quant à Glauka, elle établit un nouveau lien avec Uruk, alors qu'elle vient juste de penser :

« [...] ¡Qué risa triunfante!, así reía Uruk, otro Ahram de no tener las piernas rotas, la misma condensación de hombría. »<sup>473</sup>

*([...] Quel rire triomphant ! C'est ainsi que riait Uruk, un autre Ahram s'il n'avait pas eu les jambes brisées, la même virilité condensée.)*

Les deux derniers hommes qu'elle a aimés sont à la fois superstitieux et virils, gais et fragiles : leur dualité s'explique par le fait qu'un enfant se cache en eux.

Un peu plus loin, au chapitre 7, la tenue d'Ahram est brièvement décrite, en particulier :

« Una camisa púrpura cuyo abierto cuello deja ver un cordón sosteniendo algo pendiente entre la tela y el pecho velludo. »<sup>474</sup>

---

<sup>472</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.82.

<sup>473</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.82.

<sup>474</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.136.

*(Une chemise pourpre dont le col ouvert laisse voir un cordon soutenant quelque chose qui est suspendu entre le tissu et la poitrine velue.)*

Le narrateur extérieur ne semble pas, pour l'instant, attacher une importance quelconque à cet objet que l'on ne distingue même pas clairement. Le lecteur remarque simplement la sobriété vestimentaire d'Ahrum, qui surprie et séduit également Glauka. Rien, dans ses vêtements, n'indiquait qu'il fût le chef. C'est plutôt l'aspect viril qui attire l'attention chez lui, « sa poitrine velue » et la gaieté de la couleur de sa chemise. Il est avant tout un homme. Il veut être jugé sur sa valeur et non sur ses titres. Il a, cependant choisi une couleur dont la symbolique chez les Romains qu'il exècre ne peut lui être inconnue : la couleur pourpre évoque la « toga picta (ou palmata) » à savoir « la toge pourpre brodée d'or, pour le général vainqueur qui a obtenu les honneurs du triomphe. »<sup>475</sup> Cette couleur correspond au tempérament de combattant, d'orgueilleux, de celui qui la porte.

Cependant, même s'il est ambitieux, il respecte et aime le petit peuple qui vit dans le port d'Alexandrie. Extérieurement, rien ne le distingue d'eux, si ce n'est peut-être ce cordon. Pour l'instant, un premier jalon est simplement posé. Quelques pages plus loin, un autre détail est donné au lecteur :

« [...] destaca (en el pecho de Ahrum) ahora un disco liso de oro colgado del cuello. »<sup>476</sup>  
*([...] (sur la poitrine d'Ahrum) se détache maintenant un disque lisse en or suspendu à son cou)*

Le lecteur apprend, incidemment, que l'objet attaché au cordon est « un disque d'or », précieux par son matériau, surprenant lorsqu'on sait que Ahrum aime à passer plus ou moins inaperçu quand il est en compagnie de marins. Le narrateur accentue l'effet de suspens par ce deuxième détail. Pourquoi Ahrum est-il attaché à cet objet qu'il ne quitte pas ?

L'amulette est décrite par le narrateur extérieur lorsque nous apprenons que ce fut la prêtresse Ittara qui la lui offrit :

« A la mañana siguiente, entre los primeros besos, ella puso en su mano una medalla. En el anverso figuraba el árbol de la vida con una estrella a cada lado y encima un creciente lunar ; en el reverso, una figura entre mujer y pez rodeada de ondas. »<sup>477</sup>

*(Le lendemain, quand ils échangeaient leurs premiers baisers, elle mit dans sa main une médaille. Sur l'avant figurait l'arbre de la vie avec une étoile de chaque côté et au-dessus un croissant de lune ; au revers, une silhouette mi-femme mi-poisson entourée de vagues.)*

Elle déclara ensuite :

« [...] Ya no soy de la diosa sino tuya. Y tú eres suyo. »  
*([...] Je ne suis plus à la déesse mais à toi. Et toi, tu es à elle.)*

Le don que lui fait la prêtresse avec simplicité après leurs premières étreintes est lourd de sens. Elle ne lui met pas cette médaille autour du cou : cela aurait été trop solennel et lui aurait rappelé le jour où cet objet lui a été confié. Ce

<sup>475</sup> <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/anti/vetement/vetro1.htm>

<sup>476</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 141.

<sup>477</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.159.

serait doublement un sacrilège. Elle se contente de le lui donner : il est plus digne qu'elle de le porter, puisque lui n'est pas parjure. Elle lui donne, en même temps, une extraordinaire preuve d'amour. Elle déclare qu'il appartient à la déesse, mais il faudra l'intervention et l'amour d'une autre femme extraordinaire, Glauka, pour qu'il s'en rende compte et change de manière de considérer la vie, acceptant la dimension spirituelle cachée au fond de lui. Une fois encore, cette amulette symbolise bien les valeurs chères à José Luis Sampedro : la sirène, l'arbre, le temps, l'amour.

Chaque fois que Glauka décrit Ahram, elle évoque cette amulette qu'elle aperçoit sans la voir nettement<sup>478</sup>.

Lors de leur première étreinte amoureuse, peu avant que Glauka n'ait la révélation quant à son identité enfouie, elle touche le cordon soutenant l'amulette et, aussitôt, Ahram murmure : « Non ! »<sup>479</sup>, sans donner plus d'explications. Désormais, il ne veut pas renoncer à son amour pour Ittara, auquel il ne songeait plus depuis longtemps, happé comme il l'était par les soucis de la vie quotidienne et la réalisation de ses ambitions. Quelques heures plus tard, lorsque Glauka veut la lui ôter sous prétexte qu'elle, Glauka, est maintenant l'amulette d'Ahram, ce dernier refuse<sup>480</sup>. Il reste ainsi fidèle à son premier amour tout en acceptant celui qu'elle lui offre.

Il est dans une période charnière. Il s'est rapproché de l'Ahram amoureux qu'il était autrefois sans perdre encore son enveloppe charnelle faite de désirs politiques prosaïques.

Dès le chapitre suivant, il décide d'offrir à Glauka un bijou semblable au sien. Il a compris que le cadeau d'Ittara, où figurait une sirène, annonçait l'irruption de Glauka dans sa vie. Il réconcilie ainsi ses deux amours, ce qui n'est pas sans rappeler la théorie amoureuse de Miguel dans *Octubre, octubre* et sa croyance en une quintessence de Femme Aimée, de même que Janos dans *Real Sitio* et ses trois femmes (Malvina, Bettina et Marta) en une.

Ahram va disparaître, enlevé par des sbires de Zenobia, la reine de Palmyre, qui ne s'était associée à lui que pour mieux le trahir au profit des Romains. Il parvient à s'enfuir et se réfugie sur une île où il est enfin découvert par Glauka, Malki et ses plus fidèles marins, alors qu'il sentait la mort approcher. Les malfaiteurs lui avaient laissé la médaille même s'ils lui avaient ôté sa dague. En effet, ils n'étaient pas conscients du fait que, d'une certaine manière, cette médaille était aussi importante pour Ahram qu'une arme véritable.

A la fin, lorsque Glauka va supplier Aphrodite de lui redonner une forme de sirène pour accompagner le cadavre de celui qu'elle a tant aimé, pour écarter de son

---

<sup>478</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.206, 233.

<sup>479</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.241.

<sup>480</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.256.

corps les algues et les murènes, la déesse déclare n'être apparue que parce qu'elle était représentée sur l'amulette. Ce n'est que plus tard, à l'écoute de son ultime supplication, qu'elle va être émue.

Cette amulette, par conséquent, est tout d'abord représentative d'Ahram. Elle le distingue des autres hommes, car il est le seul à la porter.

De plus, dans son univers dominé par la soif inextinguible de pouvoir, cet objet le relie à un monde plus spirituel - habité par une déesse et par une, puis deux femmes extraordinaires - monde qui, au cours des années et grâce à l'influence de Glauka, va acquérir de plus en plus de valeur dans sa vie.

Il la lui montre au chapitre 14, « El poder y la vida » (*Le pouvoir et la vie*), titre tout à fait idoine, car l'amulette d'Ahram va symboliser le déséquilibre qui, peu à peu, va s'installer chez lui entre ces deux valeurs : grâce à Glauka, il va accorder de moins en moins d'importance au pouvoir. Ayant assisté impuissant à l'assassinat de son père, Ahram croyait, jusqu'alors, comme le remarque Boris Cyrulnik, que « [...] la violence est nécessaire à la survie.[...] Le principe même de la vie imposerait une contrainte de dévoration. Celui qui ne dévore pas est condamné à mort. »<sup>481</sup> Avec l'irruption de Glauka dans sa vie, confirmant par sa manière de vivre la vision de la vie qu'il avait pu observer chez Ittara, sa propre conception violente de la vie s'estompe au profit d'une vision éthique.

Ce n'est qu'à ce moment-là que l'objet est décrit de manière détaillée :

«Retira de su cuello el amuleto, ese disco de oro que Glauka ha visto sobre su cuerpo desnudo. Desenvaina la daga y con la punta ataca el borde del disco constituido, como ahora descubre Glauka, por un anverso y un reverso[...]. La daga los separa y aparece dentro el verdadero talismán, que el oro protege. Ahram lo pone con reverencia en la mano de Glauka. Es una medalla de estaño del tamaño de un tetradracma, que muestra en relieve el esquema de un árbol y sobre él un creciente lunar. A cada lado del árbol, hay una estrella y ambas, así como la luna, son de plata incrustada en el metal. [...]

Glauka contempla asombrada el reverso, donde aparece una sirena entre las ondas. El metal incrustado para representar su cabellera no es plata, como en el anverso, sino oro.»<sup>482</sup>

*(Il retire l'amulette de son cou, ce disque d'or que Glauka a vu sur son corps nu. Il dégaine sa dague et, de la pointe, il attaque le bord du disque formé, comme Glauka le découvre maintenant, par un avers et un envers[...]. La dague les sépare et, à l'intérieur, apparaît le vrai talisman, que l'or protège. Ahram le met avec respect dans la main de Glauka. C'est une médaille en étain de la taille d'une tétradrachme, qui montre en relief un arbre stylisé et, au-dessus de lui, un croissant de lune. De chaque côté de l'arbre il y a une étoile et ces deux étoiles, ainsi que la lune, sont en argent incrusté dans le métal.[...]*

*(Glauka contemple avec étonnement le revers de la médaille, où apparaît un sirène au milieu des flots. Le métal incrusté pour représenter sa chevelure n'est pas de l'argent, comme sur l'avers, mais de l'or.)*

Ahram avoue alors avoir tout de suite associé les cheveux de la sirène à ceux de la perruque de sa fille, donc ceux de Glauka, soupçonnant par conséquent une

<sup>481</sup> CYRULNIK Boris. *Les Nourritures affectives*. Ed. Odile Jacob. Paris. 2000. p.113.

<sup>482</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 302-303.

vérité à laquelle nul n'avait songé. L'enfant caché en lui, l'être caché au fond de lui et qui n'était pas qu'ambition, n'était donc pas entièrement enfoui dans son âme. Peut-être est-ce pour cette raison qu'il a fait voler la perruque par Tenuset : il ne voulait pas que ses cheveux appartenissent à une autre<sup>483</sup>.

C'est au chapitre 11 que les rapports amoureux de Glauka et d'Ahrum ont commencé, mais ce n'est qu'au chapitre 14 que ce dernier montre cet objet à la jeune femme. Il a pourtant pensé à cette association amulette/Glauka depuis le début, depuis qu'il a vu la chevelure de la jeune esclave, qui lui rappelait celle de la sirène de l'amulette. Il la lui donne dans ce chapitre 14, le dernier de cette partie, « La esclava », l'apogée de la recherche d'identité de Glauka et la découverte pour Ahrum que la vie est aussi considérable que le pouvoir, comme l'indique le titre. Symboliquement, c'est le moment opportun pour faire don de cet objet dont le rôle est d'autant plus important qu'il avait été récupéré par Krito à Samos, lors du fameux procès<sup>484</sup>. Sans qu'Ahrum en soit conscient, il introduit le philosophe dans son cercle amoureux.

Comme Ittara des années auparavant, Ahrum la dépose dans les mains de celle qu'il aime, mais il est précisé cette fois « con reverencia » (*avec respect*). Il s'agit là, à la fois, d'un hommage à la déesse Ishtar, à la première femme aimée, Ittara, et à la dernière : Glauka. Sans aucun doute, celle-ci le comprend. Il décide alors d'en faire faire une autre, identique à la sienne, pour que Glauka puisse, elle aussi, la porter nuit et jour.

Il est également remarquable qu'un objet en or, qui peut exciter la convoitise, protège l'étain, qui est un métal usuel d'une valeur inférieure, d'où l'on déduit qu'il ne faut pas se fier à la valeur extérieure évaluée trop vite. Celle de l'objet ne réside pas dans le matériau avec lequel il a été fait. Elle n'est que symbolique, ce qui est évident aussi bien pour Glauka que pour Ahrum.

Symboliquement, ils vont la garder autour du cou le jour où ils vont se baigner ensemble, nus, avant de faire l'amour, dans leur crique.

L'amulette que porte Glauka est pour elle symbolique de ce que Krito et elle sont pour celui qu'ils aiment tous deux :

« [...] Krito el lucero de la mañana, yo el de la tarde, el definitivo y más hermoso, los dos en esta medalla que llevo escondida bajo el disco de oro[...] pero a veces no escucha a sus estrellas, no nos escucha, el poder le embriaga [...] »

(*Krito l'étoile du matin, moi celle du soir, l'étoile définitive et la plus belle, tous deux sur cette médaille que je porte cachée sous le disque d'or [...] mais parfois il n'écoute pas ses étoiles, il ne nous écoute pas, son pouvoir l'enivre[...]*)

Elle résume en quelques mots son rôle ainsi que celui de Krito : amener Ahrum à adopter d'autres valeurs que celles qu'il a toujours considérées comme

---

<sup>483</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.258-259.

<sup>484</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.303.

bonnes. Ce deuxième opus est bien celui de « la tarde », de même que le premier, *Octubre, octubre*, était l'aube et *Real Sitio* le crépuscule. Celui-ci montre l'apogée de l'amour, son triomphe sur toutes les valeurs non morales qui semblent essentielles à la plupart des hommes.

Pour Ahram, l'amulette de Glauka va être l'élément déclencheur d'un désespoir absolu. En effet, fait prisonnier par Zenobia lorsqu'elle attaque Alexandrie, avec son armée, la traîtresse jette aux pieds du malheureux le disque d'or de Glauka. Lui a perdu son amulette au cours du combat. Il en déduit que Glauka est morte :

« Al ver el pequeño disco de oro el herido vacila y su rostro adquiere mortal palidez entre la barba descuidada. La voz se le ahoga y apenas percibe nada entre las lágrimas que trata de reprimir, mientras se inclina a recoger la medalla, idéntica a la suya, que él puso en un cuello adorado. Ahora la cuelga sobre su propio pecho[...].<sup>485</sup>

*(En voyant le petit disque d'or, le blessé vacille et son visage, encadré par une barbe en désordre, revêt une pâleur mortelle. Sa voix s'étouffe et il ne distingue à peu près rien à cause des larmes qu'il essaie de retenir, tout en se penchant pour ramasser la médaille identique à la sienne, cette médaille qu'il a mise lui-même sur un cou adoré. Maintenant, il la suspend sur sa propre poitrine.)*

Lui qui est si fier, lui qui est prêt à mourir la tête haute pour défendre son peuple, se penche pour ramasser cet objet et le mettre autour de son cou, s'inclinant ainsi devant Zenobia, la femme qu'il admirait et qui l'a trahie, après avoir assassiné, par ambition, son propre époux. Néanmoins, Ahram ne se pose pas un instant la question de savoir s'il va s'humilier devant Zenobia ou attendre son départ. Malgré sa déchéance physique - il est blessé, sa barbe n'est pas entretenue -, sa noblesse est totale. Son amoindrissement physique ne fait que rehausser sa dignité et la qualité de son amour pour Glauka. Du fond de sa cellule, il est plus digne, fier et noble que sa geôlière. Elle le sent bien. Ivre de rage, elle se venge basement en ne répondant pas à sa question anxieuse concernant le sort de Glauka.

Il met inconsciemment en pratique les contradictions apparentes qu'affectionne Krito. Humilié, il reste fier. Prisonnier, il semble avoir vaincu Zenobia, qui se sent impuissante devant lui.

Glauka va récupérer cet objet quand il mourra et le gardera à son cou de sirène.

L'amulette qui semblait protéger les deux amants paraît, pour une fois, les trahir. Cependant, contradiction apparente encore, elle ne fait qu'aider Ahram à quitter sa carapace d'homme ambitieux pour adopter l'identité que souhaitaient pour lui Krito et Glauka, celle de l'homme préoccupé avant tout par les valeurs essentielles de l'éthique, devenant ce que l'on pourrait appeler un homme de bien.

De toute évidence, vu le dessin qui y apparaît, cet objet lie les deux femmes qu'il a aimées et qui ont beaucoup de points communs. Ce sont, en effet, deux

---

<sup>485</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.654.

femmes très proches du monde des divinités, prêtes à donner pour lui, sans hésiter, leur propre vie. Et toutes deux mourront volontairement pour lui : la première, en acceptant son amour, savait très bien quel serait son sort funeste et l'acceptait de toute la force de sa passion, puisqu'elle avait trahi la déesse. La seconde, Glauka, mourra pour rester avec lui, pour le rejoindre dans le volcan caché sous la mer vers lequel son corps a été entraîné par les remous .

Cet objet symbolise ce qu'est Ahram, un homme aimé par deux femmes indomptables, libres et dignes, qui lui indiquent, sans paroles inutiles, mais par leurs actes, leurs réactions, le chemin de la spiritualité. En portant cet objet contre sa peau, le plus près possible de son cœur, il rend hommage à ces deux femmes et à la déesse mère qu'elles révèrent toutes deux.

Dans ce médaillon, Glauka et Ahram ont mis l'amour et le sacré. Pour Ahram, il symbolise Ishtar, la déesse qui y est représentée, pour Glauka Aphrodite, qui permet à la sirène de devenir femme. Il évoque aussi Ittara, la prêtresse et Glauka, les deux amantes. L'amour est ainsi magnifié et élève l'homme à une dimension transcendante.

Le bracelet offert par Krito n'est pas moins chargé de symboles.

### 1.2.3.El brazalete (*Le bracelet*) de Glauka offert par Krito

---

Il appartient à Krito, qui le donne à la jeune femme dès leur première rencontre. Il lui a été offert par son amant Tulio Emiliano, décurion de l'armée romaine, avant que ce dernier ne parte au combat. Cet objet est évoqué avant même que les deux personnages n'échangent leurs premiers propos. La beauté du bijou attire l'attention de la jeune femme :

« Lleva (Krito) un hermoso brazalete de plata en la muñeca izquierda, aunque no tan exageradamente ancho como requiere la moda[...] »<sup>486</sup>

([Krito] porte, à son poignet gauche, un beau bracelet d'argent, mais dont la largeur n'est pas exagérée, contrairement à la mode[...])

Cela confirme l'impression créée par la description que Glauka est en train de faire, notamment le paragraphe qui suit l'évocation du bijou :

« No intenta disimularlo, ni tampoco sus arrugas en el rostro ya maduro. No lleva maquillaje ninguno ni oculta su nuez bajo una gargantilla, ni se arregla el pelo femenilmente. Sólo se permite una cinta azul sobre sus cortos rizos, peinados varonilmente, lo mismo que cualquier hombre se corona de rosas en un ágape. »<sup>487</sup>

---

<sup>486</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 169.

<sup>487</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 169.



*(Il n'essaie pas de le dissimuler, et agit de même pour les rides sur son visage d'homme déjà mûr. Il n'a recours à aucun maquillage et ne cache pas sa pomme d'Adam sous un collier, il n'arrange pas non plus ses cheveux d'une manière féminine. Il se permet seulement de porter un ruban bleu sur ses boucles courtes, peignées comme le font les hommes, de même que n'importe quel homme met une couronne de roses lors d'agapes.)*

Krito porte au poignet un bracelet plus étroit que ne le veut la mode, et cet aspect de sa personnalité est confirmé dans le portrait physique qui est fait de lui. Il fait fi des conventions, prenant des modes féminine et masculine ce qui pouvait lui plaire, ne se soumettant en fait à aucune. Il est homme et femme et apparaît sous cette image.

Après quelques minutes de conversation qui ont suffi pour qu'une profonde entente scelle le couple, il offre son bracelet à Glauka. Elle vient de répondre à sa question concernant l'autre Ahram que celui-ci cache au fond de lui : elle a deviné qu'il s'agissait d'un enfant. Ce cadeau n'est pas étonnant car, d'emblée, le philosophe a compris la jeune femme. Il a senti à la fois qu'il lui manque quelque chose, qu'il faudra lui trouver un prénom qui lui convienne, qu'elle est extraordinaire, qu'elle s'intéresse beaucoup à son maître et qu'elle est capable de l'accepter comme il est, lui, Krito, à la fois homme et femme.

Le bracelet symbolise parfaitement l'union entre ces deux personnes qui, déjà, s'aiment sans se le dire tout en aimant le même homme. Krito est en admiration devant cette femme qui, en quelques minutes, a pénétré jusqu'au fond de son âme. Il lui demande d'ailleurs :

« -Dime ; ¿Quién soy yo ?

Ella reflexiona :

-Eres quien, apenas verme, me habla tan a fondo y me hace tratarte igual. »<sup>488</sup>

(-Dis-moi : qui suis-je ?

Elle réfléchit :

*-Tu es celui dont les paroles vont jusqu'au fond de moi, alors qu'il vient à peine de me connaître, et qui fait en sorte que je le traite de la même façon. )*

Muet un instant devant cette réponse, il finit par déclarer que s'il avait eu un autre bracelet, il le lui aurait offert également. Leur éclat de rire scelle alors une union qui ne faiblira jamais.

Quelques pages plus loin, elle évoque ce bijou :

« una loba amamantando a dos niños »<sup>489</sup>

*(une louve allaitant deux enfants).*

Au-delà du symbole de Rome avec la représentation de Romulus et Rémus<sup>490</sup>, ces deux enfants peuvent aussi bien symboliser Ahram et Krito, unis dans

<sup>488</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.174.

<sup>489</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.180.

<sup>490</sup> Romulus et son frère jumeau Rémus sont les fils de la vestale Rhéa Silvia et - prétend la jeune fille - du dieu Mars. Rhea Silvia est la fille de Numitor, roi de la légendaire ville latine d'Alba Longa (fondée par Ascagne, fils d'Enée) et dépossédé du trône par son frère Amollis. Celui-ci, craignant que ses petits-neveux ne réclament leur dû en grandissant, les fait jeter dans le Tibre en crue. Mais l'ordre est mal exécuté, les nouveaux-nés sont abandonnés dans un panier sur le fleuve et survivent miraculeusement (protégés par les dieux dit la légende). Ils sont nourris par une louve [...] Ils furent découverts dans la grotte du [...] par le berger Faustulus,

leur amour pour une femme qui est toute leur vie. Ces deux enfants peuvent symboliser également les deux êtres qui sont en chacun de nous, Krito homme et femme, Ahram, homme et enfant, tous deux protégés par la déesse mère. Quelle qu'en soit l'interprétation, le bracelet symbolise l'amour d'une femme qui donne la vie et qui n'a pas besoin d'être la mère biologique pour être vitale pour ceux qu'elle aime.

Depuis leur première rencontre, Krito et Glauka sont deux êtres fondus en un seul, mais, en aimant Ahram, ils aiment un homme différent d'eux, envahi de passions et de contradictions humaines. Elle ne se rend pas compte, cependant, que ce lien qui l'unit à Krito est déjà de l'amour ; elle parle pour l'instant de « brisa ante tu vendaval »<sup>491</sup> (*brise face à ton ouragan*). Elle le dira bien plus tard, pendant leur périple maritime pour sauver Ahram :

« Comprendió su significado, prenda de amor de Krito, y nosotros sin saberlo aún, pero él si, ese instinto suyo ante los riesgos [...] »<sup>492</sup>

(*Elle comprit sa signification, gage d'amour de Krito, et nous, nous ne le savions pas encore, mais lui (Ahram) le savait, tant son instinct est grand devant les dangers [...]*)

Pour une fois, Ahram fut plus intuitif que Krito et Glauka, peut-être parce qu'ils étaient les premiers concernés et qu'ils sont plus ouverts aux autres qu'à eux-mêmes. Ahram est encore loin de pouvoir envisager de partager celle qu'il aime avec un autre et par là même d'accepter son amour et, d'une certaine manière, de lui en offrir en retour.

Ce bracelet est aussi un élément déclencheur. Le lecteur sait par les monologues intérieurs de Glauka la montée de son désir pour Ahram et son espoir qu'il soit réciproque. Leurs mains se joignent un jour sur le collier du chien. Ahram touche le bracelet. Pétrifié à la fois de rage et de désir, il étreint le poignet de la jeune femme à la hauteur du bracelet et l'entraîne dans la grotte où ils vont s'aimer pour la première fois<sup>493</sup>. Il exige, alors, qu'elle jette elle-même à la mer le bijou qu'elle ne quitte plus depuis que Krito le lui a offert :

« Rompe ese recuerdo el dolor en su muñeca. La presión de la mano masculina le está clavando el brazalete. Y su voz ordena :

- ¡ Tíralo a la mar ! Tú misma ; ¡ tíralo ! »

(*La douleur à son poignet rompt ce souvenir. La pression de la main masculine enfonce le bracelet dans sa chair. Sa voix ordonne :*

---

et sa femme Larentia qui les élèvent. Plus tard, les jumeaux, à qui est révélé le secret de leur naissance, tueront Amulius.

Ensemble, ils décident alors de fonder une ville et choisissent pour emplacement « l'endroit où ils avaient été abandonnés et où ils avaient passé leur enfance ». Selon Tite-Live, c'est le droit de nommer la ville et donc celui de la gouverner qui serait à l'origine du conflit fratricide. Pour se départager, les jumeaux consultent les auspices; [...] L'historien rapporte deux versions de la mort de Rémus (*Histoire romaine*, Livre I, 6). Selon la première, Rémus tomba (victime d'un coup de pelle du centurion Celer) pendant la bagarre qui suivit le décompte des auspices ; selon l'autre, il franchit par dérision le sillon sacré [...] que vient de tracer Romulus qui le tua sous le coup de la colère. On raconte enfin que, pris de remords, Romulus enterra son frère sur l'Aventin avec tous les honneurs.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Romulus>

<sup>491</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.244.

<sup>492</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.585.

<sup>493</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 240.

- *Jette-le à la mer ! Toi-même : jette-le !*

Ahram a eu l'intuition, bien avant elle, que ce bracelet était un gage d'amour de Krito. Il lui ordonne de se défaire de ce bijou, sans se rendre compte que la mer est le lieu qui leur est propre, à Glauka et à lui, et qu'en jetant le bracelet dans l'eau, il le confie à l'élément dont Glauka est le plus proche. Il agit en proie à l'émotion, sans réfléchir, avec une grande violence verbale et gestuelle :

« El brazalete, ibah! Se lo mandé tirar porque sobraba, pero Krito no puede disputarme una mujer, menos una sirena.[...] ¿Sospecharía algo...? ¡Imposible que hubiese adivinado ! »<sup>494</sup>

*(Le bracelet ? Bah ! Je lui ai ordonné de le jeter parce qu'il était de trop, mais Krito ne peut pas me disputer une femme, encore moins une sirène [...]. Se douterait-il de quelque chose ? Impossible qu'il ait deviné !)*

Ahram éprouve un certain dédain à l'égard de Krito qui est pourtant son ami. Il méprise ses mœurs. Il affiche une sérénité d'autant plus insolente qu'il croit, comme Krito lui-même, que ce dernier est homosexuel. Et, pourtant, les points d'interrogation et d'exclamation, le conditionnel et l'imparfait du subjonctif (en -se de surcroît, c'est à dire le plus irréal), trahissent l'inquiétude, par ailleurs fondée, d'Ahram. Il est en train de devenir plus clairvoyant, d'être assailli par le doute, ce qui est le début d'une progression vers le vérité. Seul celui qui ne doute pas n'avance pas.

Pourquoi Ahram est-il aussi jaloux de son secret ? Il manque encore de confiance envers ses proches qui lui sont pourtant parfaitement fidèles. Lui, pour sa part, ne s'en est pas encore pleinement rendu compte ; il n'attache pas assez d'importance aux liens affectifs.

Ce qu'il n'a pas compris, et qu'il n'admettra que difficilement après son séjour sur le « Rocher », c'est que ce cercle marque les relations amoureuses entre les trois personnages : Glauka, Krito et lui-même.

Ce bracelet reviendra, dans un moment de suspens tragique, lorsqu'Ahram disparaît, enlevé par les sbires de Zenobia. Elle s'écrie alors :

« Menos mal que la mar me devolió el brazalete, compasión de mi antiguo mundo, regalo de la diosa, gracias a eso sufro menos<sup>495</sup> ».

*(Heureusement que la mer m'a rendu le bracelet, geste de compassion de mon ancien monde, don de la déesse, grâce à cela je souffre moins.)*

Il s'agit d'un signe venu de l'ancien monde auquel elle a renoncé pour découvrir celui des vivants. Elle est en train de se rapprocher de son passé, une fusion de son être complet, sirène puis femme, s'opère lentement.

En outre, si la mer lui a restitué cet objet dans un moment où elle se trouvait en plein désarroi, c'est pour elle une preuve que son ancien monde a accepté son choix de le quitter pour connaître l'amour avec un mortel. Ahram représente un bon choix, dans la mesure où cette acceptation est possible, puisqu'il est marin et

<sup>494</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.261.

<sup>495</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.559.

amoureux de la mer qu'il veut retrouver à sa mort.

La déesse l'approuve et lui signifie, en lui restituant le bijou, qu'elle l'aidera à trouver Ahram. Glauka, finalement, associe la déesse au dauphin qui dirigera leur bateau de sauvetage vers l'île sur laquelle s'est réfugié Ahram.

Ce bracelet a une double symbolique, qui peut elle-même fusionner en une seule : témoignage d'amour des deux hommes et lien avec son passé. Ce lien est possible, précisément parce que Glauka s'accomplit aussi en tant qu'être humain.

Le premier geste de Glauka en retrouvant Ahram, très éprouvé physiquement par son séjour prolongé sur l'île déserte, est de tendre à Krito le bracelet. Le philosophe s'assoit : il est prêt à rester là et à y mourir. Il accepte par là-même de se voir condamné par Ahram en raison de sa liaison avec Glauka. Il est fier de mourir s'il peut ainsi sauver la vie de Glauka. Elle aussi accepte le verdict. Elle murmure « ¿Yo también ? »<sup>496</sup> (*Moi aussi ?*), prête à rester là pour y mourir si telle est la sentence d'Ahram. Pourtant, celui-ci fera preuve de clémence et les ramènera tous deux à Alexandrie : les deux semaines passées sur l'île à souffrir de la faim et de la soif et à méditer sur sa vie passée l'ont profondément changé.

Glauka rapporte à Krito qu'elle a parlé à Ahram de l'amour qu'elle ressent pour le philosophe, mais elle rassure ce dernier : elle n'a pas révélé à Ahram l'amour que Krito éprouve pour lui. Krito lui raconte alors qu'il a vu Ahram peu de temps avant et que celui-ci n'a fait aucun commentaire sur le bracelet que son ami porte maintenant car Glauka le lui a donné avant de rejoindre Ahram sur le rocher.

« Es cierto, el brazalete en el brazo de Krito ya no importa, Ahram es otro -le digo- ha franqueado la puerta de la Roca »<sup>497</sup>

(*Il est certain que le bracelet au bras de Krito n'a plus d'importance, Ahram n'est plus le même - lui dis-je - il a franchi la porte du Rocher.*)

Ahram a eu besoin de cette terrible épreuve physique et morale, thème que nous verrons plus loin, pour transcender tout ce qui le rattachait aux ambitions terrestres. L'influence de Glauka et de Krito conjuguée à ces jours passés sur le Rocher ont fait d'Ahram un homme de bien.

Krito finira par se sacrifier, en utilisant une machine de guerre pour lutter contre l'armée de Zenobia et défendre Alexandrie, créant l'épouvante chez les ennemis. Avec Eulodia, comme elles l'avaient fait pour Bashir, Glauka va laver son cadavre et retirer son bracelet<sup>498</sup>. Convaincue qu'Ahram est mort lui aussi, elle a au moins un objet lui rappelant l'un des hommes aimés. Terrassée par le chagrin, elle se remémore, alors, la mort de sa fille mais, malgré tout, elle ne regrette pas d'avoir choisi sa condition de mortelle.

Au dernier chapitre, lorsque la déesse lui a accordé la faveur inouïe de

---

<sup>496</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.594.

<sup>497</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.614.

<sup>498</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.660.

redevenir une sirène tout en restant mortelle, elle évoque « la medalla en mi garganta, el brazaletes en mi muñeca »<sup>499</sup> (*la médaille sur ma gorge, le bracelet sur mon poignet*). Elle peut aller au-devant de la mort, comblée par les deux objets symboliques de ses deux amours.

Dans l'opus au centre de la trilogie, les éléments récurrents sont circulaires, ce qui est d'autant plus intéressant qu'il s'agit de l'ouvrage central, le moyeu de la roue. Dans cet axe central, tout converge vers la problématique de la circularité. José Luis Sampedro asseoit cette thématique, l'insère partout, ce qui permet une sorte d'apaisement dans la dernière œuvre, celle du crépuscule, celle de l'achèvement, celle où il est moins important de donner des preuves que de laisser le testament virtuel induit par le fait que c'est le dernier volet.

De même que, dans *Octubre, octubre*, un animal, le chat, joue un rôle de première importance, dans *La vieja sirena*, c'est le dauphin qui va et vient, lien entre les cercles du temps.

#### 1.2.4. Le dauphin

---

Glauka a peur : elle n'a plus de nouvelles d'Ahram depuis quinze jours. Soudain, Krito la voit, bouleversée et écoute son récit : elle a communiqué avec un dauphin lui ayant expliqué qu'il avait sauvé la vie à un homme aux mains attachées qui portait la même médaille qu'elle. C'est pourquoi il s'est approché de la jeune femme, intrigué par cette coïncidence.<sup>500</sup> Cet animal va les guider jusqu'à l'îlot, comme l'indique la fin du chapitre 14 :

« A proa, más veloz que el barco, salta un trozo de ola, un lingote de luna, un prodigio de fuerza y elegancia, un delfín agilísimo. »<sup>501</sup>

(*A la proue, plus rapide que le bateau, bondit un fragment de vague, un lingot de lune, un prodige de force et d'élégance, un dauphin d'une agilité extrême.*)

L'animal méritait de terminer ainsi le chapitre, dans une énumération en crescendo de métaphores au rythme ternaire s'achevant par deux noms abstraits « fuerza » et « elegancia » compléments du nom « prodigio », qui s'étalent comme une vague envahissant la plage après s'être agrandie rapidement. Les métaphores sont suivies d'un dernier groupe nominal les explicitant, dans une apogée renforcée par le superlatif condensé en un seul adjectif : « agilísimo ».

---

<sup>499</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.708.

<sup>500</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.563 et suiv.

<sup>501</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.568.

Ce mammifère bienfaisant a sauvé Ahram à plusieurs reprises. Il en est fait mention au chapitre suivant, intitulé « La roca » (*le Rocher*) sur lequel Ahram s'est réfugié après avoir échappé à ses ravisseurs. Une analepse permet d'avoir tous les détails des aventures d'Ahram vécues par lui-même, depuis le jour du sauvetage :

« [...] Primero me salvó el delfín. A veces no parecía un delfín sino una voluntad, en aquel torbellino de agua y noches revueltas. Cuando nada me importaba sino respirar. Respirar y flotar, flotar y respirar. Pero a veces un empujón cuando me hundía...El delfín, sí, el delfín... »<sup>502</sup>

*([...] Tout d'abord, ce fut le dauphin que me sauva. Parfois il ne semblait pas être un dauphin mais une volonté, dans ce tourbillon d'eau et de nuits tourmentées. Quand rien n'avait d'importance pour moi si ce n'est de respirer. Respirer et flotter, flotter et respirer. Mais quelquefois une poussée quand je m'enfonçais... C'était le dauphin, oui, le dauphin.)*

Une fois de plus, le narrateur emploie une métaphore pour désigner le dauphin. Elle résume l'état d'esprit d'Ahram luttant pour survivre, l'animal faisant corps avec lui, unis par la même force : « la voluntad » (*la volonté*). Son évocation de la mer, commençant par l'adjectif démonstratif « aquel », dénote l'admiration d'Ahram pour cet élément. Il a beau être en furie, l'armateur l'aime. Il concentre son énergie pour survivre, comme le montre « respirar y flotar, flotar y respirar ». La répétition des deux termes en un chiasme montre que sa vie était réduite à ces deux actions. Cependant, son épuisement était tel qu'elles ne sont plus exprimées par des formes conjuguées, renvoyant à des actes gouvernés par l'instinct de survie, mais uniquement par des infinitifs. Ahram n'est plus un être humain en train d'agir. Il n'ordonne plus ses actions, il ne les coordonne plus. Il est réduit à ce que lui impose son instinct de survie. Parfois il respire mais ne flotte plus, l'instant d'après c'est le contraire ; mais il doit consacrer toute son énergie à tenter de faire les deux sinon, s'il lâche prise un instant, c'est la mort. Quant à l'action salvatrice du dauphin, elle peut être presque comme un sursaut, un regain d'énergie dans les moments critiques : une sorte de rescousse qui mérite une substantivation : « empujón ». L'homme et l'animal sont unis par les actes qui deviennent l'aspect primordial de leur personnalité : l'un n'est que respirer et flotter, l'autre incarne la poussée. Ils obéissent à des sortes de consignes de sauvetage dont la pleine efficacité se mesure à la forme verbale minimale utilisée en la circonstance.

Dans ce chapitre, Ahram se remémore plusieurs fois l'action du dauphin, considérée comme salvatrice, en disant par exemple « gracias al delfín »<sup>503</sup> (*grâce au dauphin*), avant que la narration ne soit reprise par Glauka, dans un récit dont l'action se passe sans doute au même moment. Glauka est affolée par la disparition du dauphin, puis ravie de son retour. Elle va même aller se baigner avec lui. Un requin s'approche mais elle communique suffisamment avec lui pour que, à la grande stupeur de Malki qui regarde la scène, il s'éloigne tranquillement.

<sup>502</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.569.

<sup>503</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.571.

Le dauphin va les guider jusqu'à Ahram. Lorsque celui-ci sera monté à bord du bateau, « nadie se interesa ya por el delfín que salta en vano »<sup>504</sup> (plus personne ne s'intéresse au dauphin qui saute en vain).

Ahram ne l'oubliera pas longtemps. Il dit à Glauka, peu après leur retour à Alexandrie :

« Después recordé el delfín, me había llevado a la Roca para probarme. También para probaros a vosotros, si me buscabais o abandonabais. ¡Cavilé tanto en aquella soledad... ! ¿Sabes ?, por eso te he llamado ahora, porque los tres superamos la prueba »<sup>505</sup>

*(Ensuite, je me suis souvenu du dauphin : il m'avait conduit jusqu'au Rocher pour me mettre à l'épreuve. Pour vous mettre vous aussi à l'épreuve, pour savoir si vous alliez me chercher ou m'abandonner. J'ai tant réfléchi dans cette solitude ...! Comprends-tu ? C'est pour cela que je t'ai appelée maintenant, parce que nous avons tous trois surmonté l'épreuve.)*

A cela, Glauka ne répond rien. Elle pense seulement :

« ¡Qué trabajo le cuesta comprender, atravesar sus nieblas !, ya es un milagro al menos que lo intente, que no se niegue a ver. »<sup>506</sup>

*(Que cela lui est difficile de comprendre, de transpercer ces brouillards ! C'est déjà un miracle que du moins il s'y efforce, qu'il ne se refuse pas à voir.)*

Glauka et Ahram ont tous deux compris à quel point ce dernier a changé. Ce dauphin, peut-être envoyé par la déesse, a enfin permis le miracle de transformer Ahram. Il en a été tout au moins le catalyseur. La méditation d'Ahram ne put avoir lieu et porter ses fruits que grâce à l'aide du dauphin qui lui a sauvé la vie et l'a fait réfléchir. Glauka se rend compte qu'Ahram est devenu clairvoyant, dans le sens premier du mot, comme elle l'exprime métaphoriquement par l'emploi du mot « nieblas » (*brouillards*).

Le dauphin réapparaîtra, lors d'un récit qu'adresse mentalement Glauka à Krito. Elle évoque le fait que, d'après celui-ci, c'est elle qui lui a sauvé la vie en se couchant près de lui, en le prenant dans ses bras alors que, très malade, il était aux portes de la mort. Elle se rappelle que, après sa guérison, il est allé avec elle sur le banc des dauphins, et c'est là qu'ils ont revu le dauphin qui a sauvé Ahram et qu'ils ont nommé Nereo : « le hemos dado el nombre de mi padre »<sup>507</sup> (*nous lui avons donné le nom de mon père*). Krito, toujours intuitif, comprend que le dauphin est l'« enamorado » (*amoureux*) de Glauka. La sirène pouvait encore être aimée d'un dauphin. Le cercle de sa vie antérieure vient se lier au cercle actuel par un point de jonction qu'est le dauphin.

A la fin de l'oeuvre, lorsqu'elle a été transformée en sirène, mais en sirène affectée par le temps, donc vieille, elle s'assoupit un instant et découvre devant elle un dauphin qui la regarde « estupefacto, asombrado de mi sueño »<sup>508</sup> (*stupéfait,*

<sup>504</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 595.

<sup>505</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>506</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>507</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.638.

<sup>508</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.708.

*étonné par mon sommeil*). Ce n'est pas Nereo. Il ne la connaît pas, mais s'étonne qu'elle dorme : les sirènes, immortelles, insensibles au temps, doivent être « éternellement » en état de veille, fraîches et disposées.

Glauka fait ses adieux à deux êtres vivants, une tortue et un dauphin, qui appartenaient aussi à sa vie de sirène. A son affection pour le dauphin s'ajoute sa reconnaissance à l'égard de celui qui l'a tant aidée, récemment, en sauvant Ahram.

La problématique des dauphins apparaît dans les relations Krito/Glauka, car les deux personnages se retrouvent le plus souvent sur un banc qu'ils ont eux-mêmes nommé « le banc des dauphins », siège de marbre à chaque bout duquel est sculpté un dauphin. Considérant qu'il fait partie des lieux déterminants de l'oeuvre, il nous semble pertinent de l'étudier plus loin.

Les dauphins jalonnent le roman, tournant autour de l'intrigue en cercles irréguliers mais solides. Leur intervention est toujours déterminante. Ils participent des cercles du temps, unissant « le temps de sirène » et « le temps de mortelle » de Glauka.

Quant à ces bijoux, tous circulaires, avant d'unir symboliquement les trois personnages, Krito, Glauka et Ahram, ils les lient également avec leur passé, un passé lointain quand il s'agit de l'amulette d'Ahram, témoignage de son amour pour Ittara, ou plus récent pour le bracelet de Krito qui lui a été donné par Tulio Emiliano et pour celui de Glauka qui revendique à la fois son passé d'esclave et son appartenance à Ahram. Ils concilient, d'une part, les amours passées de Krito et Ahram et, d'autre part, leur relation triangulaire actuelle.

Cette relation érotique hors du commun ne doit cependant pas être considérée comme un enfermement des personnages sur eux-mêmes, comme pourrait le laisser entendre cette métaphore circulaire. Au contraire, elle lie Krito et Glauka dans leur amour pour Ahram et dans l'espoir qu'il sera un jour comme eux, attaché, avant tout, aux valeurs morales. Dans leur générosité, ils sont toujours ouverts aux autres. Ahram le sera aussi, peu avant la fin de sa vie. Cela lui permettra de mourir comblé.

D'ores et déjà, nous pouvons constater que les objets récurrents n'apparaissant que dans l'une des trois oeuvres sont beaucoup plus rares dans le deuxième volet de la trilogie que dans le premier. Une première déduction possible en est que l'auteur resserre l'étau des objets, qui, de nombreux et variés deviennent rares mais fondamentaux.

Une importance croissante est, cependant, accordée aux objets récurrents que l'on retrouve soit dans deux, soit dans trois oeuvres. La trilogie devient, peu à peu, un ensemble harmonieux dont les différentes parties sont de plus en plus nettement liées. Les objets tournent dans les trois oeuvres.



Il apparaît bien vite que, dans *Real Sitio*, le dernier opus de la trilogie, les objets récurrents sont, sans aucun doute, plus nombreux et surtout plus visibles que dans les deux autres œuvres. Certains d'entre eux reviennent, en effet, avec insistance, comme, par exemple, l'araucaria ou le tableau représentant don Alonso. Il est impossible au lecteur de ne pas les remarquer même en abordant ce roman pour la première fois. Pourtant, une vision globale de la trilogie démontre que José Luis Sampedro ne s'encombre pas, dans *Real Sitio*, de beaucoup d'éléments nouveaux. Bien au contraire, il s'appesantit sur des objets déjà vus dans *Octubre, octubre*. C'est ainsi que la liste des éléments récurrents propres au dernier opus se réduit peu à peu. José Luis Sampedro n'a gardé pratiquement que ce qui est, à ses yeux, lourd de sens. Il n'est plus temps, dans un épilogue, de s'attarder sur des choses plus triviales.

### 1.3. *Real Sitio*

---

#### 1.3.1. Le(s) tableau(x)

---

Marta découvre un tableau le premier jour de son arrivée à la bibliothèque du palais d'Aranjuez où elle va travailler.

« Se levanta del sillón y, al volverse, descubre en la pared a su espalda el retrato de un militar del XVIII, con rizada peluca blanca de oficial, el tricornio bajo el brazo y a la cintura la empuñadura de un sable. Parece mirar el paisaje descubierta por una ventana a su lado : altos riscos sobre el mar, que le recuerdan a Marta el cabo melillense de Tres Forcas. En el cristal de la ventana, un blasón inspirado, al parecer, en el propio paisaje : tres agudos picachos negros sobre las aguas y en sus cimas sendas ramitas con hojas verdes. La serena bondad del rostro, con un punto de melancolía - más propio de su probable cincuentena que de su bélico uniforme - atrae vivamente a Marta apaciguando sus cavilaciones. Ya no se siente sola, ya le resulta todo menos extraño. Ya no es una intrusa : ese caballero le da la bienvenida y estará ahí a diario, guardándole la espalda mientras trabaja. »<sup>509</sup>

*(Elle se lève du fauteuil et, en se retournant, elle découvre sur le mur derrière elle le portrait d'un militaire du XVIIIème siècle, avec une perruque d'officier frisée et blanche, le tricorne sous le bras, et à la taille, la poignée d'un sabre. Il semble regarder le paysage que découvre une fenêtre à côté de lui : de hauts rochers escarpés dominant la mer qui rappellent à Marta le cap de Tres Forcas à Melilla. Sur la vitre de la fenêtre, un blason inspiré, apparemment, par ce même paysage : trois pics noirs et pointus au-dessus des eaux et, sur chacun d'eux, des rameaux portant*

---

<sup>509</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.15-16.

*des feuilles vertes. La sereine bonté du visage, avec une pointe de mélancolie - plus adaptée à sa cinquantaine probable qu'à son uniforme guerrier - attire fortement Marta en apaisant ses pensées. Elle ne se sent plus seule, tout lui apparaît désormais moins étrange. Elle n'est plus une intruse : ce gentilhomme lui souhaite la bienvenue ; il restera là chaque jour et la protégera pendant qu'elle travaillera.)*

Placé derrière Marta, ce tableau la protège. Il la fascine pour plusieurs raisons qui sont, presque toutes, explicitées ici. Le paysage qui y apparaît lui rappelle celui de Melilla, qu'elle a connu enfant et qu'elle associe à un paradis de l'enfance dans lequel son père était auprès d'elle. La générosité et la douceur qui transparaissent dans le regard du personnage l'attirent d'autant plus que ces qualités semblent en contradiction avec l'uniforme militaire qu'il porte. Nous saurons bientôt qu'il s'agit de don Alonso. Au-delà des apparences, la jeune fille a su déchiffrer la bonté et la mélancolie de l'homme. Enfin, le lecteur le découvrira au fil de l'œuvre, cet homme lui rappelle ce père tendrement chéri, comme elle le dit un peu plus loin, en se remémorant cette première journée :

« ¿Quién será el personaje ? papá hubiera sido igual a esa edad, le recuerdo ya con esa misma mirada [...] »<sup>510</sup>

*(Qui peut bien être ce personnage ? Papa aurait été comme lui au même âge, je me souviens encore de lui avec ce même regard [...])*

Elle décide de faire quelques recherches à son sujet dans la bibliothèque du palais, fascinée par cette ressemblance avec un père tant aimé. Grâce à ce portrait, elle, l'orpheline, se sent moins seule. Ce regard, tout de bonté et d'amour, la suivra tout au long de l'œuvre :

« Marta contempla, como cada día, el apacible retrato[...] cuya comprensiva mirada no le da ninguna respuesta. [...] Marta tutea al personaje que le dio la bienvenida a la biblioteca, y a quien llama « Capitán ». Confió en él desde el primer momento, buscando en su memoria un parecido. »<sup>511</sup>

*(Marta contemple, comme chaque jour, ce paisible portrait[...] dont le regard compréhensif ne lui accorde aucune réponse[...] Marta tutoie le personnage qui lui a souhaité la bienvenue à la bibliothèque et qu'elle appelle « Capitaine ». Elle a eu confiance en lui dès le premier instant, cherchant dans sa mémoire une ressemblance.)*

Janos, le gardien de nuit de la bibliothèque, aurait, ici, beau jeu de déclarer que, si Marta semble avoir connu son « Capitaine », c'est bien parce qu'elle a des réminiscences de sa vie antérieure sous l'identité de Malvina, l'amie intime de don Alonso. Cependant, ce dernier ne peut pas lui révéler que c'est Janos qui s'introduit mystérieusement dans la bibliothèque. Leur relation va au-delà de l'anecdotique et du ponctuel. Dans ce nouveau monde, don Alonso est l'ami de la jeune fille, un ami intemporel qui a traversé, grâce au tableau, les cercles du temps, pour continuer à la protéger mais ne peut pas intervenir directement.

Pour la première fois dans la trilogie, José Luis Sampedro met dans les deux époques du livre des éléments communs, ce qui rend l'existence des cercles du

---

<sup>510</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 21.

<sup>511</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.38.

temps encore plus indéniables. Cela rappelle ce que Michel Santiago fait remarquer à José Luis Sampedro<sup>512</sup>, même s'il ne fait pas directement allusion au tableau :

« Incluso objetos como la campana o el abanico son igualmente determinantes en ambas épocas haciendo realidad los tiempos simultáneos...

- Exactamente, haciendo realidad los círculos del tiempo ».

*(Même des objets comme la clochette ou l'éventail sont aussi déterminants dans les deux époques, rendant réels les temps simultanés...*

*- Tout à fait, rendant réels les cercles du temps.)*

Michel Santiago fait référence à des cercles simultanés, expression que nuance son interlocuteur en parlant de cercles du temps. Ces derniers, en effet, ne sont pas répétitifs ou concomittants. Ils se succèdent, et ce sont des êtres, des événements, des objets qui font points de jonction, c'est-à-dire points d'union entre divers cercles ou circonvolutions de spirale.

Le tableau est concret. Il existe réellement dans les deux époques. Ce qui est important, surtout, c'est, dans un premier temps, le fait qu'il ait été réalisé à un moment où don Alonso ne doute pas de l'amour de Julia et veut lui offrir ce tableau en gage de ses propres sentiments pour elle. Jusqu'à sa rencontre avec la jeune fille, il avait toujours considéré comme inutile de poser pour un tableau.

Doña Malvina lui en avait parlé :

« [...] ¿Por qué no se hace un buen retrato ? Comprendo que Goya es muy caro, pero hay artistas excelentes.

Alonso contesta de buen humor :

-Si usted se retrata, yo también... No sé para quién, la verdad.

-Para nosotros ; yo tampoco tengo a quien dejarlo ... »<sup>513</sup>

*(-[...] Pourquoi ne vous faites-vous pas faire un bon portrait ? Je comprends que Goya soit très cher, mais il y a d'excellents artistes.*

*Alonso répond avec bonne humeur :*

*-Si vous faites faire un portrait de vous, moi, j'en fais autant... A vrai dire, je ne sais pas pour qui.*

*-Pour nous ; moi non plus je n'ai personne à qui le laisser...)*

Leur réaction face au destinataire du tableau est révélatrice du caractère des deux amis : Malvina vit pour elle avant tout, alors que don Alonso est beaucoup plus sensible et attentif aux autres. Finalement, le portrait de don Alonso sera contemplé et aimé par deux femmes, Julia en 1807 et Marta en 1930. Quant à Malvina, elle commet une erreur : son portrait n'est pas destiné qu'à sa seule personne. Il restera effectivement enfermé dans une pièce du palais d'Aranjuez, mais sera contemplé par celui qui l'a toujours aimée : Janos.

A ce moment là, bien évidemment, Malvina et Alonso ne savent rien de tout cela et se demandent seulement qui pourraient être les destinataires de ces tableaux. Lorsqu'il se sentira aimé, la vision d'Alonso évoluera. Il se sentira digne d'être représenté.

<sup>512</sup> SANTIAGO Michel. « Entrevista con José Luis Sampedro ». *El urogallo*. Madrid .1994.

<sup>513</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.65.

Dans la partie de monologue intérieur qui suit, Malvina parle des « pions » sur l'échiquier de ses ambitions : elle propose sa jeune protégée, Julia, comme bonne d'enfants du comte de Valduerna, un courtisan intrigant. Comme la jeune fille est proche de don Alonso, le comte pense l'utiliser pour espionner ce dernier, sans qu'elle se rende compte de son rôle. Elle ferait ensuite au comte, en toute innocence, des confidences pouvant se révéler utiles pour ses ambitions. Malvina ferait la même chose, à savoir que Julia espionnerait Valduerna, mais pour le profit de Malvina et volontairement. Dans cet imbroglio d'espions, elle semble vouloir utiliser l'artiste peintre Myrtille comme espion auprès de don Alonso pendant qu'elle ferait son portrait, mais elle ne le dit pas nettement. A ce moment-là, elle pense à son ami avec un mélange de tendresse et de commisération. Elle lui reproche de ne pas voir que le monde dans lequel il se meut est en train de disparaître.

Au chapitre XII, en voyant don Alonso heureux en amour, Malvina lui propose ouvertement de faire peindre son portrait par la « hija de una entrañable amiga mía »<sup>514</sup> (*la fille d'une amie très chère*). Il s'agit de Myrtille, qui va expliquer plus loin à son amie que don Alonso souhaite voir figurer sur le tableau une clochette et le cap Ortega de sa Galice natale, qu'il lui a décrit afin qu'elle puisse le dessiner.

Il est sans doute bien loin d'imaginer qu'il sera contemplé et, d'une certaine manière, aimé, bien des années plus tard, par Marta, qui se demande d'ailleurs pourquoi elle a associé le mystérieux personnage du portrait à Germán, celui qu'elle va aimer<sup>515</sup>. Il lui rappelle à la fois le père et l'aimé.

Après son séjour à Genève pour un stage de gestion de bibliothèque<sup>516</sup>, Marta passe quelques jours à Santander<sup>517</sup>. Là, dès qu'elle pensera à Germán, elle évoquera aussitôt don Alonso. En effet, elle se remémore qu'elle avait demandé au jeune homme s'il n'était pas marin, car il lui rappelait « le Capitaine ». Ils sont, assurément, liés dans son cœur.

Elle découvrira l'identité du personnage du portrait à la fin de l'œuvre, en lisant les documents que renfermait le coffret indien de Malvina que lui avait confié Janos :

« Ese caballero de ojos bondadosos, vagamente parecido a su propio padre, fue el Aposentador Mayor de Carlos IV, don Alonso Vázquez de Andrade [...]. Por si fuera poco, la correspondencia entre el caballero y Malvina descubrió a Marta que don Alonso añoraba la hija perdida : el dato la conmovió como si se refiriese a ella y casi le explicó sus misteriosas sensaciones primeras ante el retrato. Aun considerando irracional la idea, Marta se decía que aquel Aposentador añorante de una hija y la Marta privada de padre tempranamente, eran seres complementarios a

---

<sup>514</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.403.

<sup>515</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.279.

<sup>516</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.348.

<sup>517</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.349.

través del tiempo, pese a existir, como diría Janos, en círculos distintos. »<sup>518</sup>

*(Ce gentilhomme au regard si bon, offrant une vague ressemblance avec son propre père, fut le Grand Maréchal des Logis de Carlos IV, don Alonso Vazquez de Andrade [...]. De surcroît, la correspondance entre le gentilhomme et Malvina révéla à Marta qu'il souffrait d'avoir perdu sa fille : ce fait l'émut comme s'il s'agissait d'elle-même et lui expliqua pour ainsi dire les mystérieuses sensations qu'elle avait éprouvées dès le début devant le portrait. Même en considérant l'idée irrationnelle, Marta se disait que ce Grand Maréchal des Logis malheureux d'avoir perdu sa fille et la Marta privée précocement de son père, étaient des êtres qui se complétaient à travers le temps, tout en existant, comme le dirait Janos, dans des cercles distincts.)*

Il n'y a rien à ajouter à ce texte, si ce n'est que c'est précisément le tableau qui sert de point de jonction entre ces deux cercles, celui de 1808 et celui de 1930.

Lorsque Marta, en 1931, va revenir au palais d'Aranjuez après les émeutes de Madrid et la mort de Janos, elle découvre :

« mi Capitán ausente, la mayor herida, en la pared la huella como cicatriz, [...] cerré los ojos y le vi, su mirar bondadoso, su sonrisa, el uniforme, los acantilados, me costó trabajo despegar, de él sí me he despedido, por fuerza, como me despedí de mi padre en el hospital de Melilla [...] »<sup>519</sup>

*(mon Capitaine absent, la plus grande blessure, sur le mur la trace comme une cicatrice, [...] je fermai les yeux et le vis, son regard empreint de bonté, son sourire, l'uniforme, les falaises, j'eus du mal à m'en détacher, à lui oui, je lui ai dit adieu, par force, comme je l'avais fait pour mon père à l'hôpital de Melilla [...].)*

Le tableau a disparu, emporté par l'ouragan politique, il n'en reste plus qu'une trace sur le mur telle la cicatrice qu'elle a dans le cœur à la vue de cette disparition. Elle garde en elle le souvenir de cet homme ; elle lui dit adieu mais continuera à le porter dans son cœur avec son père.

Les objets doivent disparaître lorsqu'une nouvelle vie commence. En 1808, Alonso, qui n'est plus un courtisan comblé d'honneurs, mais tout simplement un homme, se consacrant à sa famille et à sa patrie, n'a plus besoin de la clochette ni du tableau, qui symbolisaient sa vie passée. En 1931, Marta n'a plus le tableau mais possède la clochette. Les objets participent à la ronde des personnages. Ils aident ces derniers et disparaissent mystérieusement lorsque leur rôle est, momentanément, terminé, pour rejoindre un autre personnage qui, sentimentalement, en a besoin.

Ce n'est qu'au dernier chapitre que le lecteur apprend que don Alonso devait récupérer le tableau dans son bureau, qui était devenu celui du nouveau Grand Maréchal des Logis, le comte de Valduerna. Pressé par le temps, il l'y laissa au moment de quitter la Cour pour rejoindre sa Galice natale avec Gertrudis, Roque et sa femme Julia sur le point d'accoucher<sup>520</sup>.

Ainsi, le lien avec la partie 1930 du premier chapitre est fait : Marta peut découvrir dans le palais le portrait qu'Alonso a abandonné dans le dernier chapitre de la partie 1808. Le dernier chapitre de l'œuvre nous invite à reprendre le premier et à recommencer cette lecture. Le cercle de *Real Sitio* s'est refermé et peut continuer à

<sup>518</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.525.

<sup>519</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.568.

<sup>520</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.573.

tourner.

Outre son rôle utilitaire de portrait, de représentation de l'être humain, ce tableau induit beaucoup d'éléments non-dits, cachés derrière lui et beaucoup plus retors. Malvina a décidé son ami Alonso à l'imiter et se faire peindre, lui aussi, par son amie Myrtille. Le portrait de la comtesse aussi traversera le temps, puisqu'il se trouve dans les appartements de Janos qui appartenaient autrefois à la nièce de Malvina, qui avait hérité du portrait de celle-ci. Il est invisible, toutefois, aux visiteurs du palais, car il est caché dans un appartement pratiquement introuvable sans l'aide d'un guide tel que Janos en personne. Cela correspond bien au caractère mystérieux du modèle. Les motivations de Malvina pour encourager son ami dans cette entreprise ne sont pas seulement liées à l'affection pourtant sincère qu'elle éprouve pour lui. Myrtille va profiter de sa présence chez don Alonso pour l'espionner car il travaille dans l'entourage immédiat du roi. Malvina veut démêler ainsi les fils de la politique espagnole au profit de celle dont elle s'est occupée lorsqu'elle était petite, l'infante portugaise Carlota Joaquina. Elle espère aussi que, peu à peu, les femmes se libèreront de l'emprise des hommes pour se réaliser pleinement dans autre chose que le mariage et les joies de la maternité.

Les éléments les plus importants du portrait de Malvina sont, paradoxalement, deux accessoires : la mouche et l'éventail, car tous deux traverseront réellement le temps, de même que les tableaux. Janos mettra une mouche sur le visage de Marta et lui offrira un éventail pendant le dîner qu'ils partageront. Ce sont réellement les objets peints sur le portrait de Malvina.

Malvina va expliquer à don Alonso pourquoi cet objet est si important à ses yeux. La scène qui y est peinte représente :

« Atalanta vencida en la carrera por Meleagro, que le arroja manzanas de oro para que ella se detenga a recogerlas<sup>521</sup>... El oro, el poder, haciendo caer en la trampa a la mujer ; como

---

<sup>521</sup> Méléagre : Prince de Calydon, et fils d'OEnée et d'Althée, ou bien d'Arès et d'Althée. [...] Artémis envoya un sanglier féroce, qui ravagea Calydon, car OEnée avait négligé de lui offrir un sacrifice. Méléagre invita tous les héros de la Grèce à chasser le sanglier ils furent obligés de participer à la chasse après avoir accepté l'hospitalité de Méléagre, et OEnée réunit de nombreux auxiliaires, offrant la dépouille du sanglier à celui qui le tuerait.

[...]. Puis Atalante, la chasseresse, blessa la première le sanglier en l'atteignant d'une flèche, laquelle fut suivie par celle d'Amphiarao. Mais ce fut Méléagre qui acheva l'animal et obtint ses dépouilles.

Puis, brusquement, une querelle éclata, et Méléagre tua l'un ou plusieurs de ses oncles, les frères d'Althée. [...] la querelle aurait pris naissance lorsque Méléagre offrit les dépouilles à Atalante (dont la présence parmi les chasseurs avait été critiquée par de nombreux héros, en raison de son sexe) ; Méléagre était amoureux de la jeune fille qui, d'ailleurs, avait la première fait couler le sang de l'animal. Les frères d'Althée, [...], avaient alors tenté d'enlever à Atalante les dépouilles du sanglier, et ce fut pour la venger que Méléagre tua ses oncles. Sa mère le maudit pour ce crime, souhaitant qu'il trouvât la mort en combattant; aussi, lorsque la guerre avec les Curètes éclata, Méléagre, de peur, resta chez lui.

Profitant de sa défection, les Curètes prirent le dessus, assiégeant et brûlant même Calydon, jusqu'au moment où Cléopâtre, dans une ultime prière, parvint à émouvoir Méléagre.

Celui-ci sauva Calydon au dernier moment, mais n'en reçut aucune récompense, car il s'était décidé trop tard.

D'après Homère, Méléagre serait mort avant la guerre de Troie, peut-être dans la bataille contre les Curètes. Cependant, d'autres auteurs, comme Eschyle, Bacchylide et Ovide, donnent une version différente de sa mort. A la naissance de Méléagre, les Moires se

siempre. Además, este abanico tiene historia.

Ante la atención de Alonso y contenta de pasar a otro tema, prosigue Malvina :

-Cuando murió mi padre... mi madre ya había muerto, mis parientes me enviaron a París a casa de una tía materna, casada con un financiero francés. Yo tenía trece años, y ahí pasé dos que fueron decisivos : me hice una mujer distinta de la que me hubiera hecho en España, gracias a las enseñanzas de una prima seis años mayor que yo. El menor de sus hermanos, Jean d'Orbans, a quien usted conoce, era tan delicado e inteligente como decidida y sensual era mi prima... Fui su primer amor y eso es hermoso. Primero en silencio, una adoración conmovedora, que a mí aún me parece infantil, abiertos ya mis ojos a muchas cosas gracias a su hermana. Años después, luego de mi viudez, me declaró su amor, pero para entonces yo había decidido no encadenarme jamás a ningún hombre...No perdió las esperanzas, siguió escribiéndome. Escapó de París durante el Terror pero volvió después para hacerse cargo de los negocios paternos. Ahora, gracias a sus viajes a España y a sus cartas sigo la actualidad de ese París que es mi verdadera patria... Pues bien, fue Jean quien me regaló este abanico.»<sup>522</sup>

*(Atalante vaincue à la course par Méléagre, qui lui jette des pommes en or afin qu'elle s'arrête pour les ramasser... L'or, le pouvoir, faisant tomber la femme dans leur piège : comme toujours. De plus, cet éventail a une histoire.*

*Devant l'attention que lui prête Alonso et contente de passer à un autre sujet, Malvina poursuit :*

*-Quand mon père mourut... ma mère était déjà morte, ma famille m'envoya à Paris chez une tante maternelle, mariée avec un financier français. J'avais treize ans, et je passai là deux années qui furent décisives : je devins une femme différente de celle que je serais devenue en Espagne, grâce aux enseignements d'une cousine qui avait six ans de plus que moi. Le plus jeune de ses frères, Jean d'Orbans, que vous connaissez, était aussi délicat et intelligent que ma cousine était décidée et sensuelle... Je fus son premier amour et cela est une belle chose. Tout d'abord en silence, une adoration émouvante qui me semble encore puérile, alors que j'avais déjà les yeux ouverts à beaucoup de choses grâce à sa sœur. Des années plus tard, quand je fus veuve, il me déclara son amour mais, pour lors, j'avais décidé de ne m'enchaîner jamais à aucun homme... Il ne perdit pas espoir, continua à m'écrire. Il put fuir Paris pendant la Terreur, mais il y revint ensuite pour reprendre les affaires de son père. Maintenant, grâce à ses voyages en Espagne et à ses lettres, je*

---

présentèrent dans la chambre d'Althée : les deux premières prédirent gloire et courage à l'enfant, mais la troisième déclara que Méléagre mourrait au moment où le tison qui brûlait dans l'âtre se serait consumé.

Althée s'était alors saisie du tison et l'avait caché, après l'avoir éteint. Lorsqu'elle apprit que Méléagre avait tué ses frères, elle se rappela immédiatement l'existence du tison.

Elle le sortit de sa cachette, le jeta dans le feu, et Méléagre expira. Ses soeurs, qui le pleurèrent à ses funérailles, furent transformées en pintades (meleagroï). Althée regretta son geste et se pendit.

<http://www.sitec.fr/users/mcos/dico/M/Meleagre.html>

Hippoménès, fils de Mégaree et de Méropé, voulait épouser Atalante, qui ne voulait pas se marier, soit par fidélité à Artémis, sa patronne, soit parce qu'un oracle lui avait annoncé que, si elle se mariait, elle serait transformée en un animal. Elle força ses prétendants à lutter contre

elle à la course et tuait celui qu'elle dépassait. Jusqu'au jour où Hippoménès lança pendant la course devant elle trois pommes d'or qu'il tenait d'Aphrodite. Ces pommes provenaient soit d'un sanctuaire de la déesse à Chypre, soit du jardin des Hespérides. Pendant la course, au moment où il allait être rejoint, le jeune homme lança devant Atalante un à un les fruits d'or. Atalante, curieuse s'arrêta, le temps de les ramasser, et ainsi Hippoménès, vainqueur, reçut le

prix convenu. Plus tard, au cours d'une chase, les deux époux entrèrent dans un sanctuaire de Zeus et là, se rassasièrent d'amour.

Indigné de ce sacrilège, Zeus les changea en lions. Cybèle eut pitié d'eux et sous leur forme de lions les attela à son char.

<http://platea.pntic.mec.es/~cvera/aplicacion/telemaque/mythologie.html>

Une autre **Atalante**, célèbre chasseresse, prit part à la chasse du sanglier Calydon, porta le premier coup au terrible animal, et reçut la hure du sanglier des mains de Méléagre, son amant. Fille de Iasus, roi d'Arcadie, et de Chimène; elle tua de ses flèches le centaure Rhéus, qui voulait lui faire violence, et s'embarqua avec les Argonautes pour la Colchide.

[http://www.cosmovisions.com/\\$Atalante.htm](http://www.cosmovisions.com/$Atalante.htm)

<sup>522</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.160.

*suis au courant de ce qui se passe à Paris, qui est ma véritable patrie...Eh bien ce fut Jean qui m'offrit cet éventail.)*

Le sujet peint sur cet éventail représente une erreur, sans importance, commise par José Luis Sampedro : il semblerait qu'il ait confondu deux Atalante et, par conséquent, Hipoménès et Méléagre.

Ce qui importe, cependant, c'est l'intérêt de cet objet, qui tourne autour de trois axes. Le premier est, évidemment, que l'éventail évoque la faiblesse d'une femme qui était pourtant une combattante et qui a succombé à l'appât de l'or et du pouvoir. Sans doute Malvina veut-elle se rappeler ainsi qu'elle doit, comme toutes ses congénères, être toujours sur le qui-vive de façon à éviter toute erreur. En outre, nous avons ici le récit d'un moment important de la vie de Malvina, qui a fait changer le cours de son existence et, en même temps, sa propre personnalité. Enfin, pour une fois, Janos, alias Jean d'Orbans, apparaît dans un récit de Malvina.

Aucun objet récurrent dans la trilogie n'est simple. Il a toujours, au moins, deux visées distinctes, parfois, comme ici, contradictoires. Derrière un portrait où Alonso voulait se dévoiler, offrant à sa bien-aimée l'image pure d'un cœur aimant, se cache toute la duplicité d'une amie traîtresse. Celle-ci est incapable d'aimer gratuitement, de donner et recevoir de la tendresse sans tenter de dérober quelque chose dont elle pourra tirer profit non point sans doute pour elle seule, mais plutôt pour sa cause, féministe avant l'heure.

Elle n'a pas eu la chance, comme Julia ou don Alonso, d'aimer sans compter et de recevoir un amour véritable. Son dessein inavoué ne lui a apporté aucun profit.

En revanche, le portrait de don Alonso demeure, avec le temps, le gage d'un amour librement donné, reçu et payé de retour, et c'est ce don que reçoit instinctivement Marta en contemplant inlassablement ce tableau. Les cercles du temps ont effacé le côté inavouable, ne présentant aux regards des générations suivantes que le message d'amour, le plus important.

Quant au portrait de Malvina, il est surtout important par un objet qui y est représenté, l'éventail, qui apparaît aussi bien comme représentation, sur le tableau, qu'en tant qu'objet, entre les mains de sa « réincarnation », Marta. Le cercle du temps englobe les mots et l'objet qu'ils représentent, fiction et réalité, écriture et vie réelle.

Un autre objet, la clochette, traverse, lui aussi, le temps, laissant, une fois de plus, un souvenir tangible de don Alonso.



### 1.3.2. La clochette

---

Nous découvrons cette clochette dès les premières lignes de *Real Sitio*,<sup>523</sup> c'est à dire en 1930 :

« Cruza arriba una nube y el fulgor se apaga, el foco se hace objeto visible : una campanilla de plata cuyo mango es una sirena finamente labrada, posando su cola en la cima ».

(*Un nuage passe là-haut et l'éclat s'éteint, le foyer lumineux devient un objet visible : une clochette d'argent dont la tige est une sirène finement ciselée qui repose la queue sur la partie supérieure de cette tige.*)

Il s'agit bien, ici, de l'objet en lui-même. Il se trouve sur la table de travail de don Celes, le chef de Marta, qui reçoit celle-ci dans son bureau à l'arrivée de la jeune fille à Aranjuez. Elle est hypnotisée par la lumière que reflète le soleil sur cet objet. Sans doute fatiguée par le voyage en train, émue par le début de cette nouvelle vie, elle en oublie la situation présente. Une analyse plus fantastique permet d'induire qu'elle est happée par le temps qui l'entraîne vers une spirale bien éloignée de la situation présente, du « hic et nunc » imposés par le temps linéaire. Dès son arrivée à Aranjuez, c'est cet objet appartenant aux deux époques qui la fascine, l'éblouit, l'aveugle. Lorsque don Celes déclare qu'il n'est pas sûr de l'engager, elle est sur le point de s'évanouir et ensuite, en se le remémorant, elle se rappelle un autre incident qui eut le même effet :

« [...] casi me desmayo, como antes con la campanilla iluminada[...]»<sup>524</sup>

(*[...] J'en perds presque connaissance, comme auparavant avec la clochette éclairée[...]*)

Le premier lien de jonction entre les cercles du temps est ébauché sans attendre.

Dans la partie 1930, Marta ne peut résister à la tentation de s'approcher, en son absence, du bureau de don Celes, pour toucher la clochette et écouter son tintement. Elle ressent, en la touchant et l'écoutant, « una impresión mágica » (*une impression magique*)<sup>525</sup> :

« Marta se acerca y la coge con cuidado. ¡ Qué bien labrada la sirenita que la corona ! Al moverla suena y difunde una impresión mágica. Marta la deja en su sitio con reverencia : no puede olvidar su deslumbramiento del primer día. »<sup>526</sup>

(*Marta s'approche et la saisit avec soin. Qu'elle est bien ciselée, la sirène qui la couronne ! Quand on l'agite, elle tinte et répand une impression magique. Marta la remet à sa place avec respect : elle ne peut oublier son éblouissement du premier jour.*)

Elle ne peut analyser ce qui se passe réellement en elle, elle manque d'éléments pour comprendre ce qui lui arrive, mais elle sait confusément que sa vie a

---

<sup>523</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.11.

<sup>524</sup> *Real Sitio*. Ibid., p.22.

<sup>525</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.74.

<sup>526</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.74.

changé depuis qu'elle est à Aranjuez. Comme Glauka, la sirène, dans *La vieja sirena*, la clochette dont le manche représente une sirène est qualifiée de magique et provoque une admiration presque sacrée chez Marta, comme le montrent « con cuidado », qui devient un « con reverencia » encore plus fort, en passant par une phrase exclamative pour terminer par un substantif interminable « deslumbramiento » qui dénote la profondeur de la réaction émotive de la jeune fille.

Elle reçoit un deuxième choc grâce à Janos, dans la bibliothèque où elle travaille.

Après avoir fait connaissance avec la jeune bibliothécaire, après l'avoir « reconnue » comme la réincarnation de Bettina, celle qu'il aimait et qui est morte dans un accident alors qu'elle le rejoignait pour l'épouser, Janos s'apprête à quitter la pièce. Il éclaire une partie du tableau que Marta n'avait pas distinguée à la lumière naturelle. Elle voit, alors, la fameuse clochette dans le portrait de celui dont elle ignore encore qu'il s'agit de don Alonso<sup>527</sup> :

« En la tela así iluminada, distingue Marta la esquina de una mesa y, sobre ella, invisible hasta ahora, la campanilla con la sirena ».

*(Sur la toile ainsi éclairée, Marta aperçoit le coin d'une table et, sur celle-ci, invisible auparavant, la clochette avec la sirène).*

Ici, la clochette établit une relation entre les deux personnages, don Alonso et Marta, qui n'ont pas de lien direct. Ils sont cependant protagonistes des parties dans lesquelles ils figurent, et, surtout, le lecteur ne peut éviter d'établir une similitude entre la jeune fille qu'aime don Alonso, Julia, et Marta, en laquelle Janos voit la réincarnation de la femme aimée :

« [...] Y ¿quién es el Capitán, esa campanilla antes no vista, como si no hubiera estado en el cuadro hasta esta noche, otra vez desvarío[...] ? »<sup>528</sup>

*([...] Qui est donc ce Capitaine, cette clochette que je n'avais pas vue auparavant, comme si elle ne s'était pas trouvée dans le tableau avant ce soir, est-ce que je perds encore la tête[...] ?)*

Elle va se poser cette question de manière récurrente jusqu'à la fin, lorsqu'elle lira les documents cachés dans le coffret de Malvina que va lui donner Janos. Depuis qu'elle connaît Janos, elle n'est plus seulement dans le cercle du temps 1930. Elle est dans une période d'incertitude qui lui permet de croire presque à des choses qui lui auraient semblé extravagantes quelques semaines plus tôt, comme l'éventualité de l'apparition subite de la clochette dans le tableau. Elle aussi, d'une certaine manière, commence à se mouvoir dans un temps magique.

A la fin, le 14 juin 1931, Marta se rend à Aranjuez :

« [...] En Palacio faltaba don Celes, [...] en su mesa la luz del primer día, la centelleante

<sup>527</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.80.

<sup>528</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.83.

campanita, me la ofreció Teodoro, « ¿por qué ? », « me lo encargó don Celes, dijo que siempre le gustó a usted »[...]»<sup>529</sup>

*([...] Au Palais, don Celes était obsent, [...] sur sa table la lumière du premier jour, la clochette étincelante, Teodoro me l'offrit alors, « pourquoi ? » « c'est don Celes qui me l'a demandé, il m'a dit que vous l'avez toujours aimée » [...])*

C'est ainsi que la clochette traverse les cercles du temps pour rejoindre Marta après avoir appartenu à don Alonso. Elle passe, en quelque sorte, du père à la fille, au-delà du temps et de la génétique.

Dans la partie 1807, nous la retrouvons dès le premier chapitre<sup>530</sup> mais, cette fois, entre les mains de don Alonso qui la fait tinter :

« Sonoros círculos de plata llenan el aire. El tintineo suscita, como un conjuro, pasitos vacilantes acercándose. La invisible presencia de un niño extendiendo sus manitas para jugar con ese sonajero. »

*(De sonores cercles d'argent emplissent l'air. Leur tintement fait naître, tel un sortilège, de petits pas hésitants qui se rapprochent. L'invisible présence d'un enfant tendant ses menottes pour jouer avec ce hochet.)*

C'est le lien entre don Alonso et son fils mort à la guerre, lors de la bataille de Trafalgar, et qu'il retrouve ainsi, petit garçon. En agitant tout doucement la clochette posée sur son bureau, ce père dévasté par le chagrin d'avoir perdu son fils a, durant quelques instants, l'impression que celui-ci accourt vers lui, comme il le faisait lorsqu'il était un petit garçon. Cette hallucination visuelle née d'un son sert de lien avec un autre cercle du temps, celui qui a connu son fils vivant qui aimait à jouer avec la clochette lorsqu'il était un bambin. De même que la clochette a permis à Marta de s'évader du présent, elle a réuni don Alonso et son fils, deux êtres qui s'aimaient.

De temps à autre, Alonso va ainsi agiter cette clochette pour revivre le passé. Lorsqu'il rentre chez lui après avoir parlé à Julia qui, de toute évidence, est bouleversée sans vouloir se confier à lui - elle s'est sentie humiliée par le comte de Valduerna - il rentre dans sa chambre :

« Abre la puertecilla central del bargueño y saca, como de un sagrario, la campanita que sirve de trono a una pequeña sirena. La agita y la sirena canta con su voz de plata.

Como siempre, suenan en sus oídos los pasitos infantiles. ¡ Pero esta vez son rápidos, alegres ! ¡ Propicios, no titubean... !

La campanita vuelve a su santuario y el sonido se apaga. Pero no la vibrante seguridad interior que ha encendido en el corazón del hombre. »<sup>531</sup>

*(Il ouvre la petite porte centrale du secrétaire et en sort, comme d'un tabernacle, la clochette qui sert de trône à une petite sirène. Il l'agite et la sirène chante de sa voix argentée.*

*Comme toujours, résonnent à son oreille les petits pas de l'enfant. Pourtant, cette fois, ils sont rapides, joyeux ! De bon augure, ils n'hésitent pas ... !*

*La clochette revient à son sanctuaire et le son s'éteint. Mais pas la vibrante certitude*

<sup>529</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.568.

<sup>530</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.36.

<sup>531</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.277.

*intérieure qu'il a allumée dans le cœur de l'homme)*

Il n'est nul besoin de préciser qui est celui qui fait « los pasitos infantiles ». C'est un souvenir sacré pour lui que celui de la mémoire de son fils dont il parle beaucoup plus que de sa fille Clara qui a dû mourir toute petite, peut-être bébé. L'élément fondamental est, tout simplement, le simple nom accompagné d'un déterminant plutôt neutre « esta vez ». Pour la première fois, don Alonso sent de la gaieté dans les pas de son enfant, donc dans le cœur de son enfant. Dans son esprit, le petit garçon l'encourage à vivre son amour pour Julia, à vivre dans le présent et, pourquoi pas, l'avenir, au lieu d'être rongé par le passé et ses deuils cruels.

La clochette est là, à tous les moments importants de sa vie, témoin par exemple de son émoi, comme le montre la conversation entre Gertrudis et Roque :

« [...] Ayer encontrado sobre la mesa su campanita de plata, que jamás olvida guardar en su estuche. »<sup>532</sup>

*(-[...] Hier, j'ai trouvé sur la table sa clochette d'argent, qu'il n'oublie jamais de ranger dans son écrin.)*

Don Alonso est troublé par la jeune fille ; il est happé par le présent, par ses craintes, ses doutes et ses espoirs au point d'en oublier de ranger sa clochette. Lui a-t-elle donné la réponse qu'il attendait d'elle ?

Il va s'armer de courage pour demander à doña Úrsula la main de sa nièce - elle va accepter par intérêt égoïste - avant d'en parler à Julia qui ne le décourage pas. De retour chez lui, il agite la clochette, un peu inquiet. L'enfant accourt en souriant, les mains tendues vers lui. Alonso peut imaginer, alors, que le petit garçon accepte de bon gré le nouvel amour de son père.<sup>533</sup> Cette hallucination est, pour Alonso, un signe qu'il interprète quelque peu à sa guise, tant il est désireux de croire en ce nouvel amour.

A la fin du roman, après le soulèvement populaire contre Godoy, don Alonso quitte Aranjuez avec Julia, qui attend l'enfant de Lucas, et ses serviteurs les plus proches, Gertrudis et Roque. Le narrateur extérieur évoque ensuite un homme assis devant un berceau, contemplant un hochet, au sujet duquel il écrit :

« Es un bonito sonajero, recién adquirido en una platería de Compostela, aunque a él le haya parecido, encendido por el fulgor solar, una añorada campanita con una sirenita. »<sup>534</sup>

*(C'est un joli hochet, qu'il vient d'acheter dans une bijouterie de Compostelle, même s'il lui est apparu, illuminé par l'éclat du soleil, comme une clochette avec une petite sirène dont il avait la nostalgie.)*

Don Alonso - car le lecteur devine aisément qu'il s'agit de lui - ne change pas de prénom en changeant de lieu, mais il se retrouve privé d'objets importants tels la clochette qu'il avait perdue lors du déménagement et qui faisaient partie de son

<sup>532</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.329.

<sup>533</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.403.

<sup>534</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.572.

ancienne existence. Il n'aimait pas sa vie de courtisan, qui lui paraissait vaine, mais s'en évadait grâce à la clochette qui lui faisait retrouver son fils presque physiquement. Maintenant, il n'a plus rien de tangible symbolisant son ancienne existence. Ce hochet, destiné à la fille de Julia et qu'il a pris pendant quelques secondes pour sa clochette égarée, l'éblouit comme la clochette l'a fait pour Marta. Il s'éloigne apparemment des cercles du temps. En réalité, cet éblouissement marque une intériorisation de cette vision du temps. Don Alonso n'a plus besoin de la clochette pour faire revivre son fils, il est en lui, non plus sous forme de fantôme qui l'empêchait de vivre pleinement le présent, mais comme le souvenir, tout à fait sain et assumé pleinement, d'un être aimé qui restera dans son cœur.

Peu après<sup>535</sup>, il pense que c'est son fils qui fit disparaître la clochette pour que Roque ne l'emportât pas en préparant les bagages. Il valait mieux qu'elle disparût. Don Alonso sait bien qu'il n'oubliera pas son fils, car son souvenir est trop profondément gravé en lui. Il n'a plus besoin de son image enfantine. Ayant accueilli l'enfant de Julia comme le sien, pouvant tenir dans ses bras un être de chair et de sang, il n'a plus besoin d'enfant virtuel né d'une hallucination. Il assume la vie et la mort de son fils, frappé par la guerre en pleine jeunesse. Dans la disparition de la clochette, don Alonso voit la volonté de son fils de libérer son père du passé pour qu'il puisse jouir davantage du présent et de l'avenir avec sa femme et sa fille.

Julia a appelé le bébé Marta, du nom de la patronne du village en face de leur maison, alors que don Alonso, pour sa part, aurait préféré Malvina, en souvenir de la longue amitié qui l'unissait à celle-ci, qui est partie pour les Amériques et dont il pense qu'il ne la reverra jamais. La jeune mère sentait plus clairement que son époux le côté obscur de la comtesse et souhaitait pour sa fille un cœur moins tourmenté.

Dans les dernières pages, Julia, dans un monologue intérieur final, évoque son amour et son désir pour son mari. Celui-ci ne s'est pas approché d'elle, par respect, dans la crainte qu'elle ne l'aime pas autant que lui et qu'elle ne lui cède que par devoir conjugal. Elle se dit alors :

« Seré para él en esta orilla la sirena que perdió ». <sup>536</sup>

(*Je serai pour lui sur cette rive, la sirène qu'il a perdue.*)

Elle associe l'objet à sa représentation, doublant par là-même son symbolisme. Elle ignore l'utilité secrète de la clochette qui tissait un lien invisible entre un père et son fils mort. Elle y voit le manche qui représente une sirène et s'attarde sur sa symbolique, tout en contemplant la mer tant aimée par l'homme qu'elle chérit. La relation essentielle qu'établit José Luis Sampedro entre la mer et l'amour est encore ici symbolisée par la sirène. « Eros » et « Thalassa » s'unissent contre « Thanatos ». « Esta orilla » (*cette rive*), marquée par l'adjectif démonstratif

---

<sup>535</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.577.

<sup>536</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.580.

« esta », marque bien la proximité du lieu et n'a pas de connotation péjorative. Ce bord de mer, c'est le point de départ et de retour de don Alonso. Né au bord de la mer, il y revient pour mourir, comme son fils qui était mort en mer, lors de la bataille de Trafalgar<sup>537</sup>. Julia le pressent peut-être, mais avec sagesse : elle veut que cette dernière étape de la vie de celui qu'elle aime soit riche en bonheurs quotidiens nés de l'amour partagé.

La problématique de la récurrence des objets s'approfondit très nettement dans *Real Sitio*. José Luis Sampedro élimine tout ce qui peut être superflu. Dans le dernier volet d'une trilogie, il n'est plus temps de bâtir des problématiques sur des sujets subsidiaires, mais de s'appesantir sur l'essentiel. C'est pourquoi, si l'on retrouve des éléments récurrents, comme l'arbre ou les armes, ils sont le résultat d'un choix réfléchi depuis le début et ils induisent un symbolisme souvent double qui amène le lecteur vers une éthique « sampédrine ». José Luis Sampedro l'expliqua à Michel Santiago<sup>538</sup> en ces termes :

« Este ciclo ha sido un aprendizaje que progresa en la trilogía misma : en *Octubre*, *Octubre* están intentando aprender, en *La Vieja sirena* han aprendido, y aquí (*Real Sitio*) han aprendido a desaprender. [...] Pienso que hacia la vejez hay que podar el árbol. »

(*Ce cycle a été un apprentissage qui progresse dans la trilogie elle-même : dans Octobre, Octobre (les protagonistes) s'efforcent d'apprendre, dans La vieille sirène ils ont appris, et ici (Résidence Royale), ils ont appris à désapprendre.[...] Je pense qu'en abordant la vieillesse il faut tailler l'arbre.*)

L'une des branches que taille l'écrivain est, par conséquent, celle des objets récurrents.

---

<sup>537</sup> Nord-Ouest du détroit de Gibraltar

<sup>538</sup> SANTIAGO Michel. « Entrevista con José Luis Sampedro ». *El urogallo*. Madrid .1994

## CHAPITRE 2 : LES ELEMENTS RECURRENENTS COMMUNS A DEUX DES ROMANS, VOIRE AUX TROIS

---

Il est un élément auquel nous avons fait allusion car c'était l'un des accessoires que portait Malvina sur son portrait peint par Myrtille et utilisé ensuite par Marta : il s'agit de l'éventail.

### 2.1. L'éventail

---

#### 2.1.1. Dans *Octubre, octubre*

---

Il apparaît lorsque Miguel se remémore par bribes son passé, telles des « chispazos de relámpago »<sup>539</sup> (*des étincelles d'éclair*). Il revoit ainsi, de manière fulgurante :

« El abanico de tía Magdalena, moviéndose dulcemente sobre su pecho en la terraza de Aranjuez[...] »<sup>540</sup>  
(*L'éventail de sa tante Magdalena, s'agitant doucement sur sa poitrine sur la terrasse d'Aranjuez.*)

Derrière l'usage courant qui est fait de cet objet, bien utile à Aranjuez lorsqu'il fait chaud, se cache le jeu subtilement érotique auquel excellaient déjà les Espagnoles du XVII<sup>e</sup> siècle, comme l'indique Charles Luis :

---

<sup>539</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.54.

<sup>540</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.54.

Dans la péninsule ibérique du XVII<sup>ème</sup> siècle, la gestuelle féminine et le code amoureux ont été élaborés autour de l'éventail espagnol, rejoignant le symbolisme de cet objet, synonyme de l'imagination et de la féminité.

Il existait même un langage crypté de l'éventail selon ses positions et ses orientations : ouvert ou fermé, dans la main droite ou dans la gauche, touchant l'oreille gauche, la joue ou la poitrine... Code qui exprimait l'amour, l'indifférence, le dédain ou la jalousie.[...]

Dans l'Espagne des Romantiques l'emploi de l'éventail était très répandu, la femme espagnole se montrait experte dans son maniement et savait l'utiliser avec un art sublime. Écoutons Théophile Gauthier de retour d'un voyage en Espagne : « les femmes et leur éventail sont partout, même dans les églises où elles s'agenouillent, prient et s'éventent avec ferveur ». Quant à Prosper Mérimée, l'auteur de *Carmen*, il faisait part de son étonnement en expliquant que (je cite) « l'éventail s'ouvre, se ferme, se retourne dans leurs doigts si vivement, si légèrement qu'un prestidigitateur ne ferait pas mieux ».<sup>541</sup>

En agitant son éventail devant sa poitrine, la tante Magdalena attire l'attention sur la partie du corps féminin sans doute la plus érotisée et utilise avec adresse un moyen subtil de séduction. Son neveu, déjà troublé par sa féminité, n'en est que plus subjugué. L'éventail est l'objet par excellence qui est associé à sa tante.

Il se remémore un été à Aranjuez avec sa tante :

« Sonrisa de tía Magda en el nimbo azul de su sombrilla. La manejaba con tanta gracia como el abanico. »<sup>542</sup>

(*Sourire de tante Magda auréolé par l'azur de son ombrelle. Elle maniait celle-ci avec autant de grâce que l'éventail.*)

Quelques lignes plus haut, il parlait de son « infantil voluptuosidad » (*volupté infantine*) qu'il éprouvait lorsqu'il se promenait avec sa tante. La regarder manier l'ombrelle comme l'éventail est pour le jeune garçon un éveil à la sensualité, d'autant plus qu'elle lui sourit, autre élément de séduction. Quant à elle, se rend-elle compte de l'émoi qu'elle suscite chez son neveu ? Le lecteur ne le saura jamais, car il ne pénétrera à aucun moment dans ses pensées. Il est possible qu'elle ait ressenti l'amour du petit garçon, sans pouvoir analyser davantage cette adoration muette.

Il se rappelle également, sur une plage de Tanger, « una sofocada señora, amiga de tía Magda, golpeándose los pechos opulentos con el abanico [...] »<sup>543</sup> (*une dame qui suffoquait, une amie de tante Magda, frappant de son éventail ses seins opulents*). Le portrait de cette dame n'est pas particulièrement flatteur, mais il montre un autre usage de l'éventail : il est agité devant les seins féminins, les effleurant parfois. Or il s'agit d'une partie du corps de la femme qui est fortement érotisée et qui attire d'autant plus l'attention que, dans ce cas, ils sont « opulentos » et sans doute fascinants pour un regard enfantin.

Miguel, dans son appartement madrilène, s'est entouré d'un lot d'objets, son « rebaño » *son (troupeau)* dont il parle comme s'il s'agissait d'animaux dont il

<sup>541</sup> Discours d'inauguration de FIEST'insa le 2 décembre 2003

[http://www.insa-lyon.fr/images/upload/portfolio\\_img/img\\_discours\\_Luis03\\_606.doc](http://www.insa-lyon.fr/images/upload/portfolio_img/img_discours_Luis03_606.doc)

<sup>542</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.152.

<sup>543</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.244-245.



aurait la garde. « Va poblando mi cama el rebaño de objetos, mis pobres posesiones, mi único patrimonio, qué es el hombre sin ellos, sin fetiches[...] »<sup>544</sup> (*Le troupeau d'objets peuple peu à peu mon lit, mes maigres possessions, mon seul patrimoine, que seraient l'homme sans eux, sans fétiches [...]*) Ces objets, qui sont pour lui des fétiches censés détenir un pouvoir sont rattachés à certaines personnes. L'éventail, objet exclusivement féminin en Espagne est pour lui directement lié à sa tante, symbole, à ses yeux, de féminité.

Il n'est donc pas étonnant que, dans la partie « *Octubre, octubre* », dont il est, en effet, le pseudo auteur, ce soit son personnage Flora, éminemment féminine, qui en possède un. Il est précisé, à propos du coutelas du grand-père de Paco :

« Lo ha colocado en la vitrina, al pie de un abanico con país de seda pintada. »<sup>545</sup>  
(*Elle l'a placé dans la vitrine, au pied d'un éventail dont la feuille est en soie peinte.*)

Au pied de l'objet de séduction et d'érotisme lié à la femme qu'est l'éventail se trouve le coutelas, symbole phallique de virilité.

Mais parfois, l'éventail change de symbolisme, et d'arme de séduction devient symbole d'autoritarisme et de dureté, comme « la madre de Pablo sentada, empuñando el abanico como un cetro, erguida y dominadora su cabeza. »<sup>546</sup> (*la mère de Pablo assise, empoignant l'éventail comme un sceptre, la tête dressée et dominatrice*) qui, du haut de son portrait, semble encore toiser María, jugée socialement indigne de son fils.

Au chapitre 10, Miguel conte sa visite chez un sage musulman, dans le Maghreb, qui avait « un abanico de palma »<sup>547</sup> (*un éventail de palme*) pour chasser les mouches. Cet homme lui dira cette phrase sybilline, que nous expliquerons plus loin :

« Vivirás hasta perderla. »<sup>548</sup>  
(*Tu vivras jusqu'à la perdre.*)

Epouvanté à l'idée de perdre aussi le souvenir de Nerissa, il va s'asseoir plus loin et, effectivement, il perd soudain toute image de la jeune femme :

« Me habías abandonado junto a la carretera polvorienta, solitaria como si no condujese por ningún lado a ninguna parte. »<sup>549</sup>  
(*Tu m'avais abandonné près de la route poussiéreuse, solitaire comme si, d'aucun côté, elle ne conduisait nulle part.*)

Cette route était comme sa vie, un chemin ne menant nulle part si Nerissa ne le guidait pas. Heureusement, l'image de l'aimée reviendra peu après.

Ici, l'éventail est considéré sous la forme d'une autre fonction de l'objet, qui ne consiste pas tant à agiter l'air pour avoir moins chaud qu'à chasser les insectes. Ce qui est troublant, c'est que, en chassant les mouches, il semblerait que cet éventail

<sup>544</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.163.

<sup>545</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.349.

<sup>546</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.498.

<sup>547</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.518.

<sup>548</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.539.

<sup>549</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.518.

ait chassé de la mémoire de Miguel le souvenir de Nerissa. Au lieu de se sentir libéré, il en est épouvanté : il n'est pas encore capable de se défaire de ce souvenir obsessionnel qui entretient la flamme de son quotidien. Sans ce souvenir, il n'est plus rien. Il est pleinement rassuré lorsque, plus tard, les souvenirs afflueront.

Il lui faudra un ultime amour, celui de Seraphita, pour transcender toutes ses relations antérieures. Ce n'était pas à un élément extérieur, fût-il un sage, de le faire à sa place.

L'éventail est, le plus souvent, manié par une femme et, de ce fait, il revêt aux yeux de la plupart des hommes, un caractère de fantasme, qu'il perd lorsque, comme dans le cas du vieux sage, il est manié par un homme.

Nous retrouvons plus loin, triomphant, le fantasme de l'éventail, dans la bouche de Luis. En effet, celui-ci décrit le sexe féminin de manière détaillée mais sans jamais le nommer. Il ne procède que par métaphores, comme « no era un vértice sino un abanico, múltiple y delicado »<sup>550</sup> (*ce n'était pas le sommet d'un angle mais un éventail, multiple et délicat*), s'étalant sous les yeux éblouis de l'amant.

C'est ici la culmination du symbolisme de l'éventail. Ce qui intéressait le neveu de Magda, le sexe, sous la forme beaucoup plus expurgée de l'éventail qu'elle maniait devant ses seins, devient organe féminin exhibé à l'amant.

### 2.1.2. Dans *La vieja sirena*

---

Il n'y a pas d'éventail significatif. Il est utilisé une fois métaphoriquement pour désigner le delta du Nil qui ressemble fort à un éventail avec sa feuille et ses baguettes : « ese vasto abanico de las siete bocas del delta »<sup>551</sup> (*ce vaste éventail des sept embouchures du delta*). Vu la chaleur sur laquelle le narrateur attire l'attention dès les premières lignes « el calor se hace cada día más exasperante » (*la chaleur devient de plus en plus irritante*), « el aire se estanca » (*l'air stagne*), « la señora es constantemente abanicada por una sierva » (*la maîtresse est constamment éventée par une servante*). La fille d'Ahram est souvent présentée ainsi, de même que son époux :

« Neferhotep acomoda en una silla su obesidad, retira su peluca y, mientras una sierva le abanica el cráneo afeitado, lee un papiro con ojillos maliciosos. »<sup>552</sup>

(*Neferhotep installe son obésité sur une chaise, ôte sa perruque et, pendant qu'une servante évente son crâne rasé, il lit un papyrus de ses petits yeux montrant sa malignité.*)

---

<sup>550</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.787.

<sup>551</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.51.

<sup>552</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.55.

Cette image du riche oisif éventé par une servante correspond entièrement à l'idée que le lecteur se fait de Sinuit et de son mari. Elle, intéressée avant tout par sa personne, ses maux de tête réels et incessants, n'a pas l'énergie suffisante pour remédier par elle-même au problème de la chaleur. Quant à son mari, s'il est plus actif qu'elle, surtout lorsqu'il s'agit de complots et d'intrigues de courtisans des plus nébuleux, il donne l'impression, de par son obésité notamment, d'être lui aussi peu énergique, plutôt d'une mollesse certaine. On imagine mal Ahram se prélassant dans un fauteuil tout en se faisant éventer par autrui.

Lors d'une cérémonie en l'honneur de la déesse Neith, Glauka observe que le même Neferhotep porte « un espantamoscas de crin de cebra con mango de ébano »<sup>553</sup> (*un chasse-mouches en crins de zèbre au manche d'ébène*). Le portrait qui est fait de cet homme n'est pas plus élogieux que dans l'exemple précédent, puisqu'il est fait allusion maintenant à « la nariz achatada y los gruesos labios sensuales (que) contrastan con los ojillos maliciosos »<sup>554</sup> (son nez aplati et ses grosses lèvres sensuelles (qui) contrastent avec ses petits yeux méchants. Le mot « malicioso » n'évoque pas ici une simple malice quasi enfantine mais porte son sens péjoratif de malignité. Il est difficile de faire confiance à un homme comme celui-là.

L'éventail n'est utilisé que pour apporter un air frais à des personnages peu sympathiques dont la paresse est mise en exergue par l'usage indirect - par personne interposée - de cet objet.

Lors d'une autre cérémonie religieuse, la procession du temple de Serapis, les prêtres sont présentés « agitando ramilletes, abanicos o quitasoles »<sup>555</sup> (*agitant bouquets, éventails ou ombrelles*). A l'intérieur, cet éventail individuel est remplacé, lors d'une fête donnée à « la Casa Grande » (*la Grande Maison*), la demeure d'Ahram, par un « gran abanico colgado del techo (que) viene oscilando lentamente, movido por siervos que lo manejan fuera del recinto »<sup>556</sup> (*un grand éventail suspendu au plafond qui oscille lentement, agité par des serviteurs qui le manient hors de l'enceinte*).

Dans cet ouvrage dont le symbole dominant est celui de la mer, l'éventail n'apporte pas de sens figuré ou métaphorique particulier. En revanche, son rôle est bien plus révélateur dans *Real Sitio*.

---

### 2.1.3. Dans *Real Sitio*

---

<sup>553</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.94.

<sup>554</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.94.

<sup>555</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.198.

<sup>556</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.381.

Là encore, il est associé à une seule personne, Malvina. Marta le découvre à la fois dans le portrait que Myrtille a fait de sa compagne « féministe » et, concrètement, dans l'appartement de Janos. Lorsqu'elle s'en saisit, le gentilhomme est fasciné et s'écrie:

« - ¡ Lo manejas como siempre !... Su destino era tu mano desde que por primera vez te lo regalé...<sup>557</sup> »

( *Tu le manies comme toujours ! ... Ta main était sa destinée dès la première fois que je te l'ai offert ...* )

Il espère que cet objet qui a franchi, comme lui, plusieurs cercles permettra à Marta de se remémorer ses deux autres identités : Malvina et Bettina. Il pense que cela produira dans le cerveau de Marta un choc salutaire grâce auquel elle se rappellera tout son passé.

Ce n'est pas tout à fait ce qui va se produire mais, effectivement, la jeune fille se sentira étrangement à l'aise en revêtant la robe et en prenant les accessoires - dont l'éventail - de Malvina.

N'oublions pas en effet ce que dit José Luis Sampedro de ces cercles :

« Por eso cuando leo en alguna reseña que son dos historias, creo que no han entendido nada. Es una sola historia<sup>558</sup> »

( *C'est pourquoi, quand je lis dans un compte-rendu de lecture qu'il y a deux histoires, je crois qu'on n'a rien compris. C'est une seule histoire.* )

L'éventail permet à Marta de franchir un cercle et d'être à la fois Malvina et Marta. Cet éventail, comme l'araucaria, la clochette, l'épée de cérémonie de Janos et Janos lui-même contribuent à la magie réelle des cercles du temps, puisqu'ils existent aussi bien en 1808 qu'en 1930.

Cela fait-il de *Real Sitio* une oeuvre fantastique ? Selon Todorov, « le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel ;[...] celui qui perçoit l'événement doit opter pour l'une des deux solutions possibles : ou bien il s'agit d'une illusion des sens, d'un produit de l'imagination et les lois du monde restent alors ce qu'elle sont ; ou bien l'événement a véritablement eu lieu, il est partie intégrante de la réalité, mais alors cette réalité est régie par des lois inconnues de nous.[...] Le fantastique occupe le temps de cette incertitude. »<sup>559</sup> Marta oscille entre les deux options. Historienne sérieuse, elle ne saurait donner foi aux récits de Janos. Cependant, ils sont tellement vivants et pleins de détails ne figurant dans aucun livre d'Histoire qu'il faut bien y croire. En outre, l'élément affectif la trouble : son cœur semble reconnaître ce que sa raison ne perçoit pas. Les émotions « réelles » de sa vie

<sup>557</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.142.

<sup>558</sup> SANTIAGO Michel. Op.cit.

<sup>559</sup> TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. coll. Points Littérature. Ed.du Seuil. Paris. 1970. chap 2. p.29.

sentimentale et sa simplicité naturelle contribuent à ne pas la faire sombrer dans les affres de l'incertitude. Elle affronte les faits avec sérénité.

De même que le narrateur de *A la recherche du temps perdu*<sup>560</sup> se remémore Combray grâce à la fameuse madeleine, au contact de l'éventail, en le voyant, en le touchant, en l'investissant sensuellement, Marta retrouve presque des sensations auxquelles la mémoire cérébrale n'a pas accès. Cela peut s'expliquer raisonnablement par le fait qu'à force d'entendre les récits de Janos, elle les a intégrés. En voyant en même temps l'éventail sur le tableau et dans la réalité, elle s'imagine en une microseconde l'avoir déjà vu alors qu'elle vient de le découvrir. Rien n'empêche non plus le lecteur de préférer une conception poétique de cette réminiscence évoquée par Platon. Ce dernier nous rappelle que connaître c'est reconnaître, se remémorer. Avant notre naissance, dit-il, notre âme a séjourné dans d'autres mondes où elle a pu à loisir contempler les Idées dans tout l'éclat de leur perfection. Idée de justice, de beauté, d'harmonie, de Bien. La naissance, l'entrée dans un corps qui est la proie de désirs contradictoires, est pour elle un choc, le choc de l'oubli.

Il ne serait pas contradictoire que, au contact avec cet éventail, Marta ait eu une intuition concernant son identité antérieure. Le plaisir de la lecture devant cette perspective poétique n'en est que plus grand.

Une autre catégorie récurrente d'objets, moins pacifique que les éventails, celle des armes blanches et autres instruments offensifs, intervient dans les trois œuvres. Il n'y a pas une similarité totale qui créerait une harmonie par trop parfaite mais atteindrait le but contraire à celui que se serait proposé l'auteur : ce parallélisme sonnerait faux, cette géométrie serait monotone et surfaite. José Luis Sampedro opte pour une catégorie beaucoup plus vaste d'objets dans laquelle il puise librement. Là, encore, nous constatons que la liste est nettement réduite dans le troisième volet : les personnages, au crépuscule de la trilogie et de la leçon de vie, n'ont pas besoin de ces accessoires extérieurs pour construire leur moi. Ils s'ouvrent aux autres en approfondissant leur moi le plus intériorisé, et n'ont nul besoin de moyens violents d'attaque ou de défense. Ils se dénudent pour se donner spirituellement.

---

<sup>560</sup> PROUST Marcel. *A la recherche du temps perdu*. coll. Folio. Gallimard. Paris. 1987.

## 2.2. Les armes blanches et autres instruments de châtime<sup>nt</sup>

---

### 2.2.1. La faca (*le coutelas*), la gumía (*la dague mauresque*) et la fusta (*la cravache*) dans *Octubre, octubre*.

---

Au chapitre 7, Paco (Curro en Andalousie), après avoir dit « Ai lov yu » à Jimena, déplore amèrement la perte du coutelas de son grand-père :

« [...] Sólo me falta un imposible. Pero no me importa : puesto que me quieres...

Ante la mirada interrogativa, aclara. La faca de mi abuelo. [...]En ella aprendí los primeros números, que los tenía escritos en la hoja : « 1859 ». Fue de mi bisabuelo : se la quitó a un bandido al que mató. »<sup>561</sup>

(-[...] *Il ne me manque qu'une chose impossible. Mais cela m'est égal, puisque tu m'aimes...*

*Devant le regard interrogateur, il explique. Le coutelas de mon grand-père.[...] C'est en lui que j'ai appris les premiers chiffres, car ils étaient écrits sur sa lame : « 1859 ». Il appartenait à mon arrière-grand-père : il l'avait pris à un bandit qu'il avait tué.*)

Paco fait un curieux amalgame entre l'amour et la violence. Au lieu d'être heureux de voir son amour payé de retour, il pense à une arme redoutable à l'histoire sanguinaire. Il faudrait qu'il suive le même chemin qu'Ahram dans le deuxième volet de la trilogie, mais il ne le fera pas, la jeune fille n'ayant pas su ou pas pu le retenir. Il optera résolument pour le chemin du coutelas, fait de violence, de vengeance et d'ambition.

L'effet de suspens ne dure guère, puisque le paragraphe suivant commence par ces mots :

« ¡ La navaja ! »<sup>562</sup>

(*Le couteau !*)

Ce couteau fait le lien avec la partie suivante du même chapitre : c'est le cadeau que vient de faire Gil Gámez pour les Rois Mages à doña Flora. Le narrateur veut être sûr que le lecteur a bien compris qu'il s'agit de la même arme. C'est pourquoi il précise la date inscrite sur le coutelas : 1859. Le suspense consiste, désormais, à se demander si Paco va le trouver et en quelles circonstances, et surtout comment Flora va résoudre le problème que lui pose cette arme. Elle est convaincue que la réponse lui sera donnée un jour, mais perçoit en même temps « el peligro encarnado en el secreto

---

<sup>561</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.348.

<sup>562</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 349.

de la navaja » (*le danger incarné dans le secret du couteau*)<sup>563</sup>. C'est à ce moment-là qu'elle tire les cartes et qu'il lui apparaît qu'elle va connaître à nouveau les plaisirs de l'amour physique. Le chapitre se termine ainsi :

« ¿El amor físico ? Aunque no rechaza la ilusión, una sonrisa escéptica pliega los labios de Flora. Al levantar el rostro pensativo contempla, desde la cama donde ha dispuesto las cartas, la vasta luna del gran armario. En ella una mujer la está mirando. ¿ El amor físico para esa mujer ? El escepticismo se carga además de melancolía. Y, sin embargo, ¿ pues no está pensando ya en alguien ? « Flora, Flora - sonrío al espejo -, ¡ siempre serás la misma ! »<sup>564</sup>

*(L'amour physique ? Bien qu'elle ne repousse pas cette idée bien agréable, les lèvres de Flora se plissent en un sourire sceptique. En levant son visage pensif elle contemple, du lit où elle a disposé les cartes, l'immense glace de la grande armoire. Une femme l'y regarde. L'amour physique pour cette femme-là ? A ce scepticisme vient s'ajouter encore la mélancolie. Cependant, ne pense-t-elle pas déjà à quelqu'un ? « Flora, Flora - dit-elle au miroir en souriant -, tu seras toujours la même !)*

Les cartes ont prédit à doña Flora l'amour physique. Le scepticisme, la nostalgie sont des sentiments auxquels elle ne laisse pas beaucoup de place. D'un optimisme foncier, la belle quinquagénaire glisse bien vite sur la pente de la joie et l'espérance. Cette répétition de son prénom montre qu'elle tente, mollement, de se morigéner, mais ce prénom si printanier l'invite plutôt aux escapades sensuelles. Elle se résigne fort aisément : « siempre serás la misma » (*tu seras toujours la même*) à accepter ce que lui prédisent les cartes, comme si sa raison ne pouvait pas vaincre ses désirs. Peut-être n'en avait-elle pas très envie.

Le lecteur ne sait pas, mais devine, que l'objet de son désir est le personnage que l'on vient de voir. Le lien est ainsi fait avec Paco :

« [...] Le gustaría llevar faca. La del bisabuelo, la del bandido ; constantemente la echa de menos.[...] Estaba hecho (el acero) a la sangre. »<sup>565</sup>

*([...] Il aimerait porter ce coutelas. Celui de l'arrière-grand-père, celui du bandit ; il lui manque constamment [...] Il était habitué (l'acier) au sang.)*

Paco est très mal à l'aise dans une ville qu'il sent beaucoup plus hostile que la campagne andalouse à laquelle il est habitué. Une arme l'aiderait psychologiquement, il se sentirait plus fort avec cet objet au fond de sa poche bien que l'agressivité urbaine ne soit pas nécessairement physique. Il utilisera, pourtant, le couteau qu'il a en sa possession, puisque, apparemment, il tuera un policier qui aura eu le temps de le blesser d'un coup de « porra » (*massue*) avant d'être poignardé.

Flora, fort intuitive, savait que Gil Gámez n'était pas un homme ordinaire. Elle était convaincue qu'il était venu la chercher pour l'entraîner vers le monde de la mort. Il est, par conséquent, tout à fait logique que rien de ce qu'il dise ou fasse soit anodin :

« De pronto, se detuvo (Flora) ante la vitrina, donde estaba la faca regalada por Gil Gámez ; sabía que esa faca no era para ella, que alguna vez debería entregarla a su verdadero

<sup>563</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 349.

<sup>564</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.350-351.

<sup>565</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.381.

dueño. »<sup>566</sup>

*(Soudain, elle (Flora) s'arrêta devant la vitrine, où était le coutelas offert par Gil Gamez ; elle savait que ce coutelas n'était pas pour elle, qu'un jour ou l'autre elle devrait le remettre à son véritable propriétaire.)*

Elle ne peut pas savoir, contrairement au lecteur, que Paco en est le véritable propriétaire. Le lecteur craint un assassinat, mais c'est une fausse piste !

Lors d'une manifestation de rue, lorsque l'aubergiste fait passer par une sortie arrière deux manifestants et que Paco montre son dédain envers ceux-ci, c'est lui que la police remarque et interroge tout d'abord. Les policiers interpellent ensuite un vieil homme que l'un d'entre eux gifle, persuadé qu'il ment en affirmant qu'il n'a pas participé à la manifestation. Paco remarque alors que les yeux de ce vieil homme sont de la même couleur que ceux de son grand-père. Il est convaincu que « su viejo hubiera tirado de aquella faca para hundirla en el corazón gris. »<sup>567</sup> *(son vieux aurait sorti son coutelas pour l'enfoncer dans le cœur gris).*

La violence semble être, pour lui, la seule réponse possible aux agressions et ses ambitions ne peuvent être satisfaites que par la même voie : il n'envisage pas de s'enrichir à la sueur de son front. Les hommes de sa famille auraient répondu par une agression mortelle à cet incident violent. Son « vieux » aurait tout simplement cherché à tuer avec cette arme mise en valeur par l'emploi de l'adjectif démonstratif emphatique « aquel ». En effet, il aurait, d'après le jeune homme, visé le cœur, à savoir un organe vital symbole en même temps de la vie intérieure de la personne. Nous remarquons, au passage, le glissement de la couleur de l'uniforme des policiers armés à pied vers la couleur de leur corps. Il n'est même pas noir, le cœur du policier, mais gris, méchant mais terne : il ne fait qu'obéir aux ordres, il n'a pas de caractère propre, il exécute, alors que les hommes de la famille de Paco sont fiers de se croire libres.

Presque six mois plus tard, enfin, Paco (Curro) verra le coutelas dans la vitrine de Flora. Cette dernière revoit son jeune amant Curro pour la dernière fois, car elle va mourir peu après. Il a déjà abandonné Jimena sans donner d'adresse et il est revenu à Madrid pour rencontrer Flora et satisfaire son désir sexuel. Peu avant de quitter la belle quinquagénaire, le jeune homme, stupéfait et violemment ému, reconnaît dans une vitrine, à côté d'un éventail en soie, le coutelas de son grand-père, avec les signes distinctifs sur le manche qu'il n'a pas oubliés, tels les ciselures et la date (1859). Cet objet, c'est celui que Gil Gámez, inexplicablement, avait donné à Flora, au chapitre 7. L'ellipse temporelle fait courir le suspense comme un fil mystérieux au milieu de la trame narrative principale. L'effet de surprise, pour le

---

<sup>566</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.458.

<sup>567</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 530.



lecteur, ne concerne pas le lieu où se trouve le coutelas mais son rôle dans le roman. Flora s'en sépare à la fin, peu de temps avant de mourir :

« Atónito (Paco) ante el milagro. Flora abre la vitrina, y, también impresionada por el destino de Gil Gámez, se la entrega a Paco. »<sup>568</sup>

*(Stupéfait (Paco) devant ce miracle. Flora ouvre la vitrine et, impressionnée également par le dessein de Gil Gamez, elle remet le coutelas à Paco.)*

Là où Paco, dans sa simplicité, voit un miracle, ce qui explique sa réaction - « atónito » (*stupéfait*) -, Flora voit une autre main. Ne parlant pas de Dieu, elle doit y voir la destinée, la Moïra, qui « signifie en grec ancien à la fois « destin », « part », « portion » ou « lot ». Cette pluralité d'acceptions traduit la conception grecque du destin.

La Moïra est la loi de partition qui impose à chacun une part de bien et de mal, de fortune et d'infortune, de bonheur et de malheur, de vie et de mort, qu'il est du devoir de l'individu de respecter. [...]

La religion grecque antique admettait cependant trois divinités du destin, les Moires, qui sont respectivement Clotho, Lachésis et Atropos, la première présidant à la naissance des hommes, la seconde à leur existence, et la troisième à leur mort. »<sup>569</sup>

Comment ne pas en déduire que Gil Gámez est Atropos ? Il ne se contente pas, cependant, de présider à la mort des hommes. Outil du destin, il rend à Paco ce coutelas qui le symbolise dans sa puissance virile et cette violence qui le possède. Le jeune homme a montré autre chose à Flora, il a pu dévoiler une face d'enfant tendre. Elle morte, le coutelas en sa possession, il est à craindre qu'il ne la montre plus jamais.

Comme il en était persuadé depuis toujours, avec ce coutelas, il se sentira envahi d'une force surhumaine :

« Ahora sí. Todo un cataclismo en el pecho. Y a la vez un poder. Como si acabara de nacerle en el corazón una torre inexpugnable, en lo alto de un risco : la fuerza de su vida. »<sup>570</sup>

*(Maintenant oui. Tout un cataclysme dans sa poitrine. En même temps un pouvoir. Comme si venait de naître dans son cœur une tour imprenable, en haut d'un rocher : la force de sa vie.)*

Il va acquérir ce qu'il voulait : femme, argent, pouvoir. Lui qui n'avait rien, obtient un objet transmis de père en fils dans sa famille. Nous nous souvenons que José Luis Sampedro accorde plus de valeur à la filiation qui est choisie qu'à celle qui est génétique. Cette conception est confirmée ici : pour une fois qu'il y a un objet de famille, c'est un instrument de mort. Mieux vaut, comme nous le verrons plus tard, une filiation choisie, qui transmet des valeurs et des vertus.

Par ce don, Flora comprendra toute autre chose : cette lame a coupé le cordon ombilical, permettant la naissance de son amant/fils, comme nous le voyons à

<sup>568</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.766.

<sup>569</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mo%C3%AFra>

<sup>570</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.766.

la fin de ce chapitre 15 :

« Porque al fin he tenido un hijo : tan mío que hasta he sido suya. [...] Mas todo se ha cumplido : a reposar. »<sup>571</sup>

*(Parce que j'ai eu enfin un fils : tellement à moi que j'ai même été à lui [...] Mais tout s'est accompli : je peux me reposer en paix.)*

Nous sommes en présence d'une filiation choisie. Etant donné la différence d'âge et donc de préoccupations - il aborde sa vie d'adulte et elle la mort - elle considère Paco comme son fils et en fait son légataire. Elle l'a pourtant aimé comme un homme mais semble assumer avec un naturel total ce rapport incestueux, peut-être parce qu'il ne s'est créé qu'après leurs relations sexuelles.

Elle meurt, au chapitre 16, peu après avoir relu dans les cartes que sa mort est imminente et découvert que Paco / Curro réalisera ses ambitions de richesse, mais mourra de mort violente. Jusqu'à la fin, elle montrera ses dons de comédienne :

« Flora se ríe de las gitanas y sus embelecós. Pese al pálpito que no cesa, logra la risa más auténtica de todas las fingidas en su vida. »<sup>572</sup>

*(Flora se moque des gitanes et de leurs tromperies. Malgré les palpitations qui ne cessent, elle parvient au rire le plus authentique de tous les rires forcés de sa vie.)*

Ces gitanes ont, en effet, prédit au jeune homme « cosas malas » (*des mauvaises choses*) qu'il ne veut pas confier à Flora et que le lecteur ignorera également. Les palpitations de celle-ci, révélatrices à la fois de son inquiétude devant l'avenir de son jeune amant et de sa propre mort, qui est imminente, ne l'empêchent pas de feindre et de transformer ce qu'elle lit dans les cartes : elle omet de dire à Paco qu'il mourra de mort violente, en pleine jeunesse. Elle assumera, seule, pas très longtemps, le poids d'un secret fort lourd à porter : l'imminence de la mort d'un être aimé.

Paco ignore son destin : le coutelas symbolise, pour lui, un nouveau départ vers l'ambition personnelle à satisfaire à tout prix, même si c'est celui de la vie d'autrui, même si le prix à payer est celui de sa propre mort. Aux yeux de Flora, l'arme met en évidence le lien complexe, presque incestueux, qui l'unit à Paco, et, plus simplement, l'approche de la mort. Le couteau une fois donné, l'amour physique revêtu, elle a achevé ce qu'elle avait à faire sur terre.

Les deux autres armes ont-elles une connotation tout aussi tragique ?

La dague mauresque que possède Ágata lui vient de son père qu'elle idolâtre, au contraire des autres hommes qui lui font peur et qu'elle déteste. Comme elle le dit elle-même :

« Mi padre era mi cimientó, mi tierra firme. De acero, como la gümía. »

*(Mon père était mon support, ma terre ferme. Fait d'acier, comme la dague.)*

La première fois qu'il en est fait mention, c'est lorsque Gloria déguise

<sup>571</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.768.

<sup>572</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.806.

Águeda en lui demandant de garder les yeux fermés :

« Me ciñó un cinturón. ¿ Qué colgó de él [...] ? » « ¡No, la gumía no ! » [...] « Era de padre, no la toques con esas manos » (de puta -pensé -[...]).<sup>573</sup>

(Elle me mit une ceinture. Qu'est-ce qui y était accroché [...] ? « Non, pas la dague ! » [...] « Elle était à mon père, ne la touche pas avec ces mains » (de putain -pensai-je- [...])

Pour la première fois, elle va vivre une scène de sexe, saura amener sa partenaire à l'orgasme sans y parvenir elle-même. Elle va en sortir dévalorisée à ses propres yeux, sans penser que l'égoïsme de Gloria y était sans doute pour beaucoup. En outre, le sexe est malaisé sans amour, or Águeda fait montre d'un mépris total pour la jeune femme, qu'elle traite mentalement de « puta » (*putain*), dans un langage qui n'est pas celui qui lui a été enseigné dans la pension catholique où elle a passé son enfance.

Après son évanouissement, elle se remémore à quelle occasion son père lui offrit cette dague :

« Cuando mi sarampión estaba padre. Era la seguridad, la salud. Fue cuando me regaló la gumía.[...] Símbolo de su poder. »<sup>574</sup>

(Quand j'ai eu la rougeole, mon père était là. Il était la sécurité, la santé. C'est alors qu'il m'offrit la dague.[...] Symbole de son pouvoir.)

Son amour pour son père est tel qu'il incarne pour elle des valeurs étranges, comme la sécurité ou la santé. Comment peut-il représenter la première alors qu'elle est seule depuis longtemps, qu'il ne lui donne aucune nouvelle et qu'il ne lui rend jamais visite ? Comment peut-il représenter la santé, si ce n'est par l'impression de force qu'il dégage ? Tout aussi étrange est le cadeau qu'il fait à sa petite fille malade : une arme redoutable. Elle en est fière. C'est pour elle une preuve de confiance et d'amour qu'elle apprécie d'autant plus que son oncle aurait bien voulu la garder, sous prétexte que ce n'était pas un objet à confier à une petite fille. Ses propos sont dictés par l'animosité, mais le lecteur a tendance à trouver plus raisonnable l'attitude de l'oncle que celle du père et de la fille !

La relation père/fille paraît bien trouble : pourquoi ce cadeau phallique à sa petite fille ? Il est bien compréhensible qu'Águeda, maintenant, y soit attaché, puisque c'est le seul cadeau de son père qu'elle ait en sa possession. Cette dague symbolise son père encore plus qu'elle ne peut le croire pour l'instant : c'est un homme malhonnête et dangereux, un agent double qui va être exécuté. Rien n'aurait su mieux le représenter qu'une arme blanche, violente, sanglante, silencieuse. En outre, elle l'a placée « en la pared, sobre (su) cama »<sup>575</sup> (*sur le mur, au-dessus de son lit*), comme un crucifix, comme si son père était son dieu, alors que le message de son père est tout à fait opposé à celui du Christ.

Nous retrouvons plus loin cette même image :

<sup>573</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.87.

<sup>574</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.124.

<sup>575</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.124.

« El héroe del cielo republicano ; el que ganó cuerpo a cuerpo esa gumía. Aquí me la traje,[...]. Es mi madonna, mi crucifijo sobre la cabecera, mi ángel de la guarda. ¡ Si se la pudiera clavar a... ! Bueno, descanse en paz. »<sup>576</sup>

*(Le héros du ciel républicain ; lui qui gagne cette dague dans un corps à corps. Je l'ai apportée ici,[...]. C'est ma madone, mon crucifix à la tête du lit, mon ange gardien. Si je pouvais l'enfoncer dans... ! Bon, qu'il repose en paix. )*

Sa tante Regina vient de lui annoncer par lettre la mort de son mari, l'oncle Conrado, qu'Águeda détestait cordialement. Le souvenir de cet oncle éveille en elle une telle fureur qu'elle en a des envies de meurtre, d'assassinat sauvage avec la dague qu'elle a elle-même comparée à une Vierge Marie ou un crucifix. Elle n'a pas l'air d'être troublée par le fait que ce serait le comble de l'impiété que de tuer avec le symbole de celle qui a accepté que son fils soit tué ou de celui qui a choisi de mourir pour sauver son prochain. Cela pourrait être comique par son côté loufoque mais l'humour, et encore moins l'autodérision, ne sont pas les qualités premières de la jeune enseignante.

Il manque à Águeda une vision un peu plus spirituelle de la vie, qu'elle n'acquerra pas par ailleurs. C'est aussi en cela qu'*Octubre, octubre* est le roman de l'aube : certains personnages n'en sont qu'au début de leur épanouissement intérieur.

« ¿ Cada uno llevándome en la mano ? Lina sí, Luis no. A ése habré de manejarle yo. [ ... ] Y en cuanto al destino, cada cual ha de sacarle partido por sí mismo. Como padre : conquistar la gumía. »<sup>577</sup>

*(Chacun me tenant par la main ? Lina oui, Luis non. Celui-ci, c'est moi qui vais le manipuler.[...] Quant au destin, chacun doit en tirer parti par lui-même. Comme mon père : conquérir la dague)*

L'amour, pour Águeda, est un combat à gagner. Elle accepte l'influence de son amie Lina sur elle, mais veut être la maîtresse de Luis, dans les deux sens du terme : érotique et dominateur. Sa vision du destin que chacun doit infléchir de par sa volonté serait assez séduisante si elle n'était pas aussi belliqueuse. Un enfant qui a manqué d'amour peut difficilement devenir un adulte tendre. Au lieu de détruire l'image du père, elle l'a porté aux nues et en tire un exemple pour toute circonstance de sa vie. La chute n'en sera que plus brutale et douloureuse.

La dague aura une autre représentation métaphorique : celle de ses seins. Son amie lesbienne Gerta -qui forme un couple avec Meg- s'exclame : « [...] Tienes los pechos afilados » ([...] *Tu as les seins en pointe*) et Águeda d'ajouter, mentalement : « Afilados como la gumía. Armas contra ellos, los otros. »<sup>578</sup> (*En pointe comme la dague. Des armes contre eux, les autres*). Cette partie du corps, si fortement érotisée et représentant, en outre, la maternité, n'est pour elle qu'une arme contre les autres. Elle dirait bien, avec Sartre : l'enfer, c'est les autres. Elle traîne depuis l'enfance une haine de ses semblables qui cache mal une haine d'elle-même. Il était

<sup>576</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.274.

<sup>577</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.232.

<sup>578</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

temps qu'elle connaisse Luis. En ce roman du commencement, il est manifeste que, pour Ágata, il n'y a pas de place pour l'ouverture à la spiritualité ; Ágata a, devant elle, un chemin qui la porte à l'éveil de l'amour, un amour qui la rapproche des autres et également d'elle-même, un chemin nécessaire avant toute méditation efficace.

Plus loin, elle contemple cet objet qui est pour elle « botín de guerra [...] sobre mi cama, [...] »<sup>579</sup> (*butin de guerre [...] au-dessus de mon lit, [...]*) L'esquisse de ses relations avec Luis, qui se précisent de plus en plus, est une revanche sur Gloria qui l'a quittée, lui laissant croire qu'elle était incapable de ressentir du plaisir sexuel. Son image de l'amour est encore bien empreinte de violence.

Heureusement, grâce à Luis, son aversion pour le sexe fort va disparaître peu à peu. Elle va utiliser cet objet dans le domaine sexuel, menaçant notamment son amant de s'en servir pour le castrer. Luis reste impavide et se contente de répondre : « Sea tu voluntad » . (*Que ta volonté soit faite*), dans son absolue soumission à l'aimée. Ce seul héritage paternel, comme elle le qualifie, devient objet de plaisir sexuel. Au chapitre 10, Luis apprend par son ami Emile, qui vient d'Oran, que le père d'Ágata était un escroc, un peu proxénète, un peu indicateur de police, et qu'il venait d'être assassiné par le F.L.N. qui avait appris qu'il menait double jeu et dénonçait ses membres à l'armée. Il en vient à se demander si la fameuse dague « no fue venalmente adquirida en un bazar de Tetuán, tras porfiado regateo, o incluso sustraída en un descuido del moro »<sup>580</sup> (*ne fut pas acquise vénalement dans un bazar de Tetouan, après un marchandage acharné, ou même volée pendant un moment d'inattention de l'Arabe.*) Ce soupçon est tout à fait plausible, mais il montrerait à quel point Águeda s'est trompée d'objet d'idolâtrie jusqu'à ce jour. S'il s'avérait exact, ce serait pour elle l'écroulement de tout ce qui a toujours donné un support à sa vie.

Dans ce même chapitre, la jeune femme oblige Luis à revêtir un tablier devant Gloria, pour éblouir celle-ci par sa conquête masculine. Ne supportant pas cette humiliation, il la quitte, désespéré, après le départ de Gloria. Au chapitre suivant, en l'absence de Luis, ce même Emile, connaissant les liens unissant son ami avec la jeune femme, confie à cette dernière, à l'intention de Luis, les journaux relatant la mort de son père, car il ignorait le nom de famille d'Ágata et, donc, ses liens avec le mort. Elle a perdu en un mois à la fois son amant et son père. Elle a beau jeter la dague par terre, violemment, elle ne se brise pas. Elle la voit maintenant comme « Sarcástica, burlándose de (ella) »<sup>581</sup> (*Sarcastique, se moquant d'elle.*) Evidemment, cet objet est inanimé mais elle transfère sur lui ses propres sentiments, le premier étant un cuisant constat d'échec. Rejeter un peu de sa rage sur la dague l'allège d'une partie de son fardeau. Dans la chute de la dague, seul son pommeau,

---

<sup>579</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.323.

<sup>580</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.485.

<sup>581</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.553.

fausse émeraude, se sépare de l'arme. Son père, ce héros<sup>582</sup>, le seul homme jamais aimé et admiré, tombe brutalement de son piédestal, au moment où son propre amant s'éloigne.

Dans une scène de voyeurisme, elle va observer, fascinée, une scène d'amour violente entre ses voisins. Mateo va frapper sa femme, Tere, avec sa ceinture, ce qui ne les empêche pas d'arriver tous deux à l'orgasme. Águeda regarde sa dague et pense :

"Dejó de ser sagrada, pero permanece.[...] La gumía no es sagrada, pero su acero es mortal."<sup>583</sup>

(Elle a cessé d'être sacrée, mais elle est toujours là.[...] La dague n'est plus sacrée, mais son acier est mortel.)

Elle pense, en effet, pendant quelques instants, qu'à la place de Tere, elle aurait tué son époux, avec la dague, par exemple. Cette arme blanche n'est plus pour elle qu'un simple objet détaché de tout symbolisme, mais il lui permet de comprendre qu'elle se leurre elle-même et qu'elle n'aurait pas fait usage de la dague contre l'homme aimé. L'arme, devenue banale, sans aucune charge affective faussée, l'aide davantage que lorsqu'elle y avait investi tout son amour filial.

Après sa réconciliation avec Luis, la dague devient objet sexuel, comme le raconte celui-ci :

« [...]su mano levanta la gumía, baja hacia mi entrepierna, de un golpe seco ha rasgado los pantis, a la altura del pubis [...] »<sup>584</sup>

([...] sa main lève la dague, s'abaisse vers mon entrejambe, d'un coup sec elle a déchiré les collants, à la hauteur du pubis.[...])

La dague sert bien à couper, mais ne s'attaque ici qu'à des poils pubiens, ce qui est une source d'excitation pour tous les deux.

---

<sup>582</sup> HUGO Victor. *La légende des siècles. Après la bataille*

Mon père, ce héros au sourire si doux,  
Suivi d'un seul housard qu'il aimait entre tous  
Pour sa grande bravoure et pour sa haute taille,  
Parcourait à cheval, le soir d'une bataille,  
Le champ couvert de morts sur qui tombait la nuit.  
Il lui sembla dans l'ombre entendre un faible bruit.  
C'était un Espagnol de l'armée en déroute  
Qui se traînait sanglant sur le bord de la route,  
Râlant, brisé, livide, et mort plus qu'à moitié.  
Et qui disait: " A boire! à boire par pitié ! "  
Mon père, ému, tendit à son housard fidèle  
Une gourde de rhum qui pendait à sa selle,  
Et dit: "Tiens, donne à boire à ce pauvre blessé. "  
Tout à coup, au moment où le housard baissé  
Se penchait vers lui, l'homme, une espèce de maure,  
Saisit un pistolet qu'il étreignait encore,  
Et vise au front mon père en criant: "Caramba! "  
Le coup passa si près que le chapeau tomba  
Et que le cheval fit un écart en arrière.  
" Donne-lui tout de même à boire ", dit mon père.

<sup>583</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.647.

<sup>584</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.736.

Elle va mettre « la falsa gumía contra el falso sexo »<sup>585</sup> (*la fausse dague contre le faux sexe*) et, peu après, Luis se rendra compte qu'il est redevenu homme : son sexe n'est plus faux et réagit aux provocations de la jeune femme. Cela rend, en même temps, à la dague sa dignité d'objet qui ne doit pas être identifié à son propriétaire, le père déchu, et à Luis sa dignité d'être humain sexué.

Le rôle de la dague semble terminé. Grâce à cette arme, Ágata a coupé le lien sacré avec son père et a rendu à Luis sa fierté d'homme. Un autre objet peut prendre sa place.

La cravache fait, en effet, son apparition à la fin de l'œuvre, après la quasi disparition de la dague, mais revient, dès lors, très souvent. Luis et Ágata la trouvent dans une pièce cachée qu'ils découvrent par hasard en suivant un chat, que Luis vient de récupérer au plus haut d'un arbre, ce qui est le point de départ de leur réconciliation. Ils dénichent, en effet, :

« [...] algo en el fondo, Ágata lo descubre primero pero no lo coge, toma posesión enfocando la linterna, estamos inclinados sobre el baúl, nuestras cabezas muy cerca, el bajo techo no permite erguirse, su voz se adensa -lo siento en su garganta- cuando ordena, « dámela, con cuidado », su timbre se ahonda, lo comprendo al ver el objeto, una fusta elegantísima, plata en la empuñadura, estilizadamente se adelgaza hasta la plana y ensanchada lengua, fina, flexible, iqué asombro : como nueva, no reseca! [...] »<sup>586</sup>

([...] quelque chose au fond, Ágata le découvre la première mais ne le prend pas, elle en prend possession en dirigeant sur lui sa lampe, nous sommes penchés sur la malle, nos têtes très proches, le plafond bas ne permet pas de se redresser, sa voix se fait plus dense -je le sens à sa gorge - quand elle m'ordonne, « donne-la moi, fais attention », son timbre de voix devient plus profond, je le comprends en voyant l'objet, une cravache très élégante, à la poignée en argent, d'une manière stylisée elle s'affine jusqu'à la langue plate et élargie, fine, souple. Que c'est étrange : elle semble neuve, pas du tout desséchée.)

Au-delà du mystère de sa conservation - qui semble extraordinaire pour les deux amants, mais due tout simplement à la température ambiante, pour le lecteur-, il est à noter l'importance qui est donnée à cette découverte. Le narrateur veut, tout d'abord, créer un effet d'attente et ne révèle qu'à la fin le nom de l'objet : nous apprenons aussitôt des détails sur l'attitude des deux personnes, sur la pièce elle-même, sur la voix d'Ágata et ses inflexions changeantes, jusqu'à atteindre une dernière pause. Le narrateur déclare que c'est un objet, une virgule fait attendre le lecteur encore quelques instants avant qu'il n'apprenne qu'il s'agit d'une cravache. La désignation de l'objet est suivie d'une description détaillée qui abonde en adjectifs dont l'un, interminable, est au superlatif : « elegantísima ». Cet instrument phallique possède même une langue, ce qui en fait métaphoriquement un objet sexuel exceptionnel, qui n'est autre que la claquette, partie souple à l'extrémité de la cravache. L'émotion de Luis et Ágata est visible. Ils sont, de surcroît, contraints par

<sup>585</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.746.

<sup>586</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.683.

la hauteur réduite de la pièce d'être penchés comme s'ils faisaient une révérence. Quant à Luis, il paraît plus solidaire de la réaction de sa bien-aimée qu'ému lui-même, puisque « lo comprendo al ver el objeto » révèle qu'il n'avait encore rien vu. Était-il donc derrière Ágata qui ne lui laissait pas voir clairement ce qu'elle contemplant ? Ce serait assez plausible de la part de cette femme qui a besoin d'exercer une totale domination sur son amant pour se venger de tout ce qu'elle a souffert jusque-là, à cause de sa peur des hommes.

D'ailleurs, elle étrenne aussitôt la cravache pour frapper Luis, sur une main tout d'abord, sans que l'homme s'y attende, sur l'autre ensuite, qu'il tend de son plein gré. C'est pour elle le symbole de sa victoire sur lui, son sceptre. Luis aussi se sent victorieux, il a amené la jeune femme à accepter son amour, à accepter sa féminité. Il jouit, avec un indicible soulagement, de sa virilité retrouvée. Il l'avait perdue depuis sa liaison avec Marga, et/ou depuis qu'il avait été castré, au cours d'une vie antérieure qu'il va dévoiler à son amante. Pendant sa brève rupture avec Ágata, il était allé au cinéma voir un film sans intérêt précédé d'un documentaire sur Istanbul. Ne voulant pas quitter sa place, de peur de gêner la vieille dame qui s'était assise au même rang que lui, il resta là et ses souvenirs d'une autre vie affluèrent brutalement à sa mémoire : jeune garçon, il avait été le favori du sultan Soliman jusqu'à la puberté. Pour le garder auprès de lui, son « amant » le castra. Il resta dans le harem, fut témoin des amours de Lerissa, l'une des épouses du sultan, pour un jeune Vénitien et les protégea. Les amants furent découverts ; le jeune homme fut empalé sous les yeux de la femme aimée. A son tour, elle fut jetée dans les eaux du Bosphore, enfermée dans un sac, non point en compagnie d'un chat, selon l'usage, mais avec le jeune eunuque qui n'avait pas voulu dénoncer les amants, d'autant plus qu'il était amoureux de la malheureuse.

C'est un outil érotique, mais aussi une simple manière de blesser, qu'Ágata utilise pour faire souffrir Luis physiquement. Ce dernier raconte :

« la fusta cayó sobre mi mejilla »<sup>587</sup>  
(la cravache retomba sur ma joue.)

lorsqu'il se moque d'elle qui vient de se comparer à Soliman. Pour lui, elle n'est pas à la hauteur de celui-ci puisqu'elle ne va pas au-delà du strip-tease. Il veut provoquer une réaction qui, en effet, est immédiate ! Elle l'enferme dans ce réduit après l'avoir frappé, mais elle revient se livrer à quelques jeux érotiques. C'est bien ce que voulait Luis !

Plus tard, « provocaba (su) deseo con la fusta, pericia de su mano zurda »<sup>588</sup>  
(elle provoquait (son) désir avec sa cravache, de son habile main gauche ). Elle reconnaît même :

---

<sup>587</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.735.

<sup>588</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.785.



« He abusado de la fusta »<sup>589</sup>  
(*J'ai abusé de la cravache*)

Dans l'un de leurs jeux sexuels, c'est enfin Luis, au début du dernier chapitre, qui prend la cravache, symbole de leur amour.

La cravache est donc à la fois symbole de leur identité et objet érotique. Elle revêt autant d'importance pour chacun des deux amants, jusqu'à ce que, à la fin, ils n'en aient plus besoin.

Águeda nous rappelle Emma Bovary, le personnage de Flaubert, écrivain que José Luis Sampedro apprécie tout particulièrement. Charles Bovary, après avoir soigné la fracture de Monsieur Rouault, père de la jeune Emma, cherche sa cravache :

« Elle était tombée à terre, entre les sacs et la muraille. Mademoiselle Emma l'aperçut, elle se pencha sur les sacs de blé. Charles, par galanterie, se précipita et, comme il allongeait aussi son bras dans le même mouvement, il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui. Elle se redressa toute rouge et le regarda par-dessus l'épaule, en lui tendant son nerf de bœuf. »<sup>590</sup>

Dans cet extrait, c'est de l'homme que le narrateur présente les émois sexuels, comme en témoigne : « il sentit sa poitrine effleurer le dos de la jeune fille, courbée sous lui » mais c'est bien la rougeur de la jeune fille qui est mise en valeur. Malgré son innocence, ce n'est pas seulement le fait de se pencher qui a provoqué l'émoi de la jeune fille, mais celui d'avoir senti tout contre elle le corps du jeune médecin.

Bien plus tard, le rôle érotique de la cravache réapparaît :

« Elle (Emma) voulut avoir, pour donner à Rodolphe (son amant), une fort belle cravache qui se trouvait à Rouen, dans un magasin de parapluies. »<sup>591</sup>

Elle ne veut à aucun prix rendre cet objet à l'usurier qui le lui a procuré lorsqu'il demande à être payé sans retard :

« Non ! non ! fit-elle. »<sup>592</sup>

Ces objets récurrents, outre leur utilité érotique, permettent aux protagonistes de libérer ce qu'ils sont au fond d'eux mêmes. Ágata, avec ces armes, se complaît à paraître dominatrice, voire cruelle et sadique, mais, pour Luis, c'est lui le vainqueur, puisqu'il lui a appris à renoncer à tout ce qui l'empêchait d'être elle-même, à commencer par son aversion pour les hommes. Grâce à la dague de son père, elle a brisé l'image d'un père trop idolâtré pour adopter celle, beaucoup plus saine, de l'homme aimé, Luis.

Pour ce dernier, la cravache sert de lien entre son identité passée et celle

---

<sup>589</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.797.

<sup>590</sup> FLAUBERT Gustave. *Madame Bovary*. Ed. Le livre de poche. Librairie générale française. 1961. p.21.

<sup>591</sup> *Madame Bovary*. Ibid. p. 228.

<sup>592</sup> *Madame Bovary*. Ibid. p. 229.

qu'il a maintenant. Tout d'abord, il s'est, comme son amante, débarrassé d'un poids qu'il traînait depuis sa liaison avec Marga : il n'est plus impuissant. En outre, il s'est remémoré son identité antérieure à sa vie actuelle, celle d'eunuque, et l'objet symbole de sa servilité n'a plus lieu d'être, et perd son sens d'esclavage : s'il s'en sert ou accepte que la femme aimée le fasse, c'est d'un commun accord. Il reconnaît ainsi l'une des bases des relations amoureuses, à savoir le respect de l'autre.

Le jeu d'échange entre ces trois armes -coutelas, dague et cravache- permet symboliquement aux personnages, résolument principaux comme Ágata et Luis ou plus secondaires, tels Flora et Curro, de faire de grands pas dans la construction de leur moi.

L'aspect essentiel du coutelas, bien au-delà de son utilité première - couper - réside dans le fait que Curro ait retrouvé le couteau de son grand-père, ou que Flora ait compris sa mission symbolique : transmettre l'arme, couper le cordon ombilical et mourir. Les autres armes ont également un double sens, symbolique et érotique.

Le rôle des armes blanches - une seule pour être plus exact : la dague d'Ahram - dans *La vieja sirena* est tout aussi important que dans la première œuvre de la trilogie, mais son symbolisme y est tout à fait différent : la violence crue et sauvage comme l'érotisme exacerbé disparaissent au profit de valeurs bien plus profondes. Il est, par ailleurs, révélateur qu'il n'y ait qu'une arme blanche dans le deuxième volet de la trilogie et que celle de *Real Sitio* ait encore une autre dimension, dans le troisième. Cette manière de tuer, animale et primaire, perd peu à peu sa raison d'être.

### 2.2.2. Les armes dans *La vieja sirena*

---

La dague d'Ahram apparaît dès la première description que fait Glauka de son nouveau maître lorsqu'elle observe son arrivée chez lui :

« La esclava distingue ya la daga atravesada en la faja : es de verdad un arma y no el habitual complemento decorativo. »<sup>593</sup>

(L'esclave remarque aussitôt la dague glissée dans sa ceinture ; c'est vraiment une arme et non pas l'ornement habituel)

Nous sommes loin de l'image du maître à demi couché, alanguissant sur un fauteuil, éventé par une servante. Ahram est un homme simple, un homme d'action, qui a besoin d'avoir une véritable arme à portée de la main. Lorsqu'il est décrit par le narrateur extérieur tel que le voit Glauka, il est dit :

« Descalzo, la sencilla túnica, el turbante, la daga en la faja, el cordón al cuello con su

---

<sup>593</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.85.

misteriosa medalla ... Nadie le distinguiría de Baschir ; parecían hermanos. »<sup>594</sup>

*(Pieds nus, la tunique simple, le turban, la dague à la ceinture, le cordon autour du cou avec sa mystérieuse médaille... Personne n'aurait pu le distinguer de Bashir ; ils semblaient être des frères.)*

Tel est le portrait de l'armateur, avec ses attributs indissociables de ce qu'il est aux yeux des autres et sans doute à ses propres yeux : les vêtements très simples, la dague, l'amulette, c'est-à-dire son corps, son arme matérielle, son arme spirituelle. Même lors d'une réception de la plus haute importance avec des dignitaires grecs :

« Ahram destaca en primera fila vestido con su sencillez habitual y su daga en la faja, pero con una extraordinaria esmeralda en el turbante y unas botas de gacela del desierto. »<sup>595</sup>

*(Ahram se détache au premier rang vêtu avec sa simplicité habituelle et sa dague à la ceinture, mais avec une émeraude extraordinaire au turban et des chaussures en peau de gazelle du désert.)*

Par égard pour ses hôtes, il porte une seule émeraude mais « extraordinaire » et des chaussures exceptionnelles. Néanmoins, il ne renie pas sa simplicité naturelle.

Aussitôt après, se produit l'incident du matin qui menace le jeune Malki, petit-fils d'Ahram, et devant lequel s'interpose Glauka. Ahram arrive, apaise le chien d'un mot et adresse la parole à Glauka, l'esclave qui vient de sauver le jeune Malki, petit-fils de l'armateur :

« [...] le habla el amo, mientras acaricia el pomo de su daga »<sup>596</sup>

*([...] le maître lui parle, tout en caressant le pommeau de sa dague).*

Cette arme est l'attribut viril qui sied à son propriétaire et correspond à l'image de lui qui séduit la jeune esclave. Il n'est pas une bête de Cour, un être falot ou amolli par la vie de luxe qu'il peut s'offrir. C'est un homme de terrain, un homme d'action, un homme qui saisit une arme plutôt que d'appeler ses gardes à l'aide. Il est convaincu, un peu naïvement sans doute, qu'il peut compter sur son arme aussi bien pour se protéger des attaques d'un chien que de l'attrait exercé par une belle esclave. Il a tendance à faire ce geste lorsqu'il est troublé ou pensif :

« Pero a veces parece distraído y acaricia el pomo de su daga. Krito adivina por eso alguna preocupación más honda [...] »<sup>597</sup>

*(Mais parfois il semble distrait et caresse le pommeau de sa dague. Krito en déduit qu'il a une préoccupation plus profonde.)*

Même au cours d'une conversation portant sur l'aide que peut lui apporter le couple Odenato - Zenobia avec son armée, les pensées d'Ahram s'envolent, sans doute vers la belle et mystérieuse esclave.

Plus tard, Ahram éprouve le besoin impérieux de se rendre sur un îlot où se trouve, lui a-t-on dit, un petit temple. Le souvenir de la prêtresse qu'il a aimée et qui

<sup>594</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 195.

<sup>595</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 444.

<sup>596</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.43.

<sup>597</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 222.

est morte pour lui, surgit alors. Au retour,

« como el mozo (el grumete) no acierta a desengancharlos (los peces), Ahram desenvaina impulsivamente su daga y arranca con su punta la presa. Suelta el arma para mostrar el pez al niño, a quien le basta ese momento para coger el puñal y, con caprichoso gesto, tirarlo al agua. »<sup>598</sup>

*(comme le garçon (le mousse) ne parvient pas à les décrocher (les poissons), Ahram dégainé impulsivement sa dague et, de la pointe de celle-ci, arrache la prise. Il lâche son arme pour montrer le poisson à l'enfant à qui ce moment suffit pour prendre le poignard et, d'un geste capricieux, le jeter à l'eau.)*

Glauka plonge aussitôt, puis Ahram en fait autant, craignant que l'esclave ne se soit noyée. Lorsqu'elle remonte à la surface avec l'arme, bien après son maître, celui-ci la frappe au visage - furieux tout autant du fait qu'elle soit restée sous l'eau plus longtemps que lui que de son soulagement de la voir vivante - avant de récupérer son bien. Après qu'ils se sont donnés l'un à l'autre pour la première fois, il répond ainsi à la question de Glauka sur la naissance de son amour pour elle, expliquant par là même la disproportion de son geste par rapport à la faute commise par son esclave :

« -[...] cuando desapareciste bajo la mar, en busca de mi daga, tuve miedo. No quería perderte ; por eso me arrojé al agua...donde me derrotaste resistiendo más que yo - concluye con fingido enojo. »<sup>599</sup>

*(-[...] quand tu disparus sous la mer, à la recherche de ma dague, j'eus peur. Je ne voulais pas te perdre ; c'est pourquoi je me jetai à l'eau... où tu me vainquis en résistant sous l'eau plus longtemps que moi - conclut-il en feignant d'être courroucé.)*

Il n'a toujours pas oublié sa défaite, mais il sait aujourd'hui en rire et surtout discerner ce qui est important, à savoir ses sentiments pour la jeune femme. Nous remarquons aussi l'emploi qu'il fait du mot « mar », qu'il utilise au féminin comme le font les marins et les poètes. Cela confirme à la fois qu'Ahram est bien, avant tout un marin et que, sans être vraiment un poète, il entretient avec la mer des liens solides, voire amoureux. Aimer une sirène, vouloir être jeté à la mer après sa mort le comblent, d'autant plus, mais il ne peut pas le savoir encore, que sa sirène va le suivre.

Le geste du petit garçon confirme qu'il a vraiment besoin de l'éducation que Glauka vient de commencer à lui donner, car il est capricieux, trop gâté comme il l'est par une mère malade et un entourage servile. Cet incident sert avant tout de prétexte à une aventure montrant les qualités exceptionnelles de Glauka, capable de rester longtemps sous l'eau, l'intérêt d'Ahram pour elle et le symbole phallique du désir qu'elle va susciter chez lui comme chez les autres marins qui les accompagnent.

Ahram évoque cette arme :

« ¡Mi daga ! Mi historia, mi vida ! Ganada cuando salvé de los piratas el barco mercante de Belgaddar y lo llevé a Tiro. Con eso empezó todo. El mismo Belgaddar me regaló otra daga, una joya de Damasco. Pero era más mía esta del pirata godo, aquel gigante rubio. Más mortal su hoja recta : no degüella como las curvas pero puedo lanzarla y vencer. Falta me hace vencer [...] »<sup>600</sup>

<sup>598</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.139.

<sup>599</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 256.

<sup>600</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.145.

*(Ma dague ! Mon histoire, ma vie ! Gagnée quand je sauvai des pirates le bateau de commerce de Belgaddar et que je le conduisis à Tyr. C'est ainsi que tout commença. Belgaddar lui-même me fit cadeau d'une autre dague, un joyau de Damas. Cependant, elle était plus à moi, celle du pirate goth, ce géant blond. Sa lame rectiligne était plus mortelle : elle ne tranche pas la gorge comme les lames recourbées mais je peux la lancer et triompher. Il faut que je triomphe.)*

Cette arme symbolise parfaitement ce qu'est Ahram lorsqu'il fait la connaissance de Glauka : un homme épris de puissance, quel que soit le prix à payer pour réaliser ses ambitions. Pour lui, tout est combat. Glauka est restée sous l'eau plus longtemps que lui, aussi considère-t-il que c'est une victoire sur lui. Il lui faut gagner en tout, même s'il se crée des enjeux ridicules comme celui de la plongée en apnée.

Dans un soliloque, il s'adresse à son ami :

« No sólo es útil la palabra, Krito ; las cosas son útiles. Y las gentes. Esta mujer ha salvado mi daga [...] »<sup>601</sup>

*(Il n'y a pas que la parole qui soit utile, Krito ; les choses sont utiles. Et les gens. Cette femme a sauvé ma dague.)*

N'entend-il encore l'adjectif « útil » que sous son sens premier « qui peut être utilisé » ? Il ignore que la parole permet non seulement de mener à bien une affaire, de sauver une vie comme le fit Krito pour lui mais aussi d'avancer dans la connaissance du monde extérieur et du fond de son âme. Avant de citer les gens comme utiles, il pense aux choses et le mot « mujer » (*femme*) est précédé de l'adjectif démonstratif péjoratif « esta » alors que la dague est personnifiée par l'emploi du verbe « sauver ». Il reste à Ahram un long chemin à parcourir.

Il s'en approche lorsqu'il utilise la pointe de la dague pour ouvrir l'amulette, le disque d'or, et montrer à Glauka « el verdadero talismán »<sup>602</sup> (*le véritable talisman*), la médaille d'étain. L'objet utile remplit une autre fonction, beaucoup plus profonde : il permet d'atteindre l'essentiel.

Il va utiliser la dague de Bashir lors de l'enterrement de ce dernier<sup>603</sup> pour trancher la gorge de la monture de son ami, le chameau « Al-Lat » avant de lancer l'arme auprès du cadavre de son propriétaire. Glauka est bouleversée par la sauvagerie du geste, avant d'apprendre que c'est un hommage pour les gens du désert que de les enterrer avec la monture qui leur est indissociable. C'était pour Al-Lat le meilleur sort possible : suivre son maître et ami sur son nouveau chemin. Elle interpréta comme un geste de cruauté ce qui était un geste de considération.

Ahram porte la main à la dague lorsque Krito vient lui avouer qu'il a fait l'amour avec Glauka en son absence, mais arrête son geste, prétextant :

« Toda Alejandría se reiría de mí si te matase... »<sup>604</sup>  
*(Tout Alexandrie rirait de moi si je te tuais.)*

<sup>601</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.147.

<sup>602</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.302.

<sup>603</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.404.

<sup>604</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 547.

Est-ce seulement le qu'en dira-t-on qui empêche Ahram de plonger sa dague dans le cœur de celui avec qui sa compagne l'a trompé, de surcroît son ami qui a ainsi trahi sa confiance ? Ils sont interrompus par un messenger essoufflé : au Camp Esmeralda (lieu où des scientifiques mènent des recherches pour lui, comme celle du miroir ou d'un produit étrange, sans doute le pétrole), un scientifique a disparu, des gens bizarres ont fait leur apparition, les incidents se multiplient. Au cours de son voyage, il sera enlevé et se retrouvera sur son fameux « Rocher », privé de sa dague. Ses intentions vengeresses y changeront.

«...Ni siquiera mi daga, ¡ladrones! ¿Por qué no me quitarían también mi medalla? Para identificarme; tenían orden de entregarme.»<sup>605</sup>

(...Pas même ma dague, voleurs ! Pourquoi donc ne m'ont-ils pas ôté également ma médaille ? Pour pouvoir m'identifier ; ils avaient l'ordre de me livrer.)

Cette hypothèse concernant la médaille n'est peut-être pas la meilleure. Une fois leur proie identifiée, les ravisseurs n'avaient nul besoin de laisser l'amulette à son propriétaire. Au contraire, ils auraient pu la lui arracher, par esprit de lucre ou pour l'humilier. En outre, cette amulette n'était plus nécessaire pour le livrer à Zenobia, la commanditaire du rapt : elle le connaissait. L'amulette lui a été laissée parce qu'elle ne dérangeait pas les brigands ; on lui a ôté sa dague parce que c'était une arme susceptible de s'avérer dangereuse, même s'il avait les mains attachées<sup>606</sup>.

Le sens symbolique de ces deux faits est significatif. Ahram n'a plus sa dague, instrument de mort qui le rassurait et dont il n'hésitait pas à se servir. En revanche, l'amulette représentant l'arbre de la vie avec les étoiles et le croissant de lune, ainsi que la sirène lui rappelant sa compagne font appel à l'autre Ahram, celui qui était caché au fond de lui. Une coquille effilée a remplacé son couteau, lui prouvant que, pour survivre, il n'avait pas besoin de celui-ci. Seul sur son Rocher, il n'a plus qu'à lutter pour vivre et ne pas devenir fou, et à réfléchir. Ce Rocher est sa tombe, la tombe de l'ancien Ahram sur le point de poignarder son ami félon et, pourquoi pas, sa bien-aimée qui l'avait trompé. C'est aussi le lieu de naissance d'un homme nouveau. « El Navegante » (*le Navigateur*) est né une deuxième fois, dans une île minuscule perdue au milieu des flots, monde maritime qu'il aime tant et monde utérin.

Nous sommes bien loin des armes multiples et variées de *Octubre, octubre*, objets de violence tant physique qu'érotique. La dague d'Ahram est un symbole essentiel de ce qu'il est au début de l'œuvre et de ce qu'il devient à la fin.

Dans *Real Sitio*, le rôle de l'épée, objet beaucoup moins présent, est bien plus discret mais néanmoins fondamental.

---

<sup>605</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.571.

<sup>606</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 571.

### 2.2.3. Les épées de *Real Sitio*

---

Marta découvre le portrait de don Alonso dans la bibliothèque, portant « [...] a la cintura la empuñadura de un sable »<sup>607</sup> ([...] à la ceinture la poignée d'un sabre).

Toute l'œuvre démontrera que c'est bien là le dernier objet pouvant accompagner ce personnage dont la bonté et l'intérêt pour les autres sont sans cesse mis en exergue. Ce n'est pas, non plus, un homme de Cour, car dans celle-ci il n'a jamais trouvé sa place, étant toujours désireux de rejoindre sa Galice natale lorsque le roi n'aurait plus besoin de lui. A la fin, il reviendra en Galice, avec la femme aimée, qui plus est, et un enfant qui n'est pas de lui mais qu'il a fait sien. Il n'exige rien de Julia, par peur qu'elle ne se donne à lui que pour se plier à ses devoirs conjugaux, alors qu'elle a bien l'intention de lui prouver qu'elle l'aime. Dans ce panorama, enfin idyllique, l'ombre de la guerre survient : des voisins sont venus les voir. Don Alonso, qui avait exercé dans la marine, sait pertinemment, tout comme Julia, que son devoir est de se battre :

« si los franceses quieren utilizar las ferrerías »<sup>608</sup>  
(si les Français veulent utiliser les armes de fer).

Son départ ne saurait tarder : il doit protéger Julia et Martita, « leur » petite fille.

A la fin de l'œuvre, il reprendra l'arme que l'on a vue au début. Le cercle narratif s'ébauche, faisant en même temps le lien entre les deux parties 1808 et 1930.

Une autre arme, « el espadín » (*l'épée de cérémonie*) traverse réellement le temps avec Janos, son propriétaire. Lorsqu'il invite Marta pour la première fois dans ses appartements :

« Marta le sigue, observando la punta del espadín bajo la capa »<sup>609</sup>  
(Marta le suit, observant la pointe de son épée de cérémonie sous la cape).

Cet objet, joint au tricorne, à la cape, aux souliers à boucle, ne la surprend pas et ne l'effraie pas davantage. Instinctivement, elle accorde à cet homme toute sa confiance.

Lorsqu'elle part à sa recherche, inquiète de ne pas l'avoir vu depuis longtemps, elle le retrouve avec soulagement, sous son apparence habituelle, après

---

<sup>607</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 16.

<sup>608</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.578.

<sup>609</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.134.

s'être perdue dans les couloirs désaffectés du palais :

« tricornio, capa, espadín y linterna »<sup>610</sup>

(*tricornie, cape, épée de cérémonie et lampe de poche*).

Ce sont donc bien ces accessoires qui le caractérisent. Lorsqu'il l'invite chez lui, « viste como la primera vez : sólo la capa sobre un traje actual, con el espadín ceñido y el tricornio [...] »<sup>611</sup> (*il est vêtu comme la première fois : il porte la cape, mais sur un costume actuel, l'épée de cérémonie au côté et le tricornie [...]*), le jour où il lui offre le coffret de Malvina qu'il a trouvé chez Carolina, camériste de la reine et nièce de Malvina. Cette dernière avait confié cet objet à Alonso qui, lui-même, l'avait remis à Carolina avant de partir pour la Galice. Par contre, lorsqu'il la convie à son extraordinaire dîner hors du temps, il est vêtu à la mode du XVIII<sup>e</sup> siècle, sans épée de cérémonie.

Paradoxalement, cette épée de cérémonie, accessoire d'élégance, va être l'élément déclencheur du drame final. Lorsque Marta joue son petit rôle dans le film dirigé par Germán sur le soulèvement d'Aranjuez et se fait attaquer pour les besoins du scénario par un assaillant :

« [...] inesperadamente, aparece otro caballero de calzón, casaca y tricornio, blandiendo la fina hoja de su espadín »<sup>612</sup>

(*[...] d'une façon inattendue, apparaît un autre gentilhomme portant culotte, casaque et tricornie, brandissant la fine lame de son épée de cérémonie.*)

Janos, croyant la vie de sa belle en danger, se précipite pour la défendre et meurt déféstré. « Acabó el desencuentro »<sup>613</sup> (*C'en est fini de notre rencontre manquée*) sont ses derniers mots.

L'épée de cérémonie est, par conséquent, un objet nécessaire, comme la croix de Jésus pour les catholiques, pour que Janos passe encore d'un cercle à un autre, avec l'espoir tenace et obstiné qu'il s'agira du dernier, celui de la rencontre réelle et heureuse avec la femme aimée, Malvina-Bettina-Marta.

Le rôle de cette arme dans *Real Sitio* est, sans doute, le plus symbolique alors que, paradoxalement, c'est la seule qu'un personnage ait brandi dans le but de tuer. C'est grâce à elle, grâce à cet incident que Janos va faire de manière spectaculaire ce qu'a fait Miguel dans *Octubre, octubre* : mourir pour rejoindre l'Aimée.

Si ces objets inanimés jouent un rôle aussi primordial, il est bien évident que José Luis Sampedro s'est également intéressé à des êtres vivants, végétaux et animaux. Nous commencerons par les premiers : les arbres, que nous retrouvons dans *Octubre, octubre* et *Real Sitio*, c'est à dire les deux œuvres dont nous avons vu dès le début de notre étude qu'elles étaient étroitement liées. Les arbres, avec leur vie

<sup>610</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 212.

<sup>611</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.441-442.

<sup>612</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.562.

<sup>613</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.564.



cyclique, ne pouvaient qu'attirer l'attention de l'auteur car ils sont bien

« eternos con todas sus muertes y resurrecciones, isi fuésemos como los árboles !  
sucesivas primaveras »<sup>614</sup>

(*éternels avec toutes leurs morts et leurs résurrections. Ah, si nous étions comme les  
arbres : des printemps successifs !*).

Le cycle de la nature rejoint les cercles du temps et ceux de l'écriture. En effet, dans la trilogie, ces objets tournent de plus en plus d'un cercle à un autre dans le dernier opus, allant d'un personnage à un autre, comme la clochette de *Real Sitio* ou restant fidèles aux différentes réincarnations des personnages, tels l'éventail.

## 2.3 Les arbres

---

### 2.3.1. Le cyprès dans *Octubre, octubre* (partie « Octubre, octubre »)

---

L'arbre est également un élément récurrent dans l'œuvre de José Luis Sampedro. Les arbres en général sont évoqués, par exemple ceux de Madrid, mais des essences particulières sont également omniprésentes. Si le magnolia est cité trois fois, nous trouvons aussi des marronniers, des tilleuls, des chênes verts, des cèdres, des acacias, des figuiers, des orangers, des citronniers, des platanes, des lilas, mais surtout des cyprès. Le cyprès est cité quelque dix-neuf fois.

Dès les premières pages, lorsque Luis fait son cauchemar récurrent « Salomon est un chien », le cyprès apparaît, et Luis ne s'explique pas la présence de cet arbre. Plus loin, il remarque que :

« Ha nacido un ciprés junto al kiosco »<sup>615</sup>

(*Un cyprès est né près du kiosque.*)

Ce kiosque a une histoire, puisque c'est celui qu'occupa Beatriz lorsque don Pablo fit sa connaissance et maintenant c'est au tour de María de s'y tenir. En outre, cette association visuelle kiosque/cyprès déclenche toujours chez Luis un tumulte émotionnel dont il suppose qu'il est lié à son cauchemar :

« Pero este ciprés acerado por la luna, más negro y más claro, a la puerta de la Encarnación [...] ¿dónde lo he visto antes ?, esa impasible lanza violentísima »<sup>616</sup>

(*Mais ce cyprès acéré par la lune, plus noir et plus clair, à la porte de l'Incarnation [...].*)

---

<sup>614</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 568.

<sup>615</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.116.

<sup>616</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.283.

*Où l'ai-je déjà vu ?, cette impassible lance d'une extrême violence)*

Cet arbre est menaçant, le champ lexical qui le concerne est celui de la violence et de la mort : « acerado » comme le métal tranchant d'une arme, d'une « lanza » par exemple, dont l'épithète au superlatif « violentísima » ne fait que souligner l'aspect mortifère, « negro » comme la mort. Cette image est, cependant, adoucie par deux mots qui forment presque des oxymorons avec les mots qu'ils accompagnent : « negro » est contrebalancé par « claro », « violentísima » par « impassible ». Peut-être le cyprès est-il clair parce qu'il se détache nettement sur le fond éclairé par la lune que Luis rêve tant de distinguer. « Impassible » est un adjectif qui peut facilement qualifier un arbre, étant donné son immobilité, mais il revêt également son sens étymologique « qui ne peut pas souffrir », ce qui lui confère une aura peut-être encore plus inquiétante : s'il est très violent et ne peut pas souffrir, alors il ne craint rien et en devient presque invincible. Garde du corps d'on ne sait qui, ce cyprès dans une nuit éclairée par la lueur blafarde de la lune harcèle le personnage. Jouant sur les mots, Luis voit dans cet arbre situé devant le couvent de la Encarnación (*Incarnation*) un rappel de sa propre Incarnation avec la première lettre en majuscule. Il soupçonne qu'il a eu une vie antérieure et que le cyprès faisait partie du paysage qui l'entourait.

Quelques minutes après, lorsqu'il revoit ce cyprès, il lui apparaît comme :

« [...]gritándome algo, no logré interpretarlo, por qué lo grita, y lo sigue gritando después de que he dejado a don Pablo[...]»<sup>617</sup>

*([...] me criant quelque chose, je ne parvins pas à l'interpréter, pourquoi le crie-t-il, et il continue à le crier après que j'ai quitté don Pablo[...] ),*

puis, il s'en souvient encore,

« ese ciprés me lo llevo clavado »<sup>618</sup>.

*(ce cyprès, je le porte fiché en moi.)*

En cette nuit de la Saint-Sylvestre à l'aube d'une année nouvelle, cet arbre le poursuit tel une épée lui transperçant le cœur. Le choix de la date n'est pas anodin : « Aux environs du Nouvel An , [...] l'abolition du temps est possible à ce moment mythique où le monde est anéanti et recréé »<sup>619</sup>. Le cyprès, en contradiction avec son impassibilité de naguère veut-il par son cri l'effrayer ou l'aider à recouvrer la mémoire, quelles qu'en soient les conséquences ?

« Mientras me acuesto, a punto de dormirme, el súbito recuerdo, ¿de dónde ?, otro ciprés en una ladera, cortando mar y cielo, ¿la línea de otra costa más allá ?, ciprés polo del mundo, eje del universo, ancla de las angustias, perennidad viva, no vegetal, sino roca verde, y, sin embargo, a veces su cima curvándose en la brisa como el saludo de una mano, adiós o bienvenida, para mostrar que la columna vivía[...], fue mío, estoy ciertísimo [...] ese ciprés vital con mar al fondo. »<sup>620</sup>

*(Au moment de me coucher, sur le point de m'endormir, ce brusque souvenir, d'où ? Un autre cyprès sur une pente, découpant mer et ciel, la ligne d'une autre côte plus lointaine ? Cyprès*

<sup>617</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.284.

<sup>618</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.284.

<sup>619</sup> ELIADE Mircea. Ibid. p.78.

<sup>620</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.284-285.

*pôle du monde, axe de l'univers, ancre des angoisses, perennité vivante, pas un végétal, mais une roche verte et, cependant, sa cime se courbe sous la brise comme un salut de la main, d'adieu ou de bienvenue, pour montrer que la colonne était vivante [...], il a été à moi, j'en suis absolument sûr [...] ce cyprès vital avec la mer au fond.)*

Au début de l'œuvre, c'est au réveil que Luis cherche à décrypter son cauchemar ; ici, c'est l'instant précédant l'endormissement qui est favorable à cette introspection, car cet acte fut provoqué par un stimulus visuel externe qu'il a reçu alors qu'il était bien éveillé. En revanche, dans le premier cas, son stimulus, interne, venait d'un songe. Par une longue énumération de noms accompagnés d'adjectifs qualificatifs épithètes ou de compléments du nom, il désigne métaphoriquement ce cyprès comme point central de son existence. La lune ne doit pas être bien loin, dans sa réminiscence, si le cyprès coupe le ciel et la mer. Là encore, il est tranchant, comme dans les extraits précédents. Cependant, il ne le perçoit pas comme hostile, mais comme essentiel à son existence, l'aidant de sa force à tenir debout et à supporter les épreuves. Il en arrive même à le personnifier puisqu'il lui semble qu'il le salue de la main.

Il insiste également sur son aspect vivant et immortel, avec des mots comme « perennidad », « roca » - le rocher ne meurt pas - , « vital », « vivía ».

Cet arbre traverse les cercles du temps pour lui apporter un message muet que Luis tente, vainement pour l'instant, de déchiffrer. Il a, cependant, l'impression d'avancer chaque fois qu'il a une telle réminiscence.

Ensuite, pour fêter le nouveau nom d'Águeda, Guillermo, Lina, Luis et Águeda se rendent à Aranjuez. Águeda constate alors, en parlant de Luis, qu'il est :

« Petrificado, en cuanto llegamos aquí. Su mano tembló en mi brazo y se desprendió[...] Fascinado ante el quiosco y el ciprés erguidos en la isleta [...] »<sup>621</sup>

*(Pétrifié, dès que nous y arrivâmes. Sa main trembla sur mon bras puis s'en détacha [...])  
Fasciné devant le kiosque et le cyprès dressés sur l'îlot.)*

Il s'en explique plus loin :

« [...] El ciprés de la Encarnación bajo la luna, los cipreses y otros signos, son recuerdos de otra vida olvidada, antes de nacer[...] »<sup>622</sup>

*([...] Le cyprès de l'Incarnation sous la lune, les cyprès et autres signes, sont des souvenirs d'une autre vie oubliée, avant la naissance [...].)*

La vision du cyprès à côté du kiosque reviendra de manière récurrente, jusqu'au fameux jour où il va aller au cinéma et qu'il verra apparaître sur l'écran, dans un documentaire sur Istamboul, « el quiosco de Mustafá Pashá, rodeado de cipreses »<sup>623</sup> (*le kiosque de Mustapha Pacha, entouré de cyprès*). Le souvenir le frappera de plein fouet, dans tous ses détails. Libéré de cette obsession, il sera bientôt délivré par Paco de celle de l'homosexualité. Sa relation avec Ágata en sera fortifiée.

<sup>621</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.399.

<sup>622</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.401.

<sup>623</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.677.

Symbole phallique et par là-même représentation de la virilité de Soliman, le cyprès est, aussi, associé à la mort, comme celle du sexe de « Luis » suite à sa castration. L'arbre au feuillage persistant offre son ombre éternelle aux tombes du cimetière. Amour et mort, voilà ce que l'eunuque a trouvé auprès de son maître. Amours romanesques, passionnées, et morts atroces données le plus souvent par jalousie, cancer de l'amour.

Dans *Octubre, octubre*, il y a un autre arbre qui revient beaucoup plus souvent que le cyprès de Luis et qui joue un rôle bien plus mystique. Il s'agit de « el árbol en llamas » (*l'arbre en flammes*) de Miguel.

### 2.3.2. « El árbol en llamas » (*l'arbre en flammes*) dans *Octubre, octubre* (partie « Papeles de Miguel »)

---

En effet, il apparaît sans cesse sous la plume de ce dernier, dans *Octubre, octubre*, et acquiert aussitôt une stature presque mystique, celle de « El almendro en llamas » (L'amandier en flammes), comme on peut le voir dès le premier chapitre, associé au nom de Lulio<sup>624</sup>. Nous le retrouvons dans le chapitre éponyme, le 4, sous ce nom ou sous celui de « Árbol ardiente »<sup>625</sup>. Miguel s'adresse à « Ti » (Toi), Nerissa, en disant :

« Adelantada del Árbol de Fuego, me acompañas todavía guiándome otra vez hacia Ti. »<sup>626</sup>  
(Annonciatrice de l'Arbre de Feu, tu m'accompagnes encore pour me guider à nouveau vers Toi.)

Aucune autre information n'est donnée, alors, sur ce végétal mystérieux. Le lecteur comprend seulement qu'il est lié à la femme aimée. Comme le buisson ardent a prouvé au prophète Moïse la présence puissante de Dieu, l'arbre ardent de Miguel lui confirme l'amour de Nerissa qu'il va retrouver.

Cet arbre est parfois accompagné d'une colombe :

« Volverá (la paloma). Tu mensaje, Nerissa ; enviándome tu ave para acompañarme hacia el Árbol Ardiente ».<sup>627</sup>  
(Elle reviendra (la colombe). Ton message, Nerissa ; tu m'envoies ton oiseau vers l'Arbre Ardent.)

Le chemin qui va conduire Miguel vers l'Aimée est donc complexe : l'oiseau le guide vers l'arbre qui le mène vers l'Aimée. Les étapes de ce chemin mystique sont révélées par Miguel.

---

<sup>624</sup> *Octubre, Octubre*, Op.cit.

<sup>625</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.92.

<sup>626</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.56.

<sup>627</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.92.

Dans ce chapitre 4, Miguel raconte sa découverte de l'Arbre ardent :

« El almendro floreció de golpe. Me quedé sin razón, puro mirar atónito, ante aquel fuego blanco de infinitos pétalos. Ardiente por su vibración. En eso consistía el milagro : en que, al estallar en flor, el almendro vibraba rapidísimo como un diapasón callado, obligando a ondular el universo. Vibraba el aire, el perfil de la colina, el firme de la tierra, el cielo y hasta el silencio. El cosmos se centró en el Almendro, condensando el mismo en encendida nieve, blancura vibrante, luz absoluta. Cegadora y , por eso, tenebrosa también. Vibración de oscura luz : el Absoluto.

Quando volví del éxtasis, el mundo era como antes. »<sup>628</sup>

*(L'amandier fleurit soudain. Je restai sans voix, je ne fus plus qu'un regard stupéfait, devant ce feu blanc d'un nombre infini de pétales. Ardent par sa vibration. C'est en cela que consistait le miracle : dans une explosion de fleurs, l'amandier vibrait très rapidement tel un diapason silencieux, contraignant l'univers à ondoyer. L'air vibrait, ainsi que le profil de la colline, la surface de la terre, le ciel et même le silence. Le cosmos se concentra sur l'Amandier, se condensant lui-même en une neige ardente, blancheur vibrante, lumière absolue. Aveuglante et, pour cela même, ténébreuse également. Vibration d'une obscure lumière : l'Absolu.*

*Quand je revins de mon extase, le monde était comme avant.)*

La fin du chapitre est révélatrice. Miguel ouvre un livre qu'il voit près de lui, alors qu'il ne se souvenait pas de l'y avoir vu la veille :

«Una edición del Luliano Llibre del Amic y del Amat, preparada por Martí de Riquer. Lo abrí al azar, y desde las primeras líneas ofrecidas a mis ojos, comprendí que en él se hacía palabra la Revelación. El Almendro en Llamas. »<sup>629</sup>

*(Une édition du « Livre de l'Ami et de l'Aimé » de Llul, préparé par Marti de Riquer. Je l'ouvris au hasard et, dès les premières lignes offertes à mes yeux, je compris qu'en lui, la Révélation se faisait verbe. L'Amandier en Flammes.)*

De toute évidence, Miguel établit une comparaison entre l'amour divin et l'amour humain, comme nous le verrons dans la dernière partie.

Qui voit cet arbre ?

« Sólo ve la Zarza Ardiente quien la lleva dentro de sí. Como yo el Almendro, acaba de hacer un año.[...] Te llevaba a ti, Nerissa ; por eso me fue dado verlo. Ceguera interior : máximo mal del hombre. »<sup>630</sup>

*(Seul voit le Buisson Ardent celui qui le porte à l'intérieur de lui-même. Comme moi l'Amandier, depuis juste un an.[...] Il me conduisait vers toi, Nerissa ; c'est pourquoi il me fut donné de le voir. Aveuglement intérieur : le plus grand mal pour l'homme.)*

Son amour pour Nerissa est tellement intériorisé, spiritualisé, que la disparition de la personne réelle importe peu. L'essentiel pour Miguel, c'est l'image qu'il en garde et la certitude de la retrouver sous une forme quasiment divinisée, qui n'a plus besoin de nom mais seulement d'un pronom, Toi, commençant par une majuscule. Le pronom devient nom qui remplace des personnes variées : Nerissa mais aussi Hannah et Seraphita.

A la fin du chapitre 8, il écrit ce que le lecteur avait deviné :

« el Árbol del Amor, Almendro en Llamas. »

*(L'Arbre de l'Amour, l'Amandier en Flammes)*

Miguel intériorise son amour, précisément à partir du jour où il passe de la

<sup>628</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.205.

<sup>629</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.206.

<sup>630</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.243.

réalité à la spiritualité :

« ¡Ah, mis cartas sin respuesta a Nerissa, después de perderla ! [...] La última carta no fue la última, y así quedó mejor. Cuando la escribí proyectaba otra, pero entonces sobrevino el Almendro en Llamas. Dejaste de recibirlas, como si yo hubiese muerto. Cuando, en realidad, revivía. »<sup>631</sup>

*(Ah, mes lettres sans réponse à Nerissa, après l'avoir perdue ! [...] La dernière lettre ne fut pas la dernière, et tout fut mieux ainsi. Quand je la lui écrivis, j'en avais une autre en projet, mais alors survint l'Amandier en Flammes. Tu cessas d'en recevoir, comme si j'étais déjà mort, alors que, en réalité, je revivais.)*

Il arrive un moment où, le cercle du temps présent ne cessant de tourner, Miguel comprend qu'il serait vain de continuer à écrire à la Nerissa réelle : elle a fait son choix et ne lui répondra plus. Le contact charnel, immanent, est rompu. C'est alors qu'il transcende cet amour par l'écriture et la mystique. Son amour, de réel, devient essentiel et poétique. Après cette révélation qui lui a été donnée par cet amandier en fleur, il franchit l'étape du concret pour rejoindre celle du spirituel et s'appuie pour l'exprimer sur une de ces contradictions chères au philosophe de *La vieja sirena*, Krito : l'opposition entre « como si yo hubiese muerto » et « revivía ». Le phénix renaît de ses cendres. Là encore, comme nous le verrons dans la dernière partie, cet amour profane ressemble fort à celui de la religion chrétienne. Dieu est mort pour nous sauver. Tout le monde le croyait mort et il était vivant. Miguel est mort pour vivre son amour une première fois en le transcendant par la méditation et l'écriture et il attend maintenant la mort réelle pour retrouver « Tú » (*Toi*), l'aimée.

Les étapes de ce chemin mystique sont révélées par Miguel :

« Y ¿quién mi Maestro sino Tú ? El Almendro Ardiente me condujo a Lulio, y éste a Ibn Arabí, de la mano de Asín Palacios, luego a los grandes sufíes. Pero sólo son libros, palabras definitivas[...]. Sólo Tú mi Maestro vivo[...]. Soy tu *Fidèle d'Amour*, como explica Corbin comentando también a Ibn Arabí ; soy el vasallo de mi Dama de amor. Es sólo el principio, lo sé, y entre tanto no se puede arder en más desesperada esperanza, no se puede llegar a más que yo. »<sup>632</sup>

*(Et qui est mon Maître, si ce n'est Toi ? L'Amandier Ardent me conduisit à Lulio et celui-ci à Ibn Arabi, de la main de Asin Palacios, puis aux grands soufis. Mais il ne s'agit là que de livres, de mots définitifs [...]. Toi seule es mon maître vivant [...]. Je suis ton Fidèle d'Amour, comme l'explique Corbin en commentant aussi Ibn Arabi ; je suis le vassal de ma Dame d'amour. C'est seulement le début, je le sais, et pendant ce temps on ne peut brûler d'un espoir plus désespéré, on ne peut arriver plus loin que moi.)*

Il ajoute ici une autre activité que la méditation et l'écriture, mais qui leur est liée : la lecture de ces écrivains mystiques, que nous étudierons plus loin.

Jusqu'à quel point ce « Tú » (*Toi*) représente-t-il un Maître vivant ? S'il ne s'agit que de Nerissa, il serait plus exact de dire qu'elle n'est vivante, pour lui, que par le fait qu'il la porte en lui. Cependant, à cet amour s'ajoute celui qu'il porte à Seraphita et pour lequel il est payé de retour, bien que rien ne soit dit ni fait. Il emporte, effectivement, dans la tombe le souvenir d'une ultime femme aimée. Il achève par un

<sup>631</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.568.

<sup>632</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.568.

nouvel oxymore « desesperada esperanza », qui montre sans doute les affres de l'attente et de l'espoir : il tend vers l'espérance, non sans tomber parfois dans le gouffre du désespoir, tellement sa vie ne tient qu'au fil ténu de la rencontre définitive que lui apportera la mort. Mais jusqu'à quel point un homme, même s'il réfléchit et médite abondamment, peut-il fonder sa vie sur l'attente d'une plénitude qu'il trouvera après la mort, donc, dans un futur vraiment irréel ? Le renoncement passe par le vertige du doute et, par conséquent, du désespoir mêlé à l'espoir, dans une dialectique que seule la mort peut résoudre.

Le prodige de l'Amandier ardent revient donc à la fin<sup>633</sup> :

« Ya mueren las palabras. Silencio : es nuestra cita. ¿Papel ? : blanco fulgor del Almendro encendido. ¿Seres, cosas ? : tan sólo pinceladas sobre el cristal girante de la Lámpara. ¡Transparencia del mundo ante mis ojos ! Nada tiene volumen, sólo sombras animadas por gracia de la Luz : mis diosas, tu dolor, mi larga espera ... ¡Traspasar ese vidrio y existirme en la Llama ! [...]

Ya pronto seré Tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno : Eternidad ».

*(Maintenant, les mots sont morts. Silence : c'est notre rendez-vous. Du papier ? : éclat blanc de l'amandier ardent. Etres, choses ? : seulement des traits de pinceau sur le verre tournant de la lampe. Transparence du monde sous mes yeux ! Rien n'a de volume, il n'y a que des ombres animées par la grâce de la Lumière : mes déesses, ta douleur, ma longue attente... ! Transpercer cette vitre et trouver mon existence dans la Flamme ! [...]*

*Bientôt je serai Toi et toi, Nerissa, moi. Tous deux nous serons un : Eternité.)*

Lorsque Miguel a vu l'amandier à la seconde même où il se couvrait de fleurs, il lui a semblé que le temps se figeait. La spirale s'est immobilisée afin que l'homme puisse, durant une fraction de seconde, contempler l'éternité. Son histoire d'amour avec Nerissa n'était pas encore achevée ; celle-ci n'avait pas encore choisi entre son mari malade et Miguel.

Dans son bonheur, ce dernier voit, sous ses yeux, s'opérer un prodige : il peut distinguer à l'œil nu le fleurissement d'un arbre. De fait, le temps s'est au contraire vertigineusement accéléré, pour que le spectateur puisse contempler un processus qui, d'ordinaire, dure plusieurs jours. Ce vertige du passage du temps est tellement rapide que le temps en paraît immobile.

Cet arbre symbolise, pour Miguel, les transports de la passion amoureuse triomphante, mais l'impression créée par cette vision perdurera après la perte de Nerissa. Cette vision l'aidera à transcender son chagrin. Il perd Nerissa, l'objet de son amour, mais pas l'idée de l'amour. Au-delà d'une femme, l'amour, sans objet fixe, prendra une dimension nouvelle, abstraite, et la réapparition de cet arbre est un signe incontestable : il atteindra l'amour après la mort, et cet amour ne pourra lui apporter de déception. La vision lui procure la certitude du bonheur parfait qui l'attend après la mort et dont il pourra, par essence, jouir éternellement, puisqu'il ne sera plus de ce monde.

S'il nomme son arbre « l'Arbre ardent », c'est par volonté presque explicite

<sup>633</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.855.

de faire allusion au buisson ardent de la Bible, tel qu'il apparut à Moïse :

« L'Ange de Yahvé lui apparut, dans une flamme de feu, du milieu d'un buisson. Moïse regarda : le buisson s'était embrasé mais ne se consumait pas. »<sup>634</sup>

Il est expliqué en note de bas de page que « l'Ange de Dieu est Dieu lui-même, quand il apparaîtrait, Gn 16 7. »

Dans ce passage, Dieu indique à Moïse sa mission -faire sortir d'Egypte les Israélites- mais, surtout, il lui révèle son nom :

« Je suis celui qui est. »<sup>635</sup>

ce qui confirme encore que, pour exister, il faut, tout d'abord, être nommé.

Dans le premier volet de la trilogie, la métaphore induite par l'arbre est extrêmement profonde car il plonge ses racines dans une vision déifiée de l'amour. Il faut en chercher les racines culturelles aussi bien dans la Bible que dans la littérature catalane du XIII<sup>ème</sup> siècle.

Dans *La vieja sirena*, les allusions aux arbres sont rares. Ces derniers peuvent apparaître dans des descriptions mais n'en sont qu'un objet parmi d'autres. Dans cet opus central de la trilogie, une part beaucoup plus importante est accordée aux lieux et aux animaux. Il faut attendre les toutes premières pages de *Real sitio* pour découvrir l'autre arbre récurrent : l'araucaria.

### 2.3.3. L'araucaria dans *Real Sitio*

---

L'image qui en est donnée est majestueuse, incontestablement. Il s'agit d'un « altísimo gigante vegetal. Apuntado cono verde oscuro, tan sombrío que a su pie aún persiste una delgada capa de hielo<sup>636</sup> » (*immense géant végétal. Cône pointu d'un vert foncé, si sombre qu'à ses pieds persiste encore une fine couche de glace*). Au-delà de la description, nous pouvons déceler que l'arbre est un témoin du passé. De même qu'il garde à ses pieds un souvenir tangible d'une température qui n'est plus, de même il garde en lui les traces d'un passé peut-être pas vraiment révolu. Un peu plus loin, « pasan frente al verde gigante vegetal. Ahora Marta identifica a la araucaria, por entre cuyos ramajes se entremete el sol alegremente. [...] El árbol es un mensaje de nobleza vital, de certidumbre : un monumento a la esperanza. ¿Cuántos inviernos habrá vivido ?<sup>637</sup> ». (*Ils passent devant le vert géant végétal. Maintenant, Marta identifie l'araucaria, entre les branches duquel le soleil se faufile gaiement [...] L'arbre est un message de noblesse vitale, de certitude : un monument à l'espoir.*

<sup>634</sup> *La Bible de Jérusalem*. Exode, 3, 2. Desclée de Brouwer. Paris. 1975.

<sup>635</sup> *La Bible de Jérusalem*. Exode, 3, 14. Ibid.

<sup>636</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.12.

<sup>637</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.16.



*Combien d'hivers a-t-il pu vivre ?*). Il suffit de constater l'emploi de la préposition « a » pour remarquer que cet arbre est personnifié, ou divinisé ? Pour Marta, l'âge de cet arbre est un gage d'espoir et de triomphe sur l'avenir. Elle pense même, quelques pages plus loin : « [...] ¡Qué envidia los árboles ! »<sup>638</sup> (*[...] Que j'envie les arbres !*) Elle se rend compte que la vie humaine est fugace, mais les événements qu'elle va vivre, sur le plan politique avec le soulèvement contre la monarchie et, sur le plan intime, lors de sa rencontre avec Janos, vont lui faire connaître et apprécier l'arbre de manière différente, car elle participera, par la magie des cercles du temps, de cette continuité temporelle.

Et nous le retrouvons en 1808, juste avant sa plantation, dans les bagages de don Alonso à son arrivée à Aranjuez, lorsqu'il demande à son valet :

« - ¿Va bien sujeta la maceta, Roque ? ¡Si se malogra la planta le da un pasmo al Jardinero mayor ! No hay otra araucaria de Indias en toda España y le van a plantar en el Parterre<sup>639</sup>. ».

*(- Le pot est-il bien fixé, Roque ? Si la plante s'abîme, le Jardinier en chef va tomber en pâmoison ! Il n'y a pas d'autre araucaria des Indes dans toute l'Espagne et on va le planter dans le Parterre.)*

Après sa première rencontre avec Julia, don Alonso pense à sa douceur, à ses yeux :

« [...] ¡tan cándidos, dan ganas de protegerlos ! no por mí, por ellos mismos, que dure su dulzura, ampararlos del llanto, y esa gracia natural, como salvar una paloma, un árbol, la araucaria, ya plantada frente a Palacio, que alcance sus alturas como sus hermanas chilenas, ¡ si no la troncha un asalto, motivos como en la Francia ! »<sup>640</sup>

*([...] si candides, ils donnent envie de les protéger ! Non pour moi, mais pour eux-mêmes, pour que dure leur douceur, pour que les pleurs les épargnent, et cette grâce naturelle, c'est comme vouloir sauver un pigeon, un arbre, l'araucaria, déjà planté en face du Palais, pour qu'il atteigne les sommets de ses frères chiliens, à moins qu'il ne soit brisé par une attaque, des émeutes comme celles de France !)*

Don Alonso associe la jeune femme, tendre et innocente, à des êtres vivants que l'homme se doit de protéger et il pense à l'araucaria qu'il vient de faire planter. L'image qu'il en a est fort différente de celle de Marta ; c'est un arbrisseau qui vient d'être arraché à sa terre natale. Il est encore bien fragile, alors que la jeune fille le voit comme un arbre vénérable et majestueux. Il a suivi le chemin inverse de Malvina : il vient du Nouveau Monde pour être planté dans le Vieux Continent. Nul ne sait ce qu'il adviendra de l'amie de don Alonso. En revanche, l'araucaria est devenu un arbre magnifique.

Le pigeon revient encore ici, oiseau récurrent dans la littérature sampédrine. L'aspect le plus révélateur se situe sans doute ailleurs : don Alonso semble avoir des dons de voyance, lui qui prononce le mot de « motín » le 17 mars 1807

---

<sup>638</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.21.

<sup>639</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.27.

<sup>640</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.95.

alors qu'il y en aura bien un, le 17 mars 1808. Le cercle du temps aura tourné. José Luis Sampedro ne laisse rien au hasard dans son architecture narrative !

Dans ces mouvements des cercles du temps qui ont permis la rencontre de Janos et Marta, il est intéressant de les voir tous deux devant celui qui a traversé la temps sans encombre :

« -Magnífico árbol, ¿verdad ? -susurra Janos -. Tiene un siglo y cuarto.

Marta se estremece y sigue andando. »<sup>641</sup>

(-*Quel arbre magnifique, n'est-ce pas ? -murmure Janos -. Il a cent vingt-cinq ans.*

*Marta tressaille et poursuit sa marche.*)

Il parle tout doucement parce que c'est la nuit, mais qui gênerait-il en s'exprimant à voix haute ? Le murmure permet de confier un secret et s'insère tout à fait dans cette atmosphère magique dans laquelle Marta s'est sentie vivre dans une autre époque, et, en quelque sorte, en revêtant l'identité d'une autre. Elle tressaille parce qu'il lui semble que ces cent vingt-cinq ans, Janos les a vécus aussi, qu'il est aussi vieux que cet arbre et elle se sent soudain en décalage temporel. Elle continue à marcher sur un chemin qui était clair, allant de sa naissance à sa mort, mais parfois, comme cette nuit-là, elle s'enfonce dans un brouillard temporel, revient plus de cent ans en arrière et ne sait plus où elle en est ni qui elle est.

Un peu plus tard, lorsqu'elle fait le bilan des six mois qui viennent de s'écouler, elle évoque « (su) congoja frente a la araucaria » ((*son*) *angoisse face à l'araucaria*) et déclare :

« ya tengo hasta dos muertos queridos, raíces en nueva tierra, como si hubiera yo crecido aquí »<sup>642</sup>

(*j'ai maintenant deux êtres chers qui sont morts, racines dans une terre nouvelle, comme si j'avais déjà grandi ici*).

Cet araucaria qui lui faisait peur par sa taille et son âge, témoin du passé alors qu'elle allait vers un avenir incertain dans un lieu nouveau, seule et avec un métier qu'elle ne connaissait pas vraiment, elle le voit maintenant comme semblable à elle, à moins qu'il ne soit plus juste de dire que c'est elle qui est devenue semblable à lui, avec les racines que lui ont données en mourant, en revenant vers la terre, la mère de Sole et le père d'Agustín. Elle emploie le verbe « crecer » qui signifie « grandir » mais aussi « pousser », comme un végétal, comme un arbre, comme l'araucaria.

Au dernier chapitre, lorsque Marta revient au palais d'Aranjuez, dans une sorte de pèlerinage au cours duquel elle s'adresse à Janos qui vient de mourir, elle pense aux jardins :

« [...] eternos con todas sus muertes y resurrecciones, ¡ si fuésemos como los árboles ! sucesivas primaveras, la araucaria de mi primera tristeza erguida esplendorosa, rica de susurros y de pájaros, su sombra dando vida [...] »<sup>643</sup>

(*[...] éternels avec toutes leurs morts et leurs résurrections, ah, si nous étions comme*

<sup>641</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.145.

<sup>642</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.418.

<sup>643</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.568.

*les arbres ! Des printemps successifs, l'araucaria de ma première tristesse se dressant avec splendeur, riche de murmures et d'oiseaux, son ombre donnant la vie. )*

Elle retrouve l'idée du temps cyclique de la nature auquel elle ajoute le temps cyclique de l'homme. L'araucaria permet de réconcilier toutes les visions du temps, puisqu'il peut n'avoir vécu qu'un seul cercle temporel alors que certains humains à ses pieds en vivaient plusieurs. En effet, il est le témoin de nombreux événements essentiels mais il est important de noter que son existence est tout à fait plausible. Dans cet univers fantastique où Janos peut vivre dans trois périodes distinctes, où une jeune fille peut « se réincarner », où l'on franchit allègrement les cercles de temps, cet arbre joue un rôle rassurant. Il est tout petit en 1808, énorme en 1930 : cela ne présente aucun problème lié au temps pour le lecteur.

Aucun personnage évoluant en 1808 ne prête une importance considérable à cet arbre, encore tout petit. En revanche, pour Marta qui est plongée dans un vertigineux tourbillon temporel, cet arbre est surtout le symbole de l'éternité, rassurant pas son immobilité, sa beauté, et la logique de sa présence, traversant paisiblement les années. Il représente un axe stabilisateur.

Thérèse Champagne, reporter - réalisatrice d'un travail sur l'araucaria<sup>644</sup>, précise à son propos :

« On surnomme cet arbre "le désespoir des singes" parce que celui qui oserait y grimper n'en redescendrait probablement jamais. Son feuillage en écailles qui pointe vers le haut est très piquant. »

Ce détail anecdotique montre le côté défensif de l'arbre, qui ne se laisse pas toucher impunément. Sa taille, son âge, et la forme de ses feuilles en font un protecteur idéal pour la jeune Marta.

Pour nombre de peuples, cet arbre est chargé d'un poids symbolique auquel Marta est intuitivement sensible. On le retrouve, par exemple, chez les Canaques, ethnie de la Nouvelle-Calédonie :

« Très haut, il domine les cocotiers et annonce au loin la présence du village. Il est le symbole de la pérennité du clan, et ses branches jouent un rôle, à ce titre, dans les bouquets symboliques. »

Il est également symbole de la résistance pendant la dictature chilienne du général Pinochet, qui s'est exercée depuis le 11 septembre 1973 jusqu'en 1990.

Les exemples sont multiples, qui mettent en exergue le symbole de force et de pérennité de l'araucaria, contre vents et marées. Il n'est pas surprenant, par conséquent, que José Luis Sampedro l'ait choisi dans une perspective d'objet symbolique éternel et rassurant.

Dans son dernier ouvrage, *La senda del drago (La sente du dragonnier)*, dont le titre est révélateur du rôle des arbres pour son auteur puisque le dragonnier est un arbuste pouvant atteindre la taille d'un arbre gigantesque, José Luis Sampedro

---

<sup>644</sup> <http://radio-canada.ca/actualite/semaineverte/010909/araucaria.html>

évoque le rôle de l'arbre à ses yeux. Il commente ainsi l'action des racines qui parviennent à fendre le béton protégeant, en ville, le pourtour des arbres :

« Presenciamos así una lucha entre, de un lado, barreras y restricciones impuestas por decisiones humanas y, de otra parte, el ímpetu creador de la vida vegetal. Aquellas pertenecen a la esfera de lo cultural, a ese mundo que ha ido creando el hombre sobre la superficie del planeta. El segundo no debe nada a lo humano : esas raíces rompedoras crecen desde antes y a pesar del hombre. »<sup>645</sup>

*(Nous assistons ainsi à une lutte entre, d'une part, des barrières et des restrictions imposées par des décisions humaines et, d'autre part, l'élan créateur de la vie végétale. Les premières appartiennent à la sphère de la culture, à ce monde que l'homme a créé peu à peu à la surface de la planète. Le deuxième ne doit rien à ce qui est humain : ces racines destructrices poussent avant l'homme et malgré lui.)*

L'arbre permet une double métaphore. José Luis Sampedro, économiste et écrivain, peut, grâce à lui, critiquer les ravages causés par l'homme sur la planète en partie à cause de sa dernière invention : la mondialisation. La nature reste cependant derrière le mur qu'a édifié l'homme et elle s'immisce par tous les interstices.

Il symbolise également l'homme et la lutte intérieure qui le déchire souvent : celle qui voit s'affronter nature et culture, instinct et raison, bien et mal. Malgré le joug d'une société capitaliste auquel il se soumet car il n'a pas vraiment le choix, l'être humain voit croître en lui une autre force tirée des racines de l'humain et dont le premier credo est celui de la dignité de l'homme. Celui-ci est victime d'un tourbillon qui s'agite au fond de lui, spirale du temps dans laquelle l'homme a peu de part - sa vie est courte - mais dans laquelle il tente de lutter pour sa dignité. Le temps l'emporte cependant, aussi bien sur lui, qui meurt, que sur la société qui le broie, car le pouvoir change de mains et les civilisations les plus brillantes finissent par s'effondrer. C'est ce que répètent Krito comme Ribalta ou Janos. Les époques choisies par José Luis Sampedro pour servir de fond à ses œuvres sont des moments charnières, des moments frontières, dans lesquels se meuvent des personnages qui ont l'impression de vivre aussi dans des lieux frontières.

Un oiseau, tel que le pigeon, est dépourvu de racines pour s'enfoncer dans la terre, comme le fait l'arbre. Par contre, il est muni d'ailes qui lui permettent de voler très haut, de voltiger d'un être à un autre, d'un cercle à un autre.

---

<sup>645</sup> *La senda del drago*. Ibid. p.200.

## 2.4. Le pigeon dans *Octubre, octubre* et *La vieja sirena*

---

### 2.4.1. *Octubre, octubre*

---

Cet oiseau apparaît souvent dans les cieux de *Octubre, octubre*, ce qui est relativement normal dans la mesure où cette œuvre se situe en ville, presque toujours à Madrid, peuplée de ces volatiles comme la plupart des villes européennes.

Le jour de l'accident d'Águeda, même eux étaient là :

« Sin olvidar las palomas, haciéndose eco del espanto en aletazos de perla y plomo »<sup>646</sup>

(*Sans oublier les pigeons, se faisant l'écho de la frayeur avec leurs coups d'ailes de perle et de plomb.*)

Ils se sont envolés brusquement comme ils en ont l'habitude lorsqu'ils sont effrayés par un bruit tel celui du coup de frein.

Dans le même chapitre, pour commencer la sous-partie « Quartel de Palacio », le narrateur ne se jette pas directement sur sa proie, le petit monde du quartier, mais commence par l'appréhender de loin, voire de haut, sous la forme d'une bergeronnette dont il va suivre le vol, terminant par « salta con la gracia de una colegiala » (*Elle saute avec la grâce d'une collégienne*), ce qui lui permet de continuer par « Como Jimena, cuando cruza la plaza de Ramales<sup>647</sup> [...] » (*Comme Jimena, lorsqu'elle traverse la place de Ramales*) et de s'intéresser au destin des personnages. Dans le paragraphe consacré à la bergeronnette, les pigeons sont évoqués :

« Los ojitos de iris naranja siguen el vuelo de unas palomas [...] »<sup>648</sup>

(*Les petits yeux à l'iris orange (ceux de la bergeronnette) suivent le vol de quelques pigeons [...]*)

Le pigeon, ou sa forme plus poétique de colombe donnée plus généralement aux variétés de couleur blanche, a aussi une triple valeur métaphorique.

La première concerne précisément Jimena, la tendre aimée de Paco dont il ne fera qu'une bouchée avant de l'abandonner le cœur brisé et de lui préférer doña Flora :

« Jimena es la Blanca Paloma, como nombran los andaluces a la Virgen del Rocío. »<sup>649</sup>  
(*Jimena est la Blanche Colombe, tel est le nom que donnent les Andalous à la Vierge du*

*Rocío*)

---

<sup>646</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.34.

<sup>647</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.68.

<sup>648</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.67.

<sup>649</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.184.

Aucune comparaison ne pouvait mieux lui convenir que celle de la Vierge Marie, mais si, dans l'esprit de Paco, c'était un compliment au début, cela deviendra bien vite une tare et il la dédaignera, elle qui renoncera à affronter son père afin de vivre son amour pour le jeune homme au mépris de son éducation chrétienne.

La métaphore revient quelques pages plus loin, mais avec un autre sens :

« Es el milano y ella la paloma, feliz en sus garras. »<sup>650</sup>

(*Lui est le milan et elle la colombe, heureuse entre ses serres.*)

Ce n'est pas la pensée de Paco qui est représentée ici, mais celle du narrateur, qui amène le lecteur à penser que cette romance va peut-être mal se terminer, si Paco est un oiseau de proie et Jimena sa victime, bien qu'elle soit consentante pour l'instant.

Comme pour les photos, la colombe sert encore de lien entre Jimena et la mère du jeune homme, qu'il rêve de promener un jour en voiture :

« para sacar a su madre en andas, como en un paso<sup>651</sup>, como a la Blanca Paloma »<sup>652</sup>.

(*pour sortir sa mère telle une statue lors d'une procession, comme celles de la Semaine Sainte, comme la Blanche Colombe.*)

Il compare sa mère à la Vierge du Rocío comme il l'avait fait pour Jimena. Si l'une comme l'autre sont comparables à la même personne, c'est qu'elles sont elles mêmes comparables. Elles auraient pu être les deux amours de sa vie, si Jimena avait pu tout quitter pour lui.

Lorsque doña Flora tente de consoler la jeune fille, celle-ci est présentée comme « la pobre paloma de alas tronchadas »<sup>653</sup> (*la pauvre colombe aux ailes brisées.*). Cette métaphore laisse peu d'espoir de bonheur à Jimena, comme le montre bien la commisération de doña Flora.

Ces deux sens métaphoriques de la colombe, comme image de la pureté ou de la victime, sont relativement éculées. La métaphore est déjà plus complexe dans la bouche de Luis, s'adressant -mais dans un monologue intérieur - à Águeda :

« [...] paloma vulnerable y despiadada.

Despiadada hacia ti y, por eso, hacia mí, bendita crueldad que nos acerca[...]. »<sup>654</sup>

(*[...] colombe vulnérable et impitoyable.*

*Impitoyable envers toi et, de ce fait, envers moi, bienheureuse cruauté qui nous rapproche[...].*)

Deux oxymores mettent encore en valeur la dualité des êtres humains. La colombe est à la fois « vulnérable » et « impitoyable », ce qui semble impossible, mais,

---

<sup>650</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.189.

<sup>651</sup> « Dans chacun de ces défilés, la théorie des pénitents, long ruban processionnel, tout noir, ou tout blanc, ou violet, bleu, vert selon la couleur de la confrérie, est dominée par une magnifique pièce montée, plus haute qu'un char triomphal, une sculpture branlante en or fin, pierres précieuses, velours et brocart, argent ciselé, frappé, fleurissant en candélabres énormes et contournés, en corolles, en tulipes érigées vers les dais de broderies étincelantes. « A Séville, on appelle ces merveilles des *pasos* » ».

MORAND Paul. *Le flagellant de Séville.* coll. Folio. Ed. Brouty. Fayard et cie. Paris. 1951.

<sup>652</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.390.

<sup>653</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.661.

<sup>654</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.734.

de fait, il est possible d'être susceptible de recevoir une blessure et, en même temps, de se montrer sans pitié. Cela en fait un adversaire sans doute hors du commun, qui sait qu'il sera facilement blessé mais ne montre aucune pitié et dont la détermination belliqueuse est sans faille. L'amour est ici une bataille de l'homme contre la femme, rendue plus difficile pour l'homme par l'attitude de la femme, qui ne sait pas se rendre à l'amour. Le second oxymore, « bendita crueldad », met en évidence, maintenant, la complexité de l'amant, qui pense qu'un jour cette cruauté se brisera soudain et que son aimée se donnera à lui avec la même fougue qu'elle s'y refuse maintenant. L'avenir lui donnera raison.

Une autre métaphore, qui concerne exclusivement Gloria, est encore plus originale :

« Aquella primera vez que se reclinó, [...] cuando aparecieron las palomas. Inocencia, goces sin trampa. Claro, aquella inocencia era justamente la trampa. ¡ Quién fuese como ella ! pensé entonces. »<sup>655</sup>

*(La première fois qu'elle se pencha, [...] quand apparurent les colombes. Innocence, jouissances sans piège. Evidemment, cette innocence était précisément le piège. Si j'étais comme elle ! pensai-je alors.)*

L'idée de l'innocence réapparaît, mais elle n'est, en fait, qu'un masque. Que peut envier Águeda à Gloria, en employant une telle expression de regret, « quién » suivi de l'imparfait du subjonctif en -se, montrant bien que ce souhait est totalement irréalisable, sinon ses seins opulents ? Comme il s'agit d'au moins deux objets et qu'on les voit lorsque Gloria se penche, connaissant de plus les complexes d'Águeda concernant la petitesse de ses seins, le lecteur déduit que ces colombes sont les seins de Gloria, d'autant qu'Águeda les désignera plusieurs fois par cette image. Ce rapprochement peut être justifié par la chaleur des seins rappelant celle des pigeons, leur douceur et leur relative mobilité, leur balancement dû à leur taille. Mais c'est, avant tout, le dernier élément d'une métaphore esquissée au chapitre précédent, le premier, où Águeda décrit ainsi l'arrivée de Gloria dans l'appartement :

« Cuando llegó, su maleta de prestidigitador ; un aprendiz de brujo inundando de colores el cuarto. Una combinación azul se tendió en mi cama. Una blusa amarilla se instaló en la butaca. Los maquillajes llenaron la repisa. Sólo faltaban las palomas que siempre brotan de la chistera mágica. »<sup>656</sup>

*(Quand elle arriva, sa mallette de prestidigitateur ; un apprenti sorcier inondant la chambre de couleurs. Une combinaison bleue s'étala sur mon lit. Un chemisier jaune s'installa dans le fauteuil. Les produits de maquillage recouvrirent l'étagère. Il ne manquait que les pigeons qui jaillissent toujours du chapeau magique.)*

Les mots qu'emploie Águeda pour désigner Gloria appartiennent au champ lexical de la magie : « prestidigitador », « aprendiz de brujo », pour s'achever sur l'adjectif limpide « mágica ». La jeune femme vide son sac comme un prestidigitateur son chapeau magique et les couleurs ; « azul (bleu), « amarilla » (jaune) envahissent la

<sup>655</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.85.

<sup>656</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.85.

pièce. Águeda et sa vision d'elle-même permettent de penser que les couleurs régnant dans son appartement et sur ses vêtements étaient tristes et ternes. Gloria apporte la gaieté, teintée sans doute de vulgarité. Águeda est fascinée par ce monde de la séduction - vêtements aux couleurs vives, maquillage - qu'elle perçoit, envie, mais aux marges duquel elle reste. Il lui manque l'élément final des tours habituels du magicien : les pigeons qui sortent du chapeau. Elle y fera allusion un peu plus tard, en découvrant les seins de Gloria, qu'elle surnomme également « Hansel et Gretel », les héros du conte de Grimm. Malgré sa vulgarité, sa cruauté, ses moqueries, Gloria introduit le jeune professeur de physique dans le monde qui l'épouvante et l'attire à la fois, celui du sexe, voire de l'amour.

Cette métaphore reste nettement sexuelle lorsque le narrateur Miguel parle du clitoris d'Águeda sous la forme de « [...] dulce fresa [...] transformada por la pasión en pico audaz de paloma »<sup>657</sup> (*[...] douce fraise [...] transformée par la passion en bec audacieux de colombe.*)

Le pigeon - la colombe - figurent maintes fois dans la partie « Octubre, octubre », de manière variée et, le plus souvent, en-dehors des sentiers battus de la métaphore. Il est, cependant, omniprésent dans « Papeles de Miguel » où il accompagne le narrateur presque pas à pas.

Cet oiseau revient sans cesse dans la partie « *Papeles de Miguel* » de *Octubre, octubre*. Il se pose souvent sur l'appui de la fenêtre de Miguel.

Miguel voit en lui le messenger de la femme qu'il a aimée, Nerissa, et en même temps, en le voyant, il a la certitude, dans le plus profond de son être, que l'amour reviendra. Cela se produira tout à fait à la fin de l'œuvre : l'amour sera réincarné en Seraphita, la jeune femme chez qui il loge. Lorsque l'oiseau apparaît au balcon et qu'il pense à la fois à la jeune femme qu'il aime et à sa fin prochaine qui lui permettra de retrouver « l'Aimée », l'image qui nous vient irrésistiblement à la mémoire est celle de la colombe biblique, celle qui porte le brin d'olivier. La paix, la mort, l'amour sont les trois points d'ancrage que Miguel, il en est convaincu, atteindra bientôt. Il le savait par ailleurs depuis le début :

« Me acerqué y no se inmutó [la paloma], ni siquiera cuando abrí. Iba y venía a pasitos ; me dedicó unos arrullos. Echó a volar por fin. Volverá. Tu mensaje, Nerissa ; enviándome tu ave para acompañarme hacia el Árbol Ardiente. »<sup>658</sup>

(*Je m'approchai et [le pigeon] ne se troubla pas, même quand j'ouvris la fenêtre. Il allait et venait à petits pas ; il m'adressa quelques roucoulements. Il prit enfin son envol. Il reviendra. Ton message, Nerissa ; tu m'envoyais ton oiseau pour m'accompagner vers l'Arbre Ardent.*)

C'est aussi l'oiseau qui rendit l'espoir à Noé. Comme l'indique la Bible, ce

<sup>657</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.831.

<sup>658</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.92.



dernier lâcha un corbeau, puis une colombe, qui revinrent bientôt sans avoir trouvé de terre ferme. Sept jours plus tard, il relâcha ce même oiseau.

« La colombe revint vers lui sur le soir et voici qu'elle avait dans le bec un rameau tout frais d'olivier ![...] Il attendit encore sept autres jours et lâcha la colombe, qui ne revint plus vers lui. »<sup>659</sup>

La colombe, avec son rameau d'olivier « tout frais », symbolise à la fois une paix solide et l'espoir pour Noé et ceux qui l'accompagnent de toucher terre, c'est à dire d'être sauvés du déluge. Pour Miguel, elle représente l'espoir d'atteindre un monde meilleur, bien loin précisément de l'agitation d'ici bas.

La colombe montre le bien-fondé de la foi inébranlable du personnage biblique et maintenant de celle de Miguel qui attend un paradis athée où règnera un amour, simplement humain, sublimé.

Etait-ce la même colombe qui observait les amants Hannah et Miguel lorsqu'ils passèrent quelques jours d'amour effréné dans la vallée d'Aoste<sup>660</sup>, troublés parfois par une fugitive mélancolie « fugaz melancolía » dans la bouche de la jeune femme. Le narrateur se demande *a posteriori* : « ¿ sospechó su trágico final, en qué campo de concentración nunca supe ? »<sup>661</sup> (*soupçonna-t-elle sa fin tragique, dans quel camp de concentration, ce que je n'ai jamais su ?*)

Miguel guette avec angoisse les allées et venues de l'oiseau. S'adressant à Nerissa, il s'exclame tour à tour : « ¡ [...] tu paloma se posa en mi ventana !<sup>662</sup> ([...] ta colombe se pose sur ma fenêtre !), « La paloma no ha vuelto. »<sup>663</sup> (*La colombe n'est pas revenue.*) ou « ¡ Si al menos retornara la paloma ! »<sup>664</sup> (*Si du moins la colombe revenait !*) et « ¿ Por qué no viene la paloma ? »<sup>665</sup> (*Pourquoi la colombe ne revient-elle pas ?*). Son obsession est facile à comprendre, dans la mesure où elle est « la mensajera de Nerissa »<sup>666</sup> (*la messagère de Nerissa*). « Me enviaste la viva paloma a mi ventana, como la que llevó el olivo al arca »<sup>667</sup> (*Tu m'envoyas la colombe vivante à ma fenêtre, comme celle qui apporta le rameau d'olivier à l'arche.*) Elle apporte bien la paix et l'espoir à Miguel comme celle de Noé. Le narrateur l'attend fébrilement car sa vie - sa mort ? - en dépend. Grâce à Seraphita, grâce à cet animal qui reviendra fidèlement, Miguel atteint une sorte d'extase mystique. Dans sa chambre, sous les combles, sous le ciel, il est tout près de son Aimée dont il sait qu'il va bientôt la rejoindre pour une union mystique.

<sup>659</sup> *La Bible de Jérusalem. Genèse. 8*, 11-12. Desclée de Brouwer. Paris. 1975.

<sup>660</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.95.

<sup>661</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.95.

<sup>662</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.105.

<sup>663</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.143.

<sup>664</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.145.

<sup>665</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.157.

<sup>666</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.243.

<sup>667</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.365.

## 2.4.2. La vieja sirena

---

Le pigeon figure sous une forme chère à Miguel, celle de pigeon voyageur. Il est cité en tant que tel une douzaine de fois, par exemple :

« Esa paloma viene aquí, parece... ¡ Sí, es nuestra! Voy a llamar a Soferis : habré noticias. »<sup>668</sup>

*(Ce pigeon vient ici, me semble-t-il ... Oui, il est à nous ! Je vais appeler Soferis : il doit y avoir des nouvelles.)*

Il n'a aucune connotation sentimentale ou mystique car il ne fait que porter des messages concernant les affaires d'Ahrām, les recherches scientifiques que font ses techniciens dans le désert ou la vie politique relative à Alexandrie.

Il revêt une connotation beaucoup plus tragique lors de la disparition d'Ahrām : un premier pigeon avait prévenu Glauka du retard d'Ahrām<sup>669</sup>, un autre, une dizaine de jours auparavant, avertissait la jeune femme qu'il était bien arrivé au Campo (des techniciens)<sup>670</sup>. Glauka finit pas s'inquiéter :

« Me extraña - continúa Glauka, insistiendo en el tema - que Ahrām no haya avisado su salida de retorno como otras veces. »<sup>671</sup>

*(Je suis surprise - poursuit Glauka, insistant sur le sujet - qu'Ahrām n'ait pas prévenu qu'il avait pris le chemin de retour comme il le fait les autres fois.)*

Ensuite, Glauka reçoit d'un pigeon un message codé annonçant un détour dans le voyage d'Ahrām, ce qui renforce son inquiétude devant ce fait inhabituel.

Enfin, dès qu'Ahrām sera sauvé, un pigeon sera envoyé pour rassurer son ami et secrétaire Soferis.<sup>672</sup>

Le pigeon eut, lors de cette aventure, un rôle déterminant pour Glauka car il était le seul lien entre elle et celui qu'elle aimait. Son destin était d'autant plus lié à son retour que c'était juste avant son départ qu'elle avait commencé une relation érotique avec Krito et elle craignait la réaction, voire le châtement d'Ahrām. Elle était cependant assez généreuse et amoureuse pour souhaiter, avant tout, le retour d'Ahrām.

Néanmoins, ce même oiseau n'est pas qu'un messenger entre les hommes : il joue un rôle fort important aux yeux des deux amants, mais tout d'abord d'Ahrām car il est le symbole de la déesse Ishtar, adorée par la prêtresse Ittara, qui avait sacrifié sa vie pour l'amour de lui. Lorsqu'il emmène Glauka pour la deuxième fois sur son bateau avec le petit Malki, ils accostent sur un îlot où Ahrām se recueille quelques

---

<sup>668</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.231.

<sup>669</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.527.

<sup>670</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.549.

<sup>671</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.550.

<sup>672</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.595.

minutes dans une grotte, devant une statuette

« [...]un brazo caído al costado y el otro doblado sosteniendo un ave. « Una paloma », piensa la esclava [...] »<sup>673</sup>

([...] un bras le long de son flanc, l'autre, plié, soutenant un oiseau. « Une colombe », pense l'esclave [...])

Cet oiseau, messager de la déesse, peut transmettre à tous ses paroles de sagesse, d'espoir et d'amour.

Quelques pages plus loin, l'armateur se remémore cette visite, dans un soliloque intérieur. Il pense que c'est l'influence de Glauka qui l'a poussé à se rendre sur cette île, devant cette divinité qu'il avait oubliée, comme le montre « esa esclava hoy ha sido mi guía. Nunca tuve interés en ir a esa isla y hoy me decidí. »<sup>674</sup> (*cette esclave, aujourd'hui, a été mon guide. Cela ne m'a jamais intéressé d'aller sur cette île et aujourd'hui je m'y suis décidé.*). Glauka joue le même rôle que le pigeon pour Miguel dans *Octubre, octubre* : elle le guide sans parole vers d'autres valeurs, sans l'influencer explicitement. Tout est tacite : il suffit à Ahram d'avoir Glauka auprès de lui, bien que, au début, il l'ait peu vue, pour que le cours de sa vie prenne tout doucement un autre cap. Depuis qu'il avait quitté l'île de Ittara, s'était marié et mis au travail avec son beau-père puis tout seul, toute l'influence qu'avait pu avoir Ittara sur lui, l'impact de sa mort, avaient apparemment disparu sous l'amas des préoccupations de la vie quotidienne. A peine eut-il fait la connaissance de Glauka qu'il eut envie, soudainement, d'aller sur une autre île, proche d'Alexandrie, dont il savait qu'elle abritait la même statuette que celle d'Ittara. Il avait vu la première statuette depuis la porte de la grotte dans laquelle il n'avait pas le droit de rentrer<sup>675</sup>, après que Ittara se fut librement donnée à lui, la première fois qu'ils avaient fait l'amour près de cette grotte. Ce jour-là, elle opta résolument pour l'amour humain et ne rentra plus dans la grotte : elle pria dorénavant de l'extérieur. Elle lui donna ensuite l'amulette, mais elle ne lui dit rien, ne confia pas à son amant la décision terrible qu'elle avait prise. Elle seule renonça à la déesse et choisit la mort en choisissant l'amour. La jeune prêtresse savait bien que cet amour était un sacrilège, puisqu'elle n'avait pas le droit de se donner à un homme par amour.

En voyant cette statuette des années après, non loin de Glauka, les souvenirs d'Ahram affluent. Il pense alors :

« La reconocí enseguida, en la gruta. Ishtar, la diosa de Ittara, su actitud, su paloma, la gruta misma. »<sup>676</sup>

(*Je l'ai reconnue aussitôt, dans la grotte, Ishtar, la déesse de Ittara, son attitude, sa colombe, la grotte elle-même.*)

C'est bien la même que celle qu'il avait contemplée, des années auparavant,

<sup>673</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.138.

<sup>674</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.145.

<sup>675</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.159.

<sup>676</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.145.

dans la grotte consacrée à la déesse Ishtar.

Chaque fois qu'il doit affronter un danger ou en réchappe, Ahram touche son amulette pour lui demander de l'aide ou l'en remercier. La colombe qui y figure n'est pas étrangère aux bienfaits qu'il lui attribue. Il n'hésite pas à dire :

« Fue la diosa, mi bendito amuleto. »<sup>677</sup>

(*Ce fut la déesse, mon amulette bénie.*),

lorsqu'il est enlevé par des habitants de Palmyre déguisés, puis sauvé par des amazones qui le libèrent alors qu'elle auraient pu le vendre à Zenobia ou le tuer. Sa colombe amène la paix et l'amour partout : il dut peut-être son salut à l'intérêt que lui porta la belle reine des Amazones, même si aucune idylle ne se noua entre eux.

Quel que soit son nom, cette déesse revient aussi bien dans la bouche de Glauka que dans celle d'Ahram. Pour l'esclave, il s'agit d'Aphrodite. De toute évidence, c'est, comme le pensait sa mère adoptive, la déesse mère, celle de l'enfantement symbolisé dans la grotte utérine, et la colombe qui l'accompagne apporte la paix à celui qui vénère la déesse. Mais qui sont ces déesses ? Ishtar « est appelée Inanna chez les Sumériens, Ishtar chez les Akkadiens et Babyloniens, Astarté plus tard. Son activité cultuelle et mythologique n'a jamais été égalée par une autre déesse du Moyen-Orient.

À son apogée, elle était déesse de l'amour physique et de la guerre, régissait la vie et la mort. Elle a un aspect hermaphrodite (*Ishtar barbata*), comme beaucoup de déesses de ce type. »<sup>678</sup> Elle a donc bien des points communs avec Aphrodite, comme nous le verrons de manière plus détaillée dans la troisième partie. Nous pouvons d'ores et déjà préciser qu' « Aphrodite (en grec ancien Ἀφροδίτη / *Aphrodítê*) est la déesse grecque de la germination, de l'amour, des plaisirs et de la beauté. Elle a pour équivalent Vénus dans la mythologie romaine. On peut distinguer deux conceptions différentes d'Aphrodite : celle du plaisir de la chair, plus « terrienne » en quelque sorte, et celle de l'amour spirituel, pure et chaste dans sa beauté. »<sup>679</sup> Tout comme Ishtar, Aphrodite est une déesse double, la première régissant amour et mort, la deuxième l'amour sous son aspect le plus cru comme le plus spirituel. Les divinités n'intéressent nos personnages que lorsqu'elles sont complexes, frontières et permettent à leurs fidèles de connaître plusieurs aspects -parfois contradictoires - de l'existence.

Celle que vénère Ahram est accompagnée d'une colombe et d'un serpent, symbole de la tentation maligne. Elle a donc, elle aussi, cette dualité, comme lui, comme tout être entraîné parfois sur la voie du bien et parfois sur celle du mal, comme lui qui aura tant de mal à se détacher des ambitions terrestres.

---

<sup>677</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.578.

<sup>678</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ishtar>

<sup>679</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Aphrodite>

Dans *Octubre, octubre*, la colombe, qui est peut-être à cette fenêtre tout à fait fortuitement, apporte à Miguel le message dont il a besoin : la mort et l'amour l'attendent. Celle de *La vieja sirena*, plus abstraite, apporte l'espoir lié à la foi en la divinité. En réalité, elles sont similaires, dans la mesure où l'amour humain, pour Miguel, a une connotation divine.

José Luis Sampedro a recours à une série d'éléments qui reviennent de manière presque obsessionnelle. Ils sont nombreux dans *Octubre, octubre*, mais jouent un rôle assez simple. En avançant dans la trilogie, le lecteur rencontre peut-être moins d'objets récurrents mais ils atteignent un symbolisme de plus en plus profond, participant activement à la réflexion du lecteur sur le sens de la vie et de la mort. Ils concourent à l'unicité thématique de l'œuvre et, en même temps, forment un réseau étroit enserrant en sa toile la substantifique moëlle<sup>680</sup>, comme dirait Rabelais, de la trilogie.

Ces cercles multiples s'ajoutent à un cercle immense les entourant tous, enfermant cette ronde d'objets dans des spires au mouvement vertigineux. Il s'agit du cercle que manie un écrivain démiurge entraînant sans pitié son lecteur pantelant dans un tournoiement étourdissant semblable à celui de la vie, comme le dit Marta :

« [...] voy comprendiendo el mosaico, entendiendo las piezas, pero aún me confunde el remolino, es demasiado, ¡ qué prodigio la vida ! »<sup>681</sup>

([...] Peu à peu, je saisis ce qu'est la mosaïque, j'en comprends les pièces, mais je suis encore perdue dans le tourbillon, c'est trop. Quel prodige est la vie !)

---

<sup>680</sup> Rabelais a allié une culture étonnante à un rire franc. Son ambition était à la fois d'amuser et d'instruire. La gaieté éclatante de ses textes, tout d'abord : elle se justifie "!pour ce que rire est le propre de l'homme!". La pédagogie ensuite. Pour lui, les nourritures intellectuelles et terrestres sont indissociables , si bien qu'ils les mélange dans la célèbre métaphore du prologue de *Gargantua* : il invite le lecteur à approfondir le sens du récit, à "rompre l'os et sucer la substantifique moëlle".  
<http://www.alalettre.com/rabelais-intro.htm>

<sup>681</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.294.

## CHAPITRE 3 : LA RONDE AUTEUR- LECTEUR

---

### 3.1 Le vertige causé par l'acte de lecture

---

Le cercle narratif formé par le premier et le troisième ouvrages tournant autour de l'axe fixe du deuxième, *La vieja sirena*, est manié par un écrivain qui invite le lecteur à se perdre dans son labyrinthe narratif. Fort heureusement, le rythme endiablé de *Octubre, octubre* s'apaise avec *Real Sitio* : autant le lecteur se perd dans une architecture narrative labyrinthique au début de la trilogie, autant les spires de la fin ralentissent et deviennent harmonieuses, les personnages, situations et époques étant moins variés. Il serait sans doute fastidieux de faire des citations exhaustives des soliloques et des descriptions des trois œuvres. Nous prendrons, arbitrairement peut-être, un exemple de ces deux cas de figure dans *Octubre, octubre*, mais nous pourrions en faire de même, pour ce qui est des descriptions, avec *La vieja sirena*, par exemple l'évocation du phare d'Alexandrie<sup>682</sup> ou, pour *Real Sitio*, celle du marché où se rend Sara<sup>683</sup>. Quant aux soliloques, nous pourrions aussi bien choisir celui de Glauka après qu'elle a récupéré la dague d'Ahram<sup>684</sup> dans *La vieja sirena* ou de Julia humiliée par le comte de Valduerna<sup>685</sup> dans *Real Sitio*.

---

<sup>682</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 161.

<sup>683</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 222 et suiv.

<sup>684</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.142 et suiv.

<sup>685</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 233 et suiv.

### 3.1.1. Descriptions et monologues

---

Si l'on suit l'ordre chronologique des vertiges du lecteur, le premier est causé par la longueur des paragraphes aux phrases interminables et à la ponctuation variée des moments de soliloque des personnages-narrateurs ou des descriptions. Le premier paragraphe, déjà cité en partie puisqu'on y découvre le cauchemar récurrent de Luis en est un exemple notable, mais le quatrième est encore plus paradigmatique :

« Pero isi esto es Madrid !, ¿estimuló eso el sueño, este retorno a mi origen ?, ¿cómo no he oído apenas despierto este otro aire, incluso a ojos cerrados ? mi prehistoria infantil, también una pera de luz colgando sobre la cabecera, y la Purísima, nauseabundo cromo, entonces Corazón Santo Tú Reinarás, Cristo Rey, [...], el padre Anacleto inculcando su ejemplo, ¡ siniestros ejercicios espirituales !, salir a la calle cuanto antes, quizás esté aquí el secreto, he vuelto pero no yo, Luisito murió en el Sena, viscoso río envolviéndome, la caída y el líquido helado, el cuerpo retorcido por la corriente, los sentidos escapándose, Luisito acabado ya cuando se arrojó, destruido por Marga o más bien por Max, la ducha no está precisamente hirviendo, ¡ un cuarto de siglo !, todo parece igual, baldosas blancas y negras, anoche no pude ver Madrid, el horario tardío del vuelo especial, pero la autopista muy moderna, qué golpe el corazón al ver la Cibeles, al fin, las Calatravas, el taxi se detuvo, cualquier pensión cerca de Sol, y el mágico sereno tantas veces echado de menos por esos mundos, su nombre nada menos que Teodomiro, del tiempo de los godos, sobre el portal, un lamentable rótulo, grotesco, rojo y negro sobre el plástico iluminado, este mundo se me revela en sus signos, un texto en cuatro líneas, « HOSTAL / NUEVA ESPAÑA/COCA - COLA/ refresca mejor », repelía y fascinaba, subiendo la escalera pedí a mis dioses que no tuvieran habitación, pero era mi destino, soñoliento viejo despertado por el sereno, « ¿español y sin documento nacional de identidad ? », « llevo muchos años viviendo fuera », « a ver el pasaporte : está bien », el destino me conducía hacia un cuarto interior, un presagio la puerta y su pasador de seguridad sin ajustar, otro la maleta con su cerradura resistiéndose pero ya no había escape, caí en la cama en un pozo, sueño instantáneo, envolviéndome pese a los burujos de lana en la almohada, uno justo en la carótide donde los comandos aprietan el pulgar para matar, mi cerebro se oscureció en seguida, ¿ ignorarán aquí la gomaspuma, sustentación fisiológica, colchón de anuncio con bella durmiente ? »<sup>686</sup>

*(Mais c'est bien Madrid ! C'est ce retour à mes origines qui a stimulé ce rêve ? Comment, à peine réveillé, n'ai-je pas senti cet air différent, même les yeux fermés ? La préhistoire de mon enfance, une poire électrique suspendue au-dessus du lit et l'Immaculée Conception, image nauséabonde, alors c'était le Sacré-Cœur, O Cœur Tu Règneras, Christ-Roi, [...], le père Anacleto nous inculquant leur exemple, sinistres exercices spirituels ! Sortir dans la rue le plus tôt possible, peut-être que c'est là qu'est le secret, je suis revenu mais ce n'est pas moi, le petit Louis mourut dans la Seine, fleuve visqueux m'enveloppant, la chute et le liquide glacial, le corps tordu par le courant, les sens s'échappant de moi, le petit Louis déjà fini quand il se jeta, détruit par Marga ou plutôt par Max, ce n'est pas vraiment une douche brûlante, un quart de siècle, tout paraît semblable, carreaux blancs et noirs, hier soir je n'ai pas pu voir Madrid, l'heure tardive du vol spécial mais l'autoroute très moderne, quel coup au cœur en voyant la Cibeles, enfin, las Calatravas, le taxi s'arrêta, une pension quelconque près de la Puerta del Sol, le veilleur de nuit magique, tant de fois regretté dans ces autres mondes, son prénom, rien de moins que Teodomiro, du temps des Goths, au-dessus de l'entrée, une enseigne lamentable, grotesque, rouge et noire, sur le plastique éclairé, ce monde-ci se révèle à moi dans ses signes, un texte en quatre lignes : « HOTEL/ NOUVELLE ESPAGNE/*

---

<sup>686</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.15.

*COCA-COLA/ RAFRAICHIT MIEUX* », répugnait et fascinait, en montant l'escalier je demandai à mes dieux qu'ils n'eussent pas de chambre, mais telle était ma destinée, un vieil homme endormi réveillé par le veilleur, « espagnol et sans carte d'identité ? », « je vis depuis longtemps hors du pays », « voyons le passeport ; c'est bien », le destin me conduisait vers une chambre intérieure, un présage la porte et son verrou de sécurité non ajusté, un autre, la valise avec sa serrure qui résistait, mais il n'y avait plus d'autre solution, je tombai sur le lit dans un puits, sommeil instantané m'enveloppant malgré les bourres de laine dans l'oreiller, une juste à la carotide, là où les commandos appuient le pouce pour tuer, mon cerveau s'obscurcit aussitôt, ignorerait-on ici la mousse, support physiologique, matelas de publicité avec la Belle au Bois dormant ? »)

Ce paragraphe ne contient qu'une seule phrase mais elle est entrecoupée de trois séries de points d'exclamation, quatre de points d'interrogation et pas moins de soixante et une virgules !

Le lecteur apprend, pèle-mêle, que le personnage est revenu à Madrid, donc qu'il y avait déjà vécu, que la poire lui rappelle celle de son enfance. Sans doute repart-il vers sa « préhistoire » et ses images saintes, avant de glisser vers le prêtre dont il garde un mauvais souvenir. Puis il parle du fait qu'il est lui tout en ne l'étant plus et évoque un suicide, sans doute le sien, mais en se donnant comme prénom un diminutif. Il s'étend sur le sujet de « la noyade », froideur de l'eau, impression de mourir. Il parle alors de deux personnages, Max qu'il a déjà cité une fois dans le paragraphe précédent et Marga, qu'il tient pour responsables de son geste sans en expliquer la raison. Il parle de douche : fait-il allusion au choc de la mémoire ? S'est-il levé et la sensation de l'eau sur son corps lui a-t-elle rappelé son suicide manqué ? Il revient à un passé plus proche, son arrivée à Madrid, qu'il évoque par bribes de phrases séparées par des virgules. Il cite des lieux madrilènes qu'il a vus à son arrivée la veille au soir et dont il avait, de toute évidence, la nostalgie. Il avait cherché une pension, il évoque le taxi que l'avait conduit à une pension puis « el sereno » (*le veilleur*) et son prénom, vieux prénom espagnol. Il rapporte sous forme de propositions entre guillemets insérées dans le paragraphe sa conversation avec le propriétaire de la pension ou le veilleur de nuit, qui semble bien curieux et soupçonneux, parle de présages bizarres comme ceux des fermetures de la porte et de sa valise avant d'évoquer son sommeil, reliant ce récit avec le début de son monologue. Il passe par l'idée de la mort infligée par les commandos, ce qui semble quelque peu exagéré car l'idée lui en est venue en sentant un bourrelet de l'oreiller sur sa carotide. Il finit par une fausse question, plainte sur l'état du matelas.

Tout cela se fait sans respirer : le lecteur est ballotté de Paris à Madrid, de trois époques passées - l'enfance de Luis, sa vie à Paris, son arrivée à Madrid - au présent, c'est à dire son réveil. Cela explique le nombre de temps différents : le présent avec « parece », le passé composé - « he olido »-, le passé simple - « caí »-, l'imparfait -« repelía » -, et le gérondif montrant la nature de l'action sans la faire vivre - colgando », ou le participe passé qui fait subir l'action sans la faire vivre non plus - « echado ». Le lecteur voit défiler des personnages : le père Anacleto, Marga,



Max, le veilleur de nuit, la personne qui l'accueille dans la pension, sans avoir de plus amples renseignements sur eux.

De nombreux mots dévoilent des sentiments négatifs de la part du narrateur : « nauseabundo », « siniestros », « murió », « viscoso », « helado », « retorcido », « escapándose », « acabado », « destruido », « golpe », « lamentable », « grotesco », « repelía », « matar », « oscureció ». Le seul mot positif est « mágico » appliqué au veilleur de nuit. Le lecteur en déduit l'état d'esprit du personnage mais se perd en conjectures. Luis parle sur le même ton de suicide manqué que de matelas. Le lecteur est un peu perdu dans cette logorrhée, tout comme le personnage sans doute.

Cette technique narrative donne l'impression de retranscrire fidèlement la pensée d'un être humain, qui saute d'une idée à une autre sans s'attacher vraiment à aucune et sans souci de chronologie. Il n'arrive, par conséquent, à aucune solution, si tant est qu'il en recherche une. De fait, il est extrêmement rare, dans cette trilogie, de voir un personnage prendre une décision au cours de l'un de ces soliloques : par exemple, l'idée du changement de prénom a été donnée à Águeda par Gerta. Miguel va annoncer à son collègue et ami Alberto qu'il va cesser de donner des cours à l'université mais le lecteur n'a pas suivi le cours des pensées qui l'ont amené à prendre cette détermination.

### Les scènes de description sont semblables formellement aux soliloques.

« Pero ya en tierra, apenas rebasada la estación, tras caminar un poco, ¡otro mundo !, nobleza del XVIII, las alas del Palacio Real como brazos abiertos, no por donde entran los turistas usando una puertecilla furtiva, Lina maravillada, aunque el Palacio le recuerde la explotación clasista, qué diferencia con el granito del Escorial, « este edificio no fue para un Felipe », nos recuerda nuestro guía Guillermo, « sino para un Carlos IV con el cirineo matrimonial de un Godoy, para una Isabel II que llegó hasta el pie mismo de la escalera en el primer tren construido en Castilla, el tren de la fresa, en 1851 ».

Así, tras la nobleza y el empaque del XVIII, está la bufonada de la Majestad cornuda, ¿ y por qué no el amor de la hembra madura, su cachondez saciada por el garañón apropiado ?, en todo caso secretos tras apariencias, siempre la vida es teatro, entre bastidores otros se mueven, personajes amagando, influyendo, dando luz o tinieblas para el público ingenuo, « tras esta vida otras » me han gritado el quiosco y su ciprés, decidimos visitar el Palacio, muchas preciosidades, aun antes de la revelación del quiosco me llamaron la atención, las *chinoiserías* del salón de porcelana, y los cuadritos con pinturas chinas sobre papel de arroz, ahora comprendo, muchas estampas son torturas, una tan simple como arrodillar al reo sobre una gruesa cadena enroscada, pero enseñan poco, apenas una vigésima parte del primer piso, la planta noble, ¿ y lo demás ?, ¿ y lo que no enseñan ?, otro Palacio de corredores oscuros embutido en éste, pasillos que alrededor de las cámaras permiten al servicio estar a punto, por donde acuden el lacayo a encender la chimenea cuando la reina se levanta en camisión, la doncellita, la dama de guardia, los que vienen a por los orines y los excrementos ocultos bajo el sillón de caoba y terciopelo, las oscuras entrañas de la vida cortesana, el campo de las intrigas, celos y envidias, subidas y caídas en la rueda de la fortuna, teatro, escena y bastidores, Lina supone que está todo vacío, Guillermo recuerda haber visto seis pianos de cola en una estancia que fueron a ocupar para la Escuela de Jardinería, la que fundaron los

Bouthelou a fines del XVIII, me gustaría verlo, aunque estuviera vacío, ese antipalacio, esas catacumbas bajo la ciudad real, apenas un tabique separándoles, los dos mundos, el de señores y criados « tirar ese tabique es la revolución » proclamó Lina, se equivocaba, siempre hay otra vida debajo, Fernando traicionando a su padre viejo, María Luisa engañando al rey con Godoy mientras éste pensaba en Pepita, y por debajo de ellos otros tantos, un mundo subterráneo. »<sup>687</sup>

*(Mais une fois descendus du train, la gare à peine dépassée, après un peu de marche, un autre monde ! Noblesse du XVIIIème siècle, les ailes du palais royal comme des bras ouverts, pas à l'endroit où entrent les touristes qui utilisent une petite porte dérobée, Lina émerveillée, même si le palais lui rappelle l'exploitation exercée par une classe sociale, quelle différence avec le granit de l'Escorial, « cet édifice ne fut pas construit pour un Felipe », nous rappelle notre guide Guillermo, « mais pour un Carlos IV tel un Cyrénéen portant la croix d'un mariage bafoué par un Godoy, pour une Isabel II qui arriva au pied même des marches du premier train construit en Castille, le train de la fraise, en 1851.*

*Ainsi derrière la noblesse et la fière allure du XVIIIème siècle, se trouve la bouffonnerie de la Majesté cocue, et pourquoi pas, l'amour de la femme mûre, sa lascivité satisfaite par l'étalon approprié ? Quoi qu'il en soit, des secrets derrière les apparences, la vie est toujours un théâtre, dans les coulisses d'autres s'agitent, des personnages menaçants, influents, donnant lumière ou ténèbres au public naïf, « derrière cette vie, il y en a d'autres » m'ont crié le kiosque et son cyprès, nous décidâmes de visiter le palais, beaucoup de belles choses, même avant la révélation du kiosque, attirèrent mon attention, les « chinoiserias » du salon de porcelaine et les petits tableaux de peintures chinoises sur papier de riz, je comprends maintenant, beaucoup d'images sont des tortures, une aussi simple que faire agenouiller le condamné sur une grosse chaîne enroulée, mais on montre peu de choses, à peine le vingtième du premier étage, la partie noble, et le reste ? Ce que l'on ne nous montre pas, un autre Palais aux corridors obscurs engloutis dans celui-ci, des couloirs qui autour des chambres permettent au personnel de service d'arriver sur-le-champ, par où accourent le laquais pour allumer la cheminée quand la reine se lève en chemise de nuit, la petite femme de chambre, la dame d'honneur, celles qui viennent chercher les urines ou les excréments cachés sous les fauteuils de velours et d'acajou, les sombres entrailles de la vie courtisane, le champ des intrigues, jalousies et envies, montées et chutes sur la roue de la fortune, théâtre, scène et coulisses, Lina suppose que tout est vide, Guillermo se rappelle avoir vu six pianos à queue dans une pièce qu'on en vint à occuper pour l'Ecole de Jardinage, celle que fondèrent les Bouthelou à la fin du XVIIIème, j'aimerais le voir, même s'il était vide, cet antipalais, ces catacumbes sous la ville royale, une simple cloison les séparant, les deux mondes, celui des seigneurs et des domestiques « abattre cette cloison c'est la révolution » proclama Lina, elle se trompait, il y a toujours une autre vie en-dessous, Fernando trahissant son vieux père, Maria-Luisa trompant le roi avec Godoy alors que celui-ci pensait à Pepita et, au-dessous d'eux tant d'autres, un monde souterrain.)*

Dans cet exemple, les points d'exclamation ne sont pas nombreux : on n'en compte qu'une série, mais la proposition « qué diferencia con el granito del Escorial », avec l'accent sur « qué », montre bien qu'il s'agit d'une exclamation. Il y a aussi trois séries d'interrogations et deux séries de guillemets au moyen desquels deux personnages, Guillermo et son amie Lina, font irruption dans le récit du narrateur Luis. Quant aux virgules, elles sont environ au nombre de soixante-sept.

Ici encore, l'éventail des temps est large : participe passé « rebasada », présent de l'indicatif, « entran », gérondif, « usando », passé simple, « fue », passé composé, « han gritado », conditionnel, « me gustaría », imparfait du subjonctif, « estuviera », imparfait de l'indicatif, « pensaba ». Même les temps entraînent le

<sup>687</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.403-404.

lecteur dans cette ronde vertigineuse qui va du passé lointain, avec l'évocation de la fin du XVIIIème siècle, au passé récent de Luis, au présent ou à ses craintes et doutes exprimés par le conditionnel et l'imparfait du subjonctif. Les verbes au gérondif sont également nombreux, qui décrivent sans donner aux verbes une impulsion active. Le palais d'Aranjuez s'ouvre aux yeux du visiteur et chacun interprète à sa guise ou d'après sa propre histoire ce qui s'y dévoile.

Avec force détails, le narrateur veut montrer les deux faces du monde à travers l'exemple du palais d'Aranjuez. Il semble s'ouvrir largement aux visiteurs avec ses deux ailes, mais les touristes rentrent par une petite porte. Au-delà des précisions historiques données par Guillermo, les axes importants de la description sont ceux qui sont donnés à l'histoire humaine : Luis, son kiosque et son intérêt pour les chinoiseries, surtout si elles sont morbides, mais particulièrement la vie de ceux qui ont vécu en cet endroit, les habitants visibles. Nous y découvrons le roi Carlos IV, son épouse María Luisa et le ministre Manuel Godoy, qui constituent la face visible, mais aussi une moins visible, un triangle amoureux bien vulgaire malgré le sang bleu du couple, comme nous le dévoilent des expressions telles que « Majestad cornuda », « cachondez », « garañón ». Il se cache encore un autre monde, celui des serviteurs. Le narrateur insiste aussi sur les détails les plus sordides comme « los que vienen a por los orines y los excrementos ocultos bajo el sillón de caoba y terciopelo » : derrière une façade raffinée se cache la pourriture.

Lina en tire une conclusion politique : la révolution permettrait de faire disparaître l'abîme séparant gouvernants et serviteurs. Luis ne lui répond rien, mais la plongée dans sa pensée que représente la narration à la première personne permet de découvrir son opinion, non pas défaitiste mais plutôt philosophique : il est inhérent au monde des humains qu'une partie de la réalité - même si elle n'est plus sociale, elle sera sentimentale - se dissimule derrière une façade plus ou moins respectable. José Luis Sampedro a écrit un article dans sa page Web clubcultura.com, dans une partie intitulée *Miradas (Regards)* :

"Entre la mayoría sometida existe una minoría crítica y disconforme que lucha por el cambio a fin de instaurar otro orden social más justo y más equitativo, dispuestos para ello a la revolución.

Si la revolución triunfa y se instalan en el poder, su Justicia se va poco a poco transformando en leyes, su orden social impone los valores del grupo, que mantienen también mediante la educación y los mismos medios que sus predecesores, incluso la fuerza.

¿Se vuelve así a la situación anterior? No exactamente. Los unos y los otros aprenden, ciertos progresos se mantienen. Factores externos alientan nuevas actitudes, como el contacto con otras sociedades y, sobre todo, el progreso científico que introduce técnicas nuevas y erosiona creencias erróneas y "verdades eternas" supuestamente reveladas. Se avanza con alternativas: los reaccionarios interponen diques en el curso de la historia, pero el río de la vida se los salta por obra de revolucionarios que acaban en reaccionarios."<sup>688</sup>

---

<sup>688</sup> <http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/sampedro/miradas.htm>

*(Dans la majorité soumise existe une minorité critique et en désaccord qui lutte pour le changement afin d'instaurer un autre ordre social plus juste et plus équitable, disposée pour cela à la révolution.*

*Si la révolution triomphe et que les vainqueurs prennent le pouvoir, leur Justice se transforme peu à peu en lois, leur ordre social impose les valeurs du groupe qu'ils maintiennent également par l'éducation et les mêmes moyens que leurs prédécesseurs, y compris la force.*

*Revient-on ainsi à la situation précédente ? Pas exactement. Les uns et les autres apprennent, certains progrès se maintiennent, des facteurs externes inspirent de nouvelles attitudes, comme le contact avec d'autres sociétés et, surtout, le progrès scientifique qui introduit de nouvelles techniques et érode des croyances erronées et « des vérités éternelles » soit-disant révélées. On avance avec des alternatives : les réactionnaires interposent des digues au cours de l'histoire, mais le fleuve de la vie les franchit grâce à des révolutionnaires qui finissent par devenir réactionnaires.)*

Il est plus optimiste que son personnage : la roue politique tourne, les révolutionnaires deviennent réactionnaires aux yeux de nouveaux révolutionnaires et ainsi va la vie. Malgré tout, « los unos y los otros aprenden, ciertos progresos se mantienen ». La stabilité idéologique reste rare sur la scène politique.

La vie est un théâtre ; où nous retrouvons la métaphore des masques chère à José Luis Sampedro.

Par cette visite du palais d'Aranjuez dans une œuvre se passant essentiellement à Madrid, José Luis Sampedro entraîne le lecteur dans un autre vertige, car ce palais, surtout sa partie non visitée, celle des serviteurs, deviendra le théâtre d'une œuvre postérieure, *Real Sitio*, dernier volet de la trilogie.

Dans ces paragraphes labyrinthiques, où les virgules jouent le rôle d'autant de virages feuillus, le lecteur s'interroge et doute d'arriver au centre du labyrinthe. Il suppose bien que ce n'est pas le Minotaure qui l'y attend mais cherche une Ariane pour venir le secourir. Au lieu de cela, il se retrouve face à un nombre impressionnant de personnages, récurrents parfois d'une œuvre à l'autre, qui se ressemblent souvent au niveau du prénom ou du rôle et, comble de disgrâce, certains changent même de nom.

### 3.1.2. La ronde des personnages

---

Elle peut unir deux romans, à travers Shannon et doña Flora :

« Aux environs du Nouvel An , [...] l'abolition du temps est possible à ce moment mythique où le monde est anéanti et recréé. »<sup>689</sup> C'est alors qu'apparaît Shannon, dans *Octubre, octubre*, le héros de « *El río que nos lleva* », qui après avoir combattu lors de la Guerre Civile espagnole dans les Brigades Internationales va se joindre aux « gancheros », devenant homme du fleuve. Il travaille maintenant avec Luis et Guillermo dans leur journal. Águeda le mentionne sans s'appesantir :

« Una « zurra » preparada por ese irlandés. »<sup>690</sup>  
(Une « sangria »<sup>691</sup> préparée par cet Irlandais.)

L'adjectif démonstratif « ese » a même une connotation péjorative. La jeune femme est accaparée par sa recherche d'identité, par son projet de changer de prénom le jour de sa fête<sup>692</sup>, de séduire Luis. Son cheminement psychologique ne laisse guère de place à autrui. Son intérêt se centre exclusivement sur la boisson qu'il a préparée. L'alcool fort est pour elle un adjuvant à la fête mystérieuse qui se prépare dans la cave de leur maison devenue pour eux une caverne pour fêter le passage à la nouvelle année.

Pour Luis, il est

« ese irlandés [...] con su secreto lejano, siempre su gran momento, no hablaba de otra cosa, todo lo demás sin interés. »<sup>693</sup>  
(cet Irlandais [...] gardant son secret lointain, vivant toujours son grand moment, car il ne parlait de rien d'autre, tout le reste lui paraissait sans intérêt.)

Le lecteur qui ne connaît pas l'ouvrage que nous venons de citer peut penser que le secret est lié « au grand moment ». Or, si ce grand moment dont parle Shannon doit se rapporter à ses idées anarchistes, pour lesquelles il s'est battu et qu'il a mises en pratique parmi les « gancheros », le grand secret est celui de son amour pour Paula.

Il est frappant de constater que Luis emploie le même adjectif « ese » que Águeda. Shannon n'intervient pas de manière directe. Chaque fois que les divers narrateurs, Águeda, Luis, Pablo, évoquent les personnes qui sont avec eux, ils passent Shannon sous silence. Cela ne fait qu'augmenter le choc que va ressentir le lecteur :

« Guillermo le hace confesar que relató sus aventuras en una novela, formándola con un seudónimo español. »<sup>694</sup>

---

<sup>689</sup> ELIADE Mircea. Ibid. p.78.

<sup>690</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.266.

<sup>691</sup> C'est le nom donné à cette boisson dans la haute vallée du Tage.

<sup>692</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

<sup>693</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.281.

<sup>694</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.289.

(Guillermo lui fait avouer qu'il a raconté ses aventures dans un roman qu'il a signé sous un pseudonyme espagnol.)

José Luis Sampedro s'amuse. En effet, le lecteur connaît un livre qui parle des aventures de Shannon et dont l'auteur porte un nom espagnol : *El río que nos lleva*, de... José Luis Sampedro ! Nous avons déjà Miguel, auteur de la première partie, « Octubre, octubre », de l'œuvre du même nom, nous avons maintenant un personnage qui laisse entendre qu'il pourrait bien être tout simplement l'auteur de tous ces romans. Le lecteur, ne rentrant pas une seconde dans cette fiction là, peut s'amuser franchement avec l'auteur, qui fait un clin d'œil discret. Les auteurs de best-sellers ne manquent pas, en note de bas de page, de rappeler à leurs lecteurs que tel personnage est apparu dans un roman précédent, les invitant ainsi, s'ils ne l'ont pas déjà fait, à acheter celui-ci. José Luis Sampedro, bien au contraire, s'adresse à un lecteur de longue date, à un ami qui n'a pas besoin de ce vil marketing.

Dans *Real Sitio*, il est fait également allusion à « los gancheros » en général, sans précision de personne particulière :

« [...] Se dan cuenta (Agustín y sus amigos) que a partir de hoy será imposible bañarse ahí. Ha llegado a Aranjuez la cabeza de la maderada anual y el agua está cubierta por flotantes troncos de pino, como si hubieran entarimado el río.

-¡Los gancheros ! -gritan los chicos [...]. »<sup>695</sup>

([...] (Agustín et ses amis) se rendent compte qu'à partir d'aujourd'hui il sera impossible de se baigner là. La tête du train de bois annuel est arrivée à Aranjuez et l'eau est couverte de troncs de pin flottants, comme si on avait mis un plancher sur le fleuve.

-Les flotteurs de bois ! crient les garçons[...])

José Luis Sampedro a toujours été fasciné par ces hommes durs à la tâche. Il est vrai que, pour écrire *El río que nos lleva*,<sup>696</sup> il a parcouru « durante nueve años por tierras de Guadalajara y Cuenca rastreando la memoria de las gancheros. » (pendant neuf ans les terres de Guadalajara et Cuenca pour suivre à la trace la mémoire des flotteurs de bois). Les mettre en scène par deux fois, après les avoir pris directement comme objet d'écriture dans une œuvre qui leur était consacrée est un hommage à cette ancienne Espagne à laquelle il est tellement attaché, comme il l'explique dans l'ouvrage cité à l'instant :

« El mundo de mi infancia no es el de hoy. No pertenezco al mundo de hoy.[...] Comprendan que soy un inmigrante llegado de otro planeta, que intenta adaptarse, y no se sorprendan demasiado si les digo cosas chocantes. »<sup>697</sup>

(Le monde de mon enfance n'est pas celui d'aujourd'hui. Je n'appartiens pas au monde d'aujourd'hui.[...] Comprenez là que je suis un immigrant arrivé d'une autre planète qui essaie de s'adapter et ne soyez pas trop surpris si je vous dis des choses choquantes.)

José Luis Sampedro se considère plus proche de ces « gancheros » qui ont disparu après la guerre que de ses contemporains. C'est pourquoi, plein d'estime, voire d'admiration envers eux, il aime à les évoquer, ces hommes rudes, mais droits et

<sup>695</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.377.

<sup>696</sup> *Escribir es vivir*. Op.cit.

<sup>697</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.44-45.

courageux.

Il crée par ces répétitions une harmonie à l'intérieur de son œuvre narrative et resserre les liens avec ses lecteurs les plus fidèles. Il ébauche, là encore, des cercles, narratifs cette fois.

Il est, en cela, proche de Petra, dans *Octubre, octubre*, de laquelle Luis dit :

« Petra y yo, icómo nos entendemos ! Ella, pegada al mundo en que nació, el de « antes de la guerra » ; yo, a ninguno, es decir, al de después de mí.

Ambos igualmente forasteros en éste. »<sup>698</sup>

*(Petra et moi, comme nous nous comprenons ! Elle, attachée au monde dans lequel elle est née, celui d' « avant la guerre » ; moi, à aucun, ou plutôt, à celui qui viendra après moi.)*

*Tous deux pareillement étrangers à celui-ci.)*

Les choses ne sont peut-être pas aussi simples, car Miguel dit ailleurs que ce sont les récits de Petra concernant les gens du quartier qui le rattachent à ce monde d'ici-bas. Les êtres sont pleins de contradictions. Petra aime les commérages, mais, en prenant de l'âge, elle prend plaisir à se remémorer le passé qui est parfois, dans sa mémoire, plus coloré que le présent. Quant à Miguel, il est un peu surprenant de le voir parler d'un « après », car il semble, encore davantage que José Luis Sampedro, plus attaché au passé qu'au présent ou, a fortiori, à l'avenir. Il commence à s'intéresser non au monde qui viendra après lui - il semble en effet peu concerné par la politique ou la pollution- mais au monde qu'il connaîtra après la mort. Il commence son travail de renoncement.

Doña Flora, la quinquagénaire au charme magique de *Octubre, octubre*, revient, rajeunie, dans *Real Sitio*. Les cercles du temps et de l'écriture font des prodiges...

On frappe à la porte de l'appartement de Soledad :

« Afuera aparece un caballero alto, elegante, con juvenil bigote y tez curtida. [...] Su joven acompañante es más baja, buen tipo, rubia, de rostro seductor donde lucen unos ojos claros y una boca deliciosa.[...]

Florita crea de inmediato calor humano en torno suyo. Aunque su simpatía envuelve a todos se dirige en especial a Soledad, evocando con ella su amistad en Barcelona, donde llegó Florita hace cinco años, cuando dejó de ser corista en Madrid[...]. Se colocó en un teatro del Paralelo y se hizo muy amiga de Soledad, que trabajaba allí de costurera par tener a punto los vestidos del espectáculo musical. »<sup>699</sup>

*(Dehors apparaît un monsieur grand, élégant, à la moustache juvénile et au teint hâlé. [...] La jeune femme qui l'accompagne est plus petite, bien faite, blonde, au visage séduisant où se détachent des yeux clairs et une bouche délicateuse.[...]*

*Florita suscite aussitôt une chaleur humaine autour d'elle. Bien que sa sympathie les enveloppe tous, elle s'adresse en particulier à Soledad, évoquant avec elle leur amitié à Barcelone où Florita était arrivée cinq ans auparavant, quand elle avait cessé d'être choriste à Madrid.[...] Elle trouva un emploi dans un théâtre de l'avenue Paralelo et devint très amie de Soledad, qui y travaillait alors comme couturière pour maintenir en bon état les costumes du spectacle musical.)*

<sup>698</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.195.

<sup>699</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.284.

Le lecteur constate, une fois de plus, la volonté de l'auteur de ne commettre aucune invraisemblance qui ne soit pas voulue par l'intrigue. Il tient à justifier parfaitement les rencontres en reliant les personnages à l'arrière-plan spatio-temporel. Sa rigueur est totale, ce qui lui permet d'entraîner le lecteur mis en confiance sur le cercle narratif de sa convenance, avec sirènes ou mortels.

Après le départ du jeune couple, Sole évoque Flora devant Marta :

« -Es una loca con un corazón de oro donde cabe un mundo entero... Bueno, lo de loca lo digo yo, que soy tan áspera ; es que a ella le sobra cariño y lo ha dado a chorros.[...] Y siempre alegre y tranquila, aun en las horas negras.[...] Siempre iluminando la vida a su alrededor. »

(-C'est une fofolle avec un cœur d'or qui contient un monde entier... Bon, c'est moi qui dis fofolle, moi qui suis si rude ; c'est qu'elle déborde de tendresse et qu'elle l'a donnée sans compter.[...] Toujours gaie et sereine, même dans les heures noires.[...] Elle illumine toujours la vie autour d'elle.)

Puis elle ajoute, parlant de l'amour qui lie la jeune chanteuse de tangos à Gustavo :

« Es amor de veras. »<sup>700</sup>

(C'est vraiment de l'amour.)

Ce portrait moral de Flora justifie que son auteur en parle dans deux œuvres, mais, au-delà de ce personnage unique, nous pouvons discerner, ici, une image de la femme aimée récurrente dans l'oeuvre de José Luis Sampedro. Outre leur beauté, les femmes de cette trilogie ont toutes - Hannah, Nerissa, María, sa mère Beatriz dans *Octubre, octubre*, Glauka et Ittara dans *La vieja sirena*, Marta, Bettina, Julia dans *Real Sitio*, le même rayonnement intérieur qui les illumine et éclaire ceux qui sont autour d'elles. Seule Águeda, peut-être aussi, en moindre part, Malvina, échappent à ce portrait. Le temps n'a pas d'emprise sur elles, car leur beauté n'est pas que physique : elle est la représentation de leur âme. Elles attirent l'amour et aiment avec passion et un total oubli d'elles-mêmes. Leur amant est entraîné dans cette dynamique d'oubli de soi pour l'autre. Après la rencontre catastrophique entre sa bien-aimée et sa famille bien-pensante et noble et influencé par la réaction de ses compagnons d'armes, Gustavo se voit dans l'obligation de démissionner de l'armée pour occuper un emploi modeste de fonctionnaire et de vendre des bijoux ayant appartenu à sa mère. Soledad rapporte avec exactitude les propos que tint Gustavo à Flora et que celle-ci vient de lui répéter textuellement. Leur effet n'en est que plus grand :

« Eran sagradas », le dijo a Flora, « pero más sagrada eres tú. »<sup>701</sup>

(« Ils étaient sacrés », avait-il dit à Flora, « mais à mes yeux tu l'es plus qu'eux. »)

Flora réapparaît à la fin de l'oeuvre, de manière indirecte : Soledad a trouvé un appartement, une mansarde pour être plus précis, pour Agustín et elle, grâce à son amie Flora, dont le compagnon avait l'espoir de réintégrer l'armée. Les nouvelles sont bonnes, chargées d'espérance, pour les personnages vivant encore à

<sup>700</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.285-286.

<sup>701</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.286.



Aranjuez comme pour les Madrilènes<sup>702</sup>.

Le procédé narratif est opposé à celui que l'on a vu précédemment : Flora rajeunit sous nos yeux, miracle de l'écriture, alors que Shannon vieillit, puisqu'il a quitté « los gancheros ».

Ces clin d'œil sont, une fois encore, adressés à des lecteurs fidèles : ils sont légers et discrets. Ils peuvent être interprétés comme un signe d'amitié, un lien complice que tisse l'auteur entre son lecteur et lui.

Dans son prologue de *La sombra de los días*, José Luis Sampedro écrit :

« Mi decisión (de publicar este libro) obedece al mismo motivo que me ha impulsado a imprimir el resto de mis relatos inéditos : no negar a mis amigos lectores ni siquiera escritos todavía tempranos y sin duda algo inmaduros. Deseo ser apreciado - si acaso lo mereciese - sin disimular mis sombras y con ese afán de autenticidad ofrezco esta novela a mis antiguos y nuevos lectores con un sólo propósito : la entrega sin reservas de una obra personal, creada para ellos. »<sup>703</sup>

*(Ma décision (de publier ce livre) obéit à ce même motif qui m'a poussé à imprimer le reste de mes récits inédits : ne pas même refuser à mes amis lecteurs des écrits rédigés précocement et sans doute quelque peu immatures. Je souhaite être apprécié - si du moins je le méritais - sans dissimuler mes ombres et c'est avec cette soif d'authenticité que j'offre ce roman à mes anciens et nouveaux lecteurs avec un seul objectif : le don sans réserves d'une œuvre personnelle créée pour eux.)*

L'écrivain écrit, bien évidemment, pour lui-même, mais José Luis Sampedro insiste à plusieurs reprises sur l'importance que revêt le lecteur à ses yeux, le respect qu'il lui inspire et l'obligation morale que cela suscite en lui d'être sincère à son égard. La plus grande preuve d'amitié qu'il puisse lui faire est de l'entraîner dans ses cercles narratifs, qui sont pour lui l'héritage le plus précieux à lui transmettre.

Il s'agit encore, pour l'instant, d'un clin d'œil amical, d'un tour de manège d'une lenteur raisonnable sur les cercles narratifs de José Luis Sampedro. Peut-être a-t-il à cœur de se faire pardonner d'avoir entraîné son malheureux lecteur sur des montagnes russes infernales, aux spires rapprochées puisqu'elles se trouvent dans une seule et même œuvre.

D'autres personnages figurent dans les deux parties d'une même œuvre, faisant ainsi tourner le cercle narratif.

Dans *Octubre, octubre*, dès la deuxième page de « Papeles de Miguel », le lecteur découvre avec stupéfaction que le narrateur est l'auteur de la partie précédente par ces mots :

« Final de *Octubre, octubre*, de Luis y Ágata. Final-continuación, final comienzo... »<sup>704</sup>  
*(Fin de « Octubre, octubre », de Luis et Ágata. Fin-suite, fin commencement...)*

<sup>702</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.526-527.

<sup>703</sup> *La sombra de los días*. Alfaguara bolsillo. Madrid. 1996. p.12.

<sup>704</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.50.

Ce même lecteur apprend, à la fois, que Miguel est l'auteur de cette première partie dont le titre est demeuré inchangé et qu'il a terminé son œuvre d'une manière fort obscure pour l'instant. En effet, « fin » et « suite » sont liés par un trait d'union, tendant à montrer que le dénouement n'est pas une rupture mais une suite logique de l'intrigue principale. « Fin » et « début » - oxymore non réuni par un trait d'union alors que grammaticalement il est semblable au groupe nominal précédent- tendraient à prouver qu'on ne sait pas trop de quoi cette fin est le début. Une fois de plus, la solution de l'énigme se trouve tout près, à la page suivante dans cet exemple précis :

« Dos cuerpos en espasmos ardientes, agonías jubilosas en el horno del lecho, pasión sin salida, Luis pendiendo de una cuerda, Ágata saliendo desnuda por la buhardilla, haciendo trampolín de un alero, de cabeza a la calle con su impecable estilo de saltadora... »<sup>705</sup>

(*Deux corps dans des spasmes ardents, agonies jubilatoires dans le four du lit, passion sans issue, Luis pendu à une corde, Ágata sortant nue de la mansarde, se servant d'un auvent comme tremplin, la tête tournée vers la rue dans son style impeccable de plongeuse...*)

Le lecteur est effrayé par ce dénouement horrible concernant les personnages qu'il vient de découvrir et comprend que cette fin est peut-être un début, mais dans un autre monde. Devant l'exposé de la fin d'un livre qu'il vient à peine de commencer à lire, quelques solutions s'ouvrent au lecteur. La première est d'abandonner la lecture : dans la perspective d'assister à deux suicides, il préfère laisser là cette œuvre. La deuxième, indigne d'un bon lecteur, est de glisser un coup d'œil à la fin du roman et, rassuré, de se soumettre au bon vouloir des auteurs fictif et réel : il sait que le jeu finit bien. Il peut aussi penser que l'auteur l'induit en erreur et décider de poursuivre sa lecture pour vérifier son hypothèse. Il peut, enfin, s'intéresser au sort de deux personnes, peut-être des amants, se demandant comment ils ont pu en arriver là.

Il comprend la situation un peu mieux, lorsqu'il lit :

« Ágata encarnando a Nerissa, Luis su fedele d'amore[...] »<sup>706</sup>

(*Ágata incarnant Nerissa, Luis son « fedele d'amore (amoureux fidèle) [...] »*)

L'auteur a fait, classiquement, un transfert sur ses personnages, se vengeant sur eux d'une aventure amoureuse qui s'est mal terminée. Quelle meilleure fin lui donner que celle de la mort des deux amants, tels Tristan et Yseult ou Diego et Isabel, les amants de Teruel<sup>707</sup>, sans parler de Roméo et Juliette.

<sup>705</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.51.

<sup>706</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.51.

<sup>707</sup> On raconte que Diego de Marcilla, second enfant d'une famille noble et qu'Isabel de Segura, descendante d'une riche famille, s'aimaient depuis l'enfance et que quand la jeunesse arriva, leur amour demeurait vivant. Ainsi, Diego décida de la demander en mariage. Mais, le père d'Isabel ne voyant pas de façon claire le futur économique du couple, demanda au jeune homme qu'il revint plus tard avec des richesses. Donc, Diego parvint à un pacte, il partirait aux Croisades à la recherche de la fortune mais Isabel l'attendrait pendant cinq ans sans se marier. Durant ces cinq années le père d'Isabel n'arrêta pas d'inciter sa fille à se marier avec le puissant Pedro Fernández de Azagra. Elle, têtue, tint sa promesse et résista mais, au moment où le délai arrivait à sa fin, elle comprit qu'elle devait se marier avec le prétendant proposé par son père. Les préparatifs du mariage commencèrent donc le jour même où le délai s'achevait. Précisément ce même jour Diego de Marcilla revint à Teruel mais le mariage avait déjà été célébré. Même ainsi il réussit à rejoindre Isabel en tête à tête et lui demanda un baiser mais elle le lui refusa car elle était déjà mariée. Alors, il mourut à ce

En outre, il dit que cette fin macabre est celle d'un autre manuscrit, *Oscuro Resplandor*, qu'il n'a pu terminer, traumatisé par l'annonce de la mort de son fils. A-t-il ainsi tué tout ce qu'il y avait de jeunesse autour de lui, à savoir les deux amants qu'il avait façonnés et qu'il pouvait tuer et faire renaître à sa guise, pouvoir qu'il n'avait pas en tant qu'être humain ? Il parle de Luis et Ágata comme « sorbiéndose, anudándose, interpenetrándose, eyaculándose. » (*s'absorbant, se nouant, s'interpénétrant, s'éjaculant*), dans « una cama centro del mundo »<sup>708</sup> (*un lit centre du monde*).

Cela rappelle ce qu'écrit José Luis Sampedro dans *Escribir es vivir*, à propos de *Octubre, octubre* :

« Quería escribir unas doscientas páginas muy intensas sobre una pareja dedicada al amor en cuerpo y alma, en una cama de esa antigüas de dosel y cortinas como en una caja erótica, y limitarme a observar y describir. Pero las cosas empezaron a liarse, y ya ven el mamotreto que salió. »<sup>709</sup>

(*Je voulais écrire environ deux cents pages très denses sur un couple se consacrant à l'amour corps et âme, dans un de ces lits d'autrefois avec ciel de lit et courtine comme dans une boîte érotique et me contenter d'observer et de décrire. Mais les choses commencèrent à se compliquer et vous pouvez voir le mastodonte qui en est sorti.*)

Il serait vain de dissimuler la ressemblance entre l'auteur fictif Miguel et l'auteur réel José Luis Sampedro, d'autant plus que, quelques pages plus loin, dans le même ouvrage, l'écrivain évoque le dénouement de son roman :

« cuando ya tenía unos quinientos folios escritos me encontré con la ingrata sorpresa de que el maravilloso final no encajaba. La escena final imaginada era genial, sencillamente no cuajaba, no quedaba, imposible utilizarlo. Volví a empezar y, aun así, ese final no funcionaba y tuve que cambiarlo. ¿Por qué ? Pues por algo que ya les expliqué, que los personajes se niegan a hacer lo que no deben. No digo yo que cobren vida propia, eso me parece un efectismo exagerado, pero no pueden hacer cualquier cosa. »<sup>710</sup>

(*alors que j'avais déjà écrit environ cinq cents pages, je me heurtai à la désagréable surprise que la merveilleuse fin ne convenait pas. La scène finale que j'avais imaginée était géniale, mais, tout simplement, elle n'allait pas, elle n'était pas appropriée, c'était impossible de l'utiliser. Je recommençai et, même ainsi, cette fin ne marchait pas et je dus la changer. Pourquoi ? Eh bien à cause d'une chose que je vous ai déjà expliquée, à savoir que les personnages se refusent à faire ce qu'ils ne doivent pas faire. Je ne veux pas dire qu'ils possèdent une vie propre, cela me paraît être un artifice exagéré, mais ils ne peuvent pas faire n'importe quoi.*)

Miguel aussi avait divisé son récit en trois parties : Luis, Ágata et Quartel de Palacio<sup>711</sup>.

Comme Miguel, José Luis Sampedro voulut, dans un premier temps, écrire un roman-lit qui se passerait uniquement dans cet endroit emblématique. Comme

---

même instant peiné de son échec. Le jour suivant, on célébra l'enterrement du jeune homme et Isabel s'y rendit et elle voulut l'embrasser une fois mort pour lui donner le baiser qu'elle lui avait refusé la veille. En réalité, elle était toujours amoureuse de lui. C'est pourquoi, en l'embrassant, elle s'évanouit et mourut sur le cadavre.

://www.caiaragon.com/fr/arbore/index.asp?idNodo=66&idNodoP=38

<sup>708</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.53.

<sup>709</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.214-215.

<sup>710</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.226.

<sup>711</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.193.

Miguel, il a changé la fin de son roman. De même que Miguel a écrit quatre romans, José Luis Sampedro a écrit quatre versions différentes de ce roman<sup>712</sup>.

Il semblerait bien que Miguel ait fait de même, car ses quatre manuscrits ont les mêmes personnages principaux.

« Mi amargura urdió la Novela IV, condenando a Luis a la impotencia, Ágata a los brazos de Safo, Pablo al despeñadero de los años. Hizo de Paco un cínico trepador, de la maga una celestina lúbrica... »<sup>713</sup>

(*Mon amertume ourdit le Quatrième Roman, condamnant Luis à l'impuissance, Ágata aux bras de Sapho, Pablo au précipice des ans. Elle fit de Paco un cynique arriviste, de la magicienne une célestine lubrique...*)

Nous regrettons que José Luis Sampedro n'ait pas adopté ce passage des écrits de Miguel :

« En la Novela III Pablo -operado ya con éxito su catarata - paseaba por el parterre con María gozando de los colores, [...] »<sup>714</sup>

(*Dans le Troisième Roman Pablo - déjà opéré avec succès de sa cataracte - se promenait dans les jardins d'Aranjuez avec María, jouissant des couleurs, [...]*)

Miguel change la fin de ses romans au gré de ses humeurs pour finir par les abandonner, alors que José Luis Sampedro, s'il mit vingt ans à préparer cette somme, réalisa un ouvrage complet qu'il publia, ultime clin d'œil à la fois à son personnage Miguel et à son lecteur.

Don Pablo est aussi un reflet de son auteur fictif qui écrit : « Sí, mi amor con Hannah, el que busca don Pablo demasiado tarde, ya quedó atrás. »<sup>715</sup> (*C'est vrai, mon amour pour Hannah, celui que cherche don Pablo trop tard, est bien resté derrière moi.*) Une fois encore, Miguel reconstruit sa vie en la vivant par procuration et en se vengeant encore sur un personnage qu'il savait proche de lui, comme il le fait encore dans le Quatrième Roman :

« [...] corrompí a Luis como hubiese querido corromper y aniquilar a Eduardo : haciéndolo impotente, para poner a Nerissa fuera de su alcance. »

(*[...] J'ai corrompu Luis comme j'aurais voulu corrompre et anéantir Eduardo : en le rendant impuissant, pour mettre Nerissa hors de sa portée.*)

Il ajoute que Ágata n'a jamais été Nerissa, alors qu'il a dit le contraire. Perdu dans les spires de ses haines, de ses frustrations et ses chagrins, Miguel a voulu régler tant de problèmes à travers l'écriture qu'il n'a rien mené à bien. Il aurait voulu résoudre les problèmes de sa vie, en aurait infléchi le cours, mais l'écriture ne va pas si loin.

Il envie ceux qui sont différents de lui, comme Paco, dont il dit :

« [...] Pensándolo bien, hubiese querido ser como Paco mientras escribí la Novela II, con su apoteosis revolucionaria en el entierro de Ildelfonso. »<sup>716</sup>

(*[...] Tout bien réfléchi, j'aurais voulu être comme Paco quand j'écrivis le Deuxième*

<sup>712</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.31.

<sup>713</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.157.

<sup>714</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.305.

<sup>715</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 244.

<sup>716</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.259.

*Roman, avec son apothéose révolutionnaire à l'enterrement d'Ildefonso.)*

Cette apothéose a dû finalement paraître immorale au véritable auteur, puisque Paco n'a connu aucune apothéose visible. Le lecteur garde un petit regret concernant la mort d'Ildefonso, à peine mentionnée. Il aurait bien aimé un enterrement digne du personnage et une apothéose, si possible venant d'un autre personnage que Paco. Mais puisque l'apothéose, selon l'étymologie, est la montée vers les dieux, nous pouvons juste souhaiter que ce soit le sort finalement réservé à ce personnage attachant. Et le roman devient interactif.

Nous découvrons aussi comment naît l'inspiration. Voyant une procession de Semaine Sainte à Madrid, Miguel la décrit avec acrimonie :

« Mero oficio en los profesionales del transporte bajo los pasos, invisibles en su mundo cerrado por los faldones morados de las tarimas, llevando a hombros una procesión subterránea, una carga como un castigo, la antiprosesión. Me acordé de Luis en Sevilla. Al día siguiente, en los periódicos, todos esos tópicos del « hondo fervor religioso en el pueblo español ». ¡ Qué farsa ! »<sup>717</sup>

*(Simple métier pour les professionnels du transport sous les « pasos » (chars de la procession) invisibles dans leur monde fermé par les tentures violettes cachant les plateformes, portant sur leurs épaules une procession souterraine, une charge comme un châtiment, l'antiprosession. Je me souvins de Luis à Séville. Le lendemain, dans les journaux, tous ces clichés sur la « profonde ferveur religieuse du peuple espagnol. » Quelle farce !)*

Pourtant, ce n'est pas du tout cet aspect de la foi comme farce, du monde comme masque que le lecteur découvre à travers Luis cinq chapitres plus loin. Luis est parti à Séville avec Guillermo, le premier fuyant Ágata, le second les recherches de la police après les manifestations de rue. Luis est invité par don Melchor, un « indicateur » de Guillermo à porter un « paso » avec d'autres. Il le fait, pour que sa souffrance physique transcende sa misère psychique, pour qu'elle marque la naissance d'un nouveau Luis s'acceptant comme il est. C'est là qu'il va faire la connaissance de Carmela et qu'il va retrouver avec elle sa virilité perdue à cause de Marga.

La fiction ressemble donc à la réalité, mais il convient à l'écrivain de la transformer à son gré. Miguel raconte aussi qu'il a lu dans un roman de Georges Simenon, *Maigret et le corps sans tête*, titre en français dans le texte : « Maigret había tratado ya de convencer a algunos de que quienes dejan degradarse poco a poco sus vidas [...] son casi siempre seres idealistas. »<sup>718</sup> (*Maigret avait déjà essayé de convaincre quelques personnes que ceux qui laissent leur vie se dégrader peu à peu [...] sont presque toujours des idéalistes.*). Il a fait alors le parallélisme avec ses personnages : « ¡Cómo he pensado en Luis y Ágata ! »<sup>719</sup> (*Comme j'ai pensé à Luis et Ágata !*) Il est vrai que tous deux, avant de se connaître, ont eu bien du mal à se construire une vie convenable.

Miguel s'écrie à l'avant-dernier chapitre, c'est à dire lorsqu'il est bien près

<sup>717</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.365.

<sup>718</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.459.

<sup>719</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 459.

de mourir et d'arriver à l'apothéose tant attendue :

« No quiero el retorno que deseaba Luis Madero. Escucha (Tú) a Rumí : « El tiempo y la duración son apariencias debidas a la velocidad de la acción divina. Así el rápido giro de una antorcha simula una continua línea de fuego. »

En la llama quiero existir ; no en la fingida línea ».<sup>720</sup>

*(Je ne veux pas le retour que désirait Luis Madero. Ecoute (Toi) Rumi : « Le temps et la durée sont des apparences dues à la rapidité de l'action divine. Ainsi le tournoiement rapide d'une torche simule une ligne continue de feu. »*

*C'est dans la flamme que je veux exister ; pas dans la fausse ligne.)*

Le tournoiement de la torche renvoie à la Roue du monde que l'on va voir maintenant et aux cercles du temps. Miguel, sentant sa fin proche, se sent à côté de la véritable flamme, de l'arbre en feu qui lui annonce la rencontre avec l'Aimée. Il n'a pas besoin de subterfuges ou d'incarnation : ce qu'il est lui suffit pour atteindre son paradis.

Miguel, tout au long de l'œuvre, est obsédé par ses romans inachevés, - dans la mesure où ils ne furent pas publiés - mais il pose enfin la question fondamentale :

« ¿Qué es imaginario y qué es real ? ¿Cuánta realidad contiene de verdad la realidad ? ¿Qué diferencia entre Petra, doña Ifigenia<sup>721</sup> y su cochero, por una parte, y Pablo, Ágata, Jimena, o yo mismo por otra ? ¡ Todos sombras en la divina linterna mágica de Omar Khayam ! »<sup>722</sup>

*(Qu'est-ce qui est imaginaire et qu'est-ce qui est réel ? Quelle part de réalité contient vraiment la réalité ? Quelle différence y a-t-il entre Petra, doña Ifigenia et son cocher d'une part, et Pablo, Ágata, Jimena ou moi-même, d'une autre ? Nous sommes tous des ombres autour de la divine lampe magique d'Omar Khayam !)*

Miguel fait allusion à une suite de quatrains d'Omar Khayam, dont le thème est une lampe magique, représentation du monde :

« Cette céleste Roue à nos yeux suspendue

Est lampe magique étonnant notre vue.

Du milieu, le soleil éclaire la lanterne,

Et nous tournons autour, images éperdues. »<sup>723</sup>

Les références culturelles de Miguel nous amènent à une roue, autre figure du cercle. Selon le narrateur, les images deviennent ombres dans de telles circonstances, donc sombres, et il est dès lors impossible de distinguer les êtres réels des êtres fictifs. Tous deviennent ombres et l'écrivain, ne distinguant plus fiction et réalité, êtres de chair et êtres d'encre, est tenté de sombrer dans la spirale de la folie, tournant éternellement autour de la lampe.

<sup>720</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.816.

<sup>721</sup> Première patronne de Petra qui était sa bonne d'enfants. De la bonne société mais aux mœurs légères. Amie pendant un certain temps de la tante Magda.

<sup>722</sup> Né en 1050 et mort en 1123, Omar Khayam en plus d'être un talentueux poète reconnu fut également mathématicien et astronome. Son oeuvre majeure, les Rubba'iyat, est une suite de quatrains où s'affichent ironie et scepticisme, distance à l'égard de la religion - mais non d'un certain mysticisme -, célébration du vin, des femmes, de l'amitié, de l'art et de la philosophie.[...] En Occident, il fut surtout connu pour son oeuvre poétique, notamment ses Robayat : environ mille de ces quatrains épigrammatiques lui sont attribués. Khayam leur donna une tonalité satirique, pessimiste et épicurienne, tout en conservant un style lyrique. Le poète et traducteur anglais Edward Fitzgerald fut le premier à révéler à l'Occident l'oeuvre poétique de Khayam, grâce à la traduction qu'il fit, en 1859, d'une centaine de ces quatrains. <http://server30.irna.com/fr/news/view/line-94/0605177414075331.htm>

<sup>723</sup> KHAYAM Omar. Trad. M. Farzaneh et J. Malaplate, tiré de "Les Chants d'Omar Khayam", S. Hedayat, édition J. Corti. Paris.1999

Il n'atteint la paix qu'à la dernière page. Le dernier paragraphe commence par : « Ya mueren las palabras. »<sup>724</sup> (*Maintenant, les mots sont morts.*)

Dans l'apaisement de la mort imminente, tout se tait autour de lui et surtout en lui. Ses personnages fictifs, ceux qu'ils a rencontrés et qui ont pu le faire souffrir - par leur méchanceté ou leur mort - et qui tourbillonnaient en lui ; tout s'apaise. Les morts le laissent enfin mourir en paix.

Si toutes ces allusions à l'œuvre de Miguel dans des péripéties souvent différentes de celles que le lecteur voit dans la partie « Octubre, octubre » contribuent au vertige ressenti par le lecteur, elles dévoilent aussi les liens qui se tissent entre auteur et personnages et sont autant de pièges posés au lecteur par le narrateur. En effet, ce qui est évoqué dans « Papeles de Miguel » est rarement ce qui se passe dans « Octubre, octubre ». Dans son vertige, le lecteur ne sait plus très bien qui sont les « véritables » Luis, Ágata ou don Pablo. Mais, en fait, pourquoi ceux de la première partie seraient-ils plus « réels » que ceux de la deuxième ? Parce que cette histoire est arrivée jusqu'à son terme, jusqu'à la publication ? Mais les autres, aussi, puisqu'ils sont dans l'ouvrage que le lecteur a devant les yeux ! Les péripéties et les dénouements se multiplient soudain devant le lecteur, le cercle « Octubre, octubre » se mêle à celui de « Papeles de Miguel ». L'œuvre qu'ils constituent devient alors spirale entraînant le lecteur sur les sables mouvants de la réalité et de la fiction. Aspirant au repos mental, le lecteur va se plonger dans les flots azurés de *La vieja sirena*.

Nous n'allons pas revenir sur les souvenirs de Glauka ou d'Ahram car nous avons constaté dans la première partie qu'ils constituent les fondations narratives de *La vieja sirena*. Même si, nous l'avons vu, les analepses sont rigoureuses, elles sont suffisamment nombreuses pour que le lecteur se perde quelque peu. En effet, au lieu d'évoquer un souvenir de bout en bout, Glauka le raconte comme le ferait un être réel, c'est-à-dire tel qu'il lui revient en mémoire, par bribes causées par un stimulus extérieur. Il serait fort ennuyeux que l'intrigue principale soit longuement interrompue pour laisser la place à un souvenir retraçant dans l'ordre toutes les étapes du passé de la jeune femme. Les récits s'ajoutent les uns aux autres jusqu'à former un tout qui, d'ailleurs, finit par former un ensemble complet. Le puzzle est entièrement reconstitué, si le lecteur prend la peine de réfléchir sur l'histoire des personnages, surtout celle de Glauka, l'héroïne au riche passé.

De plus, la structure narrative de cet ouvrage central est plus simple : il n'y a qu'un récit linéaire entrecoupé de souvenirs, et non pas deux.

Même si le lecteur n'a pas, surtout après une première lecture, une vision

---

<sup>724</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

nette et ordonnée des détails du passé, de Glauka essentiellement, ceux des autres personnages étant beaucoup plus rares, il a saisi l'importance des souvenirs dans la construction de la jeune femme. Il a compris ses chagrins, dus à des morts violentes d'êtres aimés, et son message d'espoir : la vie, quelles qu'en soient les tragédies, vaut la peine d'être vécue pleinement et de s'achever par une mort à laquelle l'homme doit consentir.

Dans *Real Sitio*, les interférences entre les deux parties : 1930-1931 et 1807-1808, ne s'opèrent pas par le truchement de l'écriture mais de manière beaucoup plus concrète : outre l'araucaria qui, tout à fait naturellement, a vu toutes ces périodes depuis sa petite enfance lorsqu'il fut amené à Aranjuez par don Alonso et Roque jusqu'à sa maturité actuelle, la clochette sert, elle aussi, de lien objectif : Marta la voit tout d'abord sur le bureau de don Celes, son chef, puis sur le portrait de celui dont elle découvrira à la fin qu'il s'agit de don Alonso. Son histoire nous est connue par la partie 1808. L'éventail joue le même rôle, mais c'est Janos qui illumine la partie 1930 et enchante l'historienne qu'est Marta par ses récits sur les époques qu'il a vécues et tous les détails de la vie quotidienne qu'il a conservés du passé. Cela commence par son habillement qui ne laisse pas de surprendre la jeune fille, dès la première apparition du vieil homme dans la bibliothèque, comme nous l'avons déjà vu en évoquant l'épée de cérémonie :

« Es un hombre, viste capa y tricornio, [...]. Esgrime un espadín desenvainado ».<sup>725</sup>

(*C'est un homme, il porte cape et tricorne, [...]. Il brandit une épée de cérémonie dégainée.*)

Chaque fois que Marta le voit, il est vêtu ainsi, comme il l'aurait pu l'être en 1808, sauf le jour du fameux dîner :

« Lo que descubre (Marta) aumenta su incrédulo asombro, al ver al guardián con impecable vestido de época, desde los zapatos a la blanca peluca.[...] Calzones de raso gris, chupa amarilla con rameados florales, corbatín blanco en torno al cuello y una levita a la inglesa de terciopelo malva. »<sup>726</sup>

(*Ce qu'elle découvre (Marta) augmente son étonnement et son incrédulité, en voyant le gardien avec un impeccable costume d'époque, depuis les chaussures jusqu'à la perruque blanche.[...] Culotte de satin gris, justaucorps jaune aux motifs fleuris, petite cravate blanche autour du cou et une redingote à l'anglaise en velours mauve.*)

Cela continue par tous les objets qui l'entourent, la décoration de la pièce dans laquelle il la reçoit et où vécut la nièce de Malvina, camériste de la reine :

« Paredes enteladas con damasco rameado de pequeñas flores sobre el fondo malva, [...]. Dos candelabros sobre la elegante chimenea[...]. Dos butacas de peineta y dos sillas acompañan a un pequeño sofá con respaldo y brazo a un lado, curvado a la manera del que ocupa madame Recamier

<sup>725</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.75.

<sup>726</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.135.



en su famoso retrato.[...]»<sup>727</sup>

*(Murs tendus de damas aux motifs de petites fleurs sur fond mauve, [...]. Deux candélabres sur l'élégante cheminée [...]. Deux fauteuils incrustés d'écaille et deux chaises accompagnent un petit canapé avec dossier et un accoudoir sur un côté, incurvé comme celui qu'occupe madame Récamier sur son fameux portrait.[...])*

Le sortilège se poursuit lorsque, comme Janos le dit lui-même, il fait sortir l'éventail du portrait de Malvina. En réalité, cet éventail est rangé dans un bureau : il le lui montre et « Ceremonioso, lo ofrece a la atónita Marta. »<sup>728</sup> (*Cérémonieux, il l'offre à une Marta stupéfaite.*)

Et la description est toujours faite avec la même minutie. Cette pièce est une enclave de l'Histoire, de même que la conversation de Janos :

« Como observa que a Marta le encanta la evocación, el caballero se explaya sobre el París que vivió : el de Luis XVI y el nuevo. Ella le escucha con la sensación de conocer el Antiguo Régimen por un testigo. No sólo los grandes acontecimientos conocidos, sino los detalles cotidianos. »<sup>729</sup>

*(Comme il a remarqué que Marta est enchantée par cette évocation, le gentilhomme s'étend sur le Paris dans lequel il vécut : celui de Louis XVI et le nouveau. Elle l'écoute avec l'impression de connaître l'Ancien Régime à travers un témoin. Non seulement les grands événements connus, mais aussi les détails de la vie quotidienne.)*

C'est pour elle encore plus troublant que lorsqu'elle va trouver dans le coffret indien de Malvina la lettre de don Alonso racontant le soulèvement contre Godoy vécu par un témoin direct : lui-même, qui se trouvait dans les appartements royaux avec Carlos IV et María Luisa. Le couple royal apparaît aussi bien en chair et en os dans la partie 1808, puisque don Alonso vit à la Cour, qu'en 1930 dont le personnage principal est une jeune historienne mettant en ordre les archives du palais d'Aranjuez.

Même si le récit de don Alonso est un témoignage direct, il ne s'agit que d'une lettre, document qu'un historien peut avoir entre les mains. En revanche, écouter Janos signifie se replonger directement dans une autre époque qu'il fait renaître pour elle par son récit, enrichi des sentiments qu'il a pu éprouver. Avec une personne réelle lui narrant l'Histoire, elle la vit elle-même.

Don Alonso, qui apparaît sous la forme du portrait dès le premier chapitre de la partie 1930, est le sujet de la narration qui suit, en 1808. Malvina, personnage principal de 1808, revient de manière régulière dans la partie 1930, que ce soit parce que Marta a appris que cette personne avait éveillé l'intérêt de l'Inquisition ou, de manière beaucoup plus vivante, par la bouche de Janos et les récits du narrateur omniscient pénétrant dans la pensée de don Alonso. En regardant le visage de son amie, celui-ci songe à sa manière de vivre et se souvient du jour où il l'a connue, trente ans auparavant. Il dit notamment :

---

<sup>727</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.135.

<sup>728</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.142.

<sup>729</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.140.

« Podrá tener gustos no convencionales, incluso aficiones más propias de un hombre, podrá exagerar su gusto por la libertad, pero eso no le quita su arte de vivir [...] »<sup>730</sup>

*(Elle peut bien avoir des goûts non conventionnels et même des penchants plus propres à un homme, elle peut bien exagérer son goût pour la liberté, mais cela ne lui enlève pas son art de vivre.)*

Le futur d'hypothèse n'exprime pas, ici, l'incertitude de don Alonso mais un refus d'y attacher de l'importance. Ce sont, à ses yeux, des aspects superficiels de Malvina. Il ne faut pas se contenter de ces faits, indéniables au demeurant, pour mal la juger. En réalité, il devrait opter pour le même temps lorsqu'il émet sa propre opinion. En effet, si elle est aussi exacte que les précédentes, elle n'est pas suffisante. Malvina est beaucoup plus complexe qu'il ne se l'imagine, même s'il soupçonne que ses voyages, à Paris notamment, ne sont pas tout à fait innocents, mais liés à ses relations avec Carlota Joaquina, l'infante devenue régente du Portugal. L'auteur joue à la fois avec son personnage et avec le lecteur, qu'il entraîne à son gré sur un chemin ou un autre. Cela montre, aussi, la complexité de l'être humain, formé de cercles concentriques. Un proche peut en connaître un, voire plusieurs, sans cerner totalement la personnalité de cette personne.

Un autre personnage, d'une importance singulière pour Malvina, fait bientôt son apparition sur les deux tableaux, à savoir les deux époques.

Il est l'objet d'une conversation entre Ribalta et Marta. Cette dernière s'informe :

« ¿El caballero d'Eon no era un espía francés disfrazado de mujer ?

-Más que disfrazarse : vivió muchos años como mujer.[...] Saignac sospecha que Eon, desde Londres, seguía espionando para alguien, pues era manirroto y necesitaba dinero desde que la Revolución le privó de la pensión otorgada por Luis XVI... [...] »<sup>731</sup>

*(Le chevalier d'Eon n'était-il pas un espion français déguisé en femme ?*

*-Plus que déguisé : il vécut de nombreuses années comme une femme.[...] Saignac soupçonne que Eon, depuis Londres, continuait à espionner pour le compte de quelqu'un, parce qu'il était dépensier et qu'il avait besoin d'argent depuis que la Révolution l'avait privé de la pension que lui avait accordée Louis XVI...[...])*

Dans la partie 1808 du même chapitre 2, qui s'intitule d'ailleurs Charles Geneviève d'Eon - le chevalier qui porte à la fois un prénom masculin et un féminin - la conversation entre Valduerna, Alonso et Malvina porte précisément sur ce personnage, dont le comte vient d'apprendre l'existence lors d'un séjour à Londres. Alonso et Malvina l'ont connu à Paris, mais c'est une fois seule, dans un monologue intérieur, que Malvina se remémore ce que fut le chevalier d'Eon pour elle : l'espoir d'un amour merveilleux qui ne fut pas durable à cause du chevalier, effrayé par les relations que lui proposait Malvina, qu'elle ne précise pas mais qui devaient se faire sans distinction de sexe, ce qui épouvanta d'Eon, pourtant peu enclin à s'effaroucher.

---

<sup>730</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.61.

<sup>731</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.41.

Malvina en a retiré une amertume encore plus grande à l'égard des hommes :

« [...] Encarnamos juntos el mito de la otra mitad pero de un modo nuevo, mejor que el amor de dos mujeres, nosotros estrenábamos la pareja del futuro, no tuvo agallas para mantenerse, no me seguía[...]. »<sup>732</sup>

*([...] Nous incarnâmes ensemble le mythe de l'autre moitié mais d'une nouvelle manière, mieux que l'amour de deux femmes, nous inventions le couple du futur ; il n'eut pas le cran de persister ; il ne me suivait pas.)*

En 1930, c'est, bien sûr, le professeur Ribalta qui s'intéresse au chevalier, lui dont la sexualité est problématique :

« [...] Ningún biógrafo ha calado en Eon, [...] ¿inversión ? ¡ninguna, en absoluto !, ¿homosexual ? ¡qué tontería ! ¿travestido ? pero hay géneros, ¿impotente ? también hay clases ... de los temas prohibidos sólo se sabe viviéndolos [...] . »

*([...] Aucun biographe n'a percé à jour Eon, [...], inversion ? Absolument pas ! Homosexuel ? Quelle idiotie ! Travesti ? Mais il ya en a de plusieurs sortes, impuissant ? Là aussi il y a différentes catégories ! On ne sait quelque chose des sujets interdits qu'en les vivant[...].)*

Il le rapproche de

« la fuerza de Narciso, por encima de los titanes, magnificación del sexo, por eso no halla pareja a su altura, se repliega sobre sí mismo, viste a la mujer sobre su propio cuerpo, la encuentra en él mismo, así se completa, es él y ella consigo, coexistiendo[...]. »<sup>733</sup>

*(la force de Narcisse, au-dessus de celle des Titans, sublimation du sexe, c'est pour cela qu'il ne trouva pas de partenaire à sa hauteur, il se replie sur lui-même, il revêt la femme sur son propre corps, il la trouve en lui-même, ainsi il se complète, il est lui et elle avec lui, coexistant[...].)*

Alors qu'il est historien, il semble analyser les faits à son aune, selon sa propre manière d'être. Lui qui est impuissant sexuellement devant les femmes en déduit qu'elles ne sont pas à sa hauteur, qu'elles ne le comprennent pas et qu'elles le méritent encore moins mais il ne tente pas sa chance avec les hommes. Il ne parviendra pas, tout au moins dans l'œuvre, à résoudre son problème, tout simplement parce qu'il le pose mal, qu'il ne l'examine qu'en partant d'une base erronée : celle de son génie. Cela l'empêche, par manque de données historiques, de comprendre le destin du chevalier : il ne connaît pas le rôle de Malvina dans son existence.

Il a beau distordre l'Histoire, transformant les mythes comme celui de Narcisse et la vie de d'Eon pour ressembler à ces personnages, il ne résout pas sa propre existence, car il ne se fonde que sur des leurres. Les autres personnages, même égocentriques comme Miguel, Águeda ou Luis dans *Octubre, octubre* ont le courage de s'auto-analyser, de passer au crible leur propre moi, même si cela leur en coûte. Ils s'en tirent beaucoup mieux que le malheureux Ribalta.

Des personnages un peu moins importants, tels Julia, ou clairement secondaires, tels Sara et Lucas, sont également présents dans les deux parties. Sara apparaît dans la partie 1930 en même temps que Malvina :

« Marta sólo recuerda las sospechas sobre tres personajes moradores del Real Sitio : un fraile [...], una vendedora de perfumes y aceites quizá gitana o judaizante, y, sobre todo, una

<sup>732</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.67.

<sup>733</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.111.

condesa de Brías, doña Malvina, noble viuda de origen portugés, acusada de vivre casi como un hombre, con audacias impropias de su sexo y rango. »<sup>734</sup>

*(Marta se rappelle seulement les soupçons au sujet de trois personnages demeurant au Real Sitio : un moine [...], une marchande de parfums et d'huiles, peut-être gitane ou judaïsante et, surtout, une comtesse de Brias, doña Malvina, noble veuve d'origine portugaise accusée de vivre presque comme un homme, avec des audaces impropres à son sexe et à son rang.)*

Là encore, l'auteur n'explique rien, ne précise rien. Il trace des cercles autour de son lecteur, pas trop larges pour que le lecteur puisse s'y retrouver. En effet, Sara, la marchande de parfums et d'huiles, est mentionnée quelques pages plus loin, dans la bouche de Malvina, faisant allusion aux soupçons de l'Inquisition à son rencontre :

« O (es delito) mi relación con Sara, esa pobre mujer, tachada de malas artes porque vende buenos perfumes y mejores remedios... »<sup>735</sup>

*(Ou bien (elle considère comme un délit) mes relations avec Sara, cette pauvre femme, accusée de pratiques douteuses parce qu'elle vend de bons parfums et de meilleurs remèdes.)*

L'adjectif « pobre » ne convient pas du tout à Sara, une femme à la tête froide et aux idées claires. Malvina le sait fort bien, de même qu'elle n'ignore pas que le rôle de Sara n'est pas que de vendre ses produits, mais d'espionner pour elle, pour le compte des « anandrinas », ces féministes extrémistes avant l'heure qui, comme l'indique l'étymologie grecque, nient et rejettent les hommes.

Quant à Julia, omniprésente dans la partie consacrée à don Alonso en raison de l'amour qu'il ressent pour elle, elle finira par faire une entrée discrète, conformément à son caractère, dans la partie 1930 :

« En el campo de las vivencias sentimentales los desafortunados encuentros eróticos de Malvina y Eon se eclipsaban, para Marta, ante la ternura del último amor de Alonso hacia esa Julia con la que al fin se casó. »<sup>736</sup>

*(Sur le terrain des expériences sentimentales, les rencontres érotiques effrénées de Malvina et Eon étaient éclipsées, aux yeux de Marta, par la tendresse du dernier amour d'Alonso envers cette Julia avec laquelle il finit par se marier.)*

« Esa » n'est pas un adjectif démonstratif particulièrement emphatique, il dépend du point de vue du narrateur, mais, ici, sa discrétion convient à Julia. Sa richesse intérieure ne s'apprécie que si ceux qui la voient prennent la peine de bien la connaître.

Un autre personnage, semblable à Sara sur bien des points, apparaît également dans les deux cercles temporels : il s'agit de Lucas, l'amant de Julia et père de son enfant.

Au cours d'une conversation entre le professeur Ribalta et Marta, le lecteur apprend une nouvelle à laquelle Ribalta n'attache aucune importance, ne connaissant pas, comme le lecteur, ce personnage plus que louche. En faisant des recherches sur l'époque qui intéresse le professeur, la jeune bibliothécaire avoue

<sup>734</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.40.

<sup>735</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.60.

<sup>736</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.525-526.

n'avoir rien trouvé sur la thèse que défend Ribalta, à savoir le rôle des Anglais lors du soulèvement contre Godoy. Selon le professeur, ils voulaient précipiter l'Espagne dans le chaos pour s'emparer de ses territoires outre-Atlantique :

« En cambio, tiene datos sobre otro personaje, también de dudosa vida, que llegó a corregidor de Albacete en 1830. Especuló durante la guerra de Independencia sirviendo a unos y otros, y le apodaban « El gallego », un tal Lucas Rodeiro.

Ribalta no se interesa por esa novedad y vuelve a su tema. »<sup>737</sup>

(Par contre elle a des renseignements sur un autre personnage menant lui aussi une vie douteuse, qui devint « corregidor »<sup>738</sup> d'Albacete en 1830. Il spécula pendant la guerre d'Indépendance et on le surnommait le Galicien, un certain Lucas Rodeiro.

Ribalta ne s'intéresse pas à cette nouvelle et revient à son sujet.<sup>739</sup>)

Cet éclaircissement, dans la partie 1930, permet de refermer les pages concernant la période 1808. Cette dernière ne se termine pas sur des questions innombrables concernant les personnages. Nous ignorons le sort précis de Malvina, Alonso ou Julia, mais cela ne revêt aucune gravité car nous savons qu'ils vont vers un destin librement choisi. Ils l'ont assumé pleinement tout au long du récit et continueront à le faire, que ce soit au Brésil pour Malvina ou en Galice pour les nouveaux mariés. Ils ont choisi leur sort et n'infléchiront pas la barre jusqu'à leur mort, plus ou moins imminente vu l'âge de Malvina et son ami Alonso et l'époque à laquelle l'action se situe. Lucas, beaucoup plus jeune, aurait pu changer. Nous connaissons son sort, dans la partie 1930, nous savons qu'il a gravi, comme il le voulait, les marches de la hiérarchie sociale mais qu'il est resté, malgré tout, un mauvais homme.

Cette ronde des personnages justifie de manière superficielle le choix de José Luis Sampedro de lier ces trois oeuvres sous le terme de trilogie. Des personnages s'infiltrèrent d'un roman à un autre. C'est plus difficile pour *La vieja sirena*, qui se situe en un lieu et une époque fort différents des deux autres opus, mais Glauka est comparée à Jano (Janus)<sup>740</sup> auquel le prénom, Janos, du personnage de Real Sitio fait référence même s'il est affirmé que c'est le prénom Jean en hongrois. Cela contribue à justifier, en outre, le titre donné à cette trilogie : les cercles du temps. José Luis Sampedro enserme son lecteur attentif dans les rets de cercles formés par des personnages récurrents liés par des époques similaires : ce sont des fractures du temps.

Ces cercles narratifs ne sont pas trop complexes : ceux qui concernent plusieurs œuvres peuvent très bien passer inaperçus au lecteur n'ayant pas lu toutes les œuvres ou les lisant avec quelque peu de distraction. Par contre, il est des spirales

---

<sup>737</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.355.

<sup>738</sup> Autrefois, premier officier de justice d'une ville espagnole.

<sup>739</sup> Lucas précise lui-même qu'il était de la région de Ortigueira, en Galice.

<sup>740</sup> « Se siente (Glauka) entera pero, también, con dos corazones, otro Jano con dos caras. » (*Elle se sent entière mais, aussi, avec deux cœurs, un autre Janus aux deux visages*) *La vieja sirena*. Ibid. p.526.

beaucoup plus inextricables, basées sur les similitudes phonétiques des prénoms ou les ressemblances psychologiques entre les personnages.

### 3.1.3. Accélération de la rotation : l'imbrication des personnages

---

Elle peut s'opérer à l'intérieur d'un même ouvrage.

Dans *Octubre, octubre*, les personnages, pléthoriques, ont de surcroît, des prénoms parfois phonétiquement proches. Très vite, le lecteur confond la tante Magda, chère à Miguel, et Marga, la sœur de Max qui fait partie des souvenirs cuisants de Miguel, car il s'est senti humilié par elle.

Lerissa est la jeune femme du harem qui, amoureuse du Vénitien Nardo est condamnée à le regarder mourir empalé. Elle n'a aucun rapport, évidemment, avec Nerissa, la bien-aimée de Miguel qui a renoncé à lui en raison de la maladie de son mari.

Ne peut-on pas confondre également Guillermo, ami de Miguel et amant de Lina, avec Gustavo, le défunt mari de Flor ?

Outre les homophonies, il est facile de confondre, par exemple toutes les tantes qui peuplent l'œuvre, surtout celles qui sont récurrentes comme les tantes Hélène, Chelo et Magda. Le problème surgit bientôt, étant donné que Hélène a enchanté l'enfance et l'adolescence de Luis et Magda celles de Miguel, alors que Chelo est l'horrible mégère qui fit trembler Luis. Cela demande souvent un effort de réflexion de la part du lecteur.

Même si le lecteur finit par s'y retrouver, il ne faut pas oublier que, sans disposer de liste explicative en début de livre, qu'il ne lirait d'ailleurs peut-être pas, il se trouve soudain confronté à une multitude de personnages. Dans « Papeles de Miguel », il voit défiler Miguel et ses oncles et tantes Jacinto, Claudia, Augusto, Magda, Javier, ainsi que Monique, Miguelito, Petra, le doreur, Hannah, Nerissa, Isolina, Seraphita, Pedro, son mari et leurs deux enfants, Pedrito et Lucía. Dans la partie « Octubre, octubre », les personnages sont Luis, ses tantes Hélène et Chelo, son oncle Augusto, Águeda, ses oncle et tante Conrado et Regina, son père, Gloria, Soliman, Lerissa, Nardo, Beatriz, Roque, Maria, don Pablo, doña Flora, Gustavo, Paco, Jimena, Guillermo, Lina, doña Emilia, don Ramiro, Dorotea, Feli, Gil Gámez, Gervasia, Tomás, Fermina, Josefina, Urbano, Tere, Mateo et leurs enfants, Gerta et Meg, Ildefonso et Lorenza, Baldomero, Guadalupe, à savoir pas moins d'une soixantaine de personnages qui reviennent de façon plus ou moins régulière tout au long de l'œuvre !

Les liens unissant les personnages créent des cercles thématiques enserrant inexorablement le lecteur. Ces points communs peuvent faire référence à l'histoire des personnages ou leurs amours : Ágata et Isolina sont orphelines de père, don Pablo et don Gustavo gardent en bonne place le portrait d'une mère dominatrice. Luis et Isolina montrent un portrait de famille remontant à leur enfance, révélatrice de leur identité ou des relations complexes tissées entre les membres de la famille. Il existe une relation triangulaire Miguel-Nerissa-Eduardo comme Luis-Lerissa-Nardo, où l'on retrouve la similitude des prénoms féminins.

Ils sont souvent de nature culturelle et évoquent irrésistiblement les sens : les femmes qu'ils aiment offrent des livres à Miguel et à Luis, faisant ainsi appel à la vue. Miguel et doña Flora affectionnent l'anisette « Machaquito ». Il est fait allusion aussi bien au parfum de Nerissa qu'à ceux de la tante Magda et de Serafina, effluves éminemment sexuels. Flora et tante Hélène aiment le tango, danse particulièrement sensuelle, la danse étant déjà par excellence l'activité physique faisant le plus appel à la volupté. Luis et son « auteur » Miguel sont fascinés par la culture arabe. Luis, Pablo, Miguel et Miguelito sont passionnés de musique classique, Miguelito allant jusqu'à en faire son métier.

Luis, Pablo et Miguel rappellent tous trois le tableau du Louvre l'image du scribe du Louvre.

Nerissa et Jimena sont liées par l'image du pigeon ou de la colombe, mais la similitude n'est pas aussi grande que dans les exemples précédents. Dans le cas de Jimena, elle fait elle-même l'objet d'une métaphore : elle est une colombe, une tendre vierge au cœur pur. En revanche, le pigeon existe bien en tant que tel pour Miguel : il est l'envoyé de celle qu'il aime. Le point commun reste clairement la problématique de l'amour.

José Luis Sampedro avoue lui-même :

« Esto entraña una estructura, confieso que complicada »<sup>741</sup>.  
(*Cela sous-entend une structure qui, je l'avoue, est compliquée.*)

et

« [...] no es lo que se dice una novela de lectura fácil »<sup>742</sup>  
(*[...] ce n'est pas ce que l'on appelle un roman facile à lire.*)

Il a voulu, en effet, écrire « una novela mundo » (*un roman monde*), et inclut dans ce paragraphe un article de Robert Saladrigas, dont voici un extrait :

« Cuando una novela como ésta ambiciona configurar una visión propia del mundo, sólo queda una alternativa sensata : aceptar la aventura que supone instalarse en ella cueste lo que cueste y explorar palmo a palmo con la ilusión de hallar una nueva fuente de autoconocimiento. »<sup>743</sup>

(*Quand un roman comme celui-ci a l'ambition de représenter sa propre vision du monde, il ne reste qu'une alternative sensée : accepter l'aventure que représente le fait de s'y installer*)

<sup>741</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.213.

<sup>742</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.228.

<sup>743</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.214.

*coûte que coûte et d'explorer pas à pas avec l'espoir d'y trouver une nouvelle source de connaissance de soi.)*

C'est le roman de :

« la iniciación, la alborada de la juventud, la inseguridad incluso respecto a su sexo, la incertidumbre. »<sup>744</sup>

*(l'initiation, l'aube de la jeunesse, l'insécurité même par rapport à son sexe, l'incertitude.)*

C'est pourquoi le roman foisonne de personnages et de situations qui montrent bien le besoin qu'ont les personnages de tout cet environnement pour se construire. Ils ne se construisent pas seuls mais par rapport aux autres. Les relations avec autrui dévoilent aux êtres humains ce qu'ils sont face aux autres mais les aident aussi à se modeler. Apprendre à connaître les autres donne la possibilité de se voir face à eux et, par conséquent, de se connaître soi-même. Le fait de voir le même personnage, présenté par lui-même, puis par ceux qui l'entourent, permet d'avoir cette vision large de la personne, par rapport à elle-même et par rapport aux autres. Voir s'étaler devant soi une telle panoplie d'êtres humains dévoilant leur intimité par des monologues et analysés par les autres, aide le lecteur à revenir sur lui-même.

Les deux oeuvres postérieures ne présentent pas cette difficulté, peut-être parce que, comme l'écrit José Luis Sampedro :

« En *La vieja sirena* es todo lo contrario : es la mediana edad, la madurez, Ahram sabe perfectamente lo que quiere, Krito también et Glauka lo sabe cien mil veces mejor que ellos ; es una novela de personajes fuertes, asentados, establecidos, protagonistas de luchas, conflictos y batallas. Finalmente, *Real Sitio* es la novela del ocaso. »<sup>745</sup>

*(Dans « La vieja sirena », c'est tout le contraire : c'est l'âge moyen, la maturité, Ahram sait parfaitement ce qu'il veut, Krito aussi et le sait cent mille fois mieux qu'eux ; c'est un roman aux personnages forts, stables, établis, protagonistes de luttes, conflits et batailles. Pour terminer, « Real Sitio » est le roman du crépuscule.)*

Le lecteur se montre beaucoup plus nuancé sur la personnalité de Krito et d'Ahram.

Le fil d'Ariane de *La vieja sirena* est plus facile à suivre, tout d'abord, parce que le récit est linéaire : il commence en 257 après J.C. pour s'achever en 274 après J.C. Les narrateurs sont beaucoup moins nombreux : le lecteur suit essentiellement les méandres de la pensée de Glauka ou d'Ahram. Les analepses sont incessantes, il n'est pas très aisé de remettre en ordre les épisodes du passé de Glauka, mais, comme ils sont marqués par de profonds chagrins dus à la mort d'êtres aimés, le lecteur s'y retrouve à peu près. Il ne se rappelle peut-être pas exactement l'ordre chronologique des faits, mais il sait que Glauka s'est toujours heurtée à des gens qui étaient persuadés qu'elle avait des pouvoirs surnaturels. Il sait surtout qu'elle pleure, et pleurera toujours, la mort de sa toute petite fille, de sa mère adoptive et des êtres qu'elle a aimés : Domicia la chrétienne, mais aussi son mari, Narso, son amant Uruk et

<sup>744</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.239.

<sup>745</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.239.



d'autres encore.

Quant aux souvenirs d'Ahrum, ils sont bien moins nombreux et bien plus simples, car, dans la plupart des cas, c'est dans leur ensemble qu'ils lui reviennent à la mémoire. Là encore, bien qu'il ne domine pas la chronologie exacte, le lecteur, dès la première lecture, connaît les tribulations de l'armateur, sait comment il a fait la connaissance de Bashir et Krito et redécouvre en même temps que lui les souvenirs liés à Ittara la prêtresse.

*Real Sitio* redevient complexe au niveau du récit puisqu'il n'est plus linéaire comme le deuxième ouvrage mais bipartite comme le premier. Cependant, les liens qui sont tissés entre les deux parties sont incessants : le lecteur ne peut pas ne pas comprendre que l'araucaria que voit Marta est celui que don Alonso fait planter. Il comprend aussitôt qui est sur le portrait évoqué dès la première page et l'importance de la clochette. Les cercles 1930 et 1808 tournent ensemble, harmonieusement. Les personnages de 1808, beaucoup moins nombreux que dans *Octubre, octubre*, font aussi partie du récit 1930 sans parler de tous les éléments qui se retrouvent dans les deux périodes. Le soleil se couche tout doucement dans ce dernier volet de la trilogie, le rythme s'apaise et se ralentit, les cercles du temps se rejoignent donc beaucoup plus visiblement...

Cependant, la lecture des trois volets de la trilogie entraîne une difficulté nouvelle, née de la confusion entre des personnages de ces œuvres.

La gémellité de certains personnages est indubitable.

Miguel, l'auteur putatif de « *Octubre, octubre* », aime passionnément une femme qu'il surnomme Nerissa et dont il s'approprie le nom en le répétant, le mâchant, le faisant sien dans sa bouche, alors qu'il ne possèdera jamais la personne qui le porte. Dans son œuvre, il place une Lerissa. C'est la jeune femme qu'aima Luis dans son existence antérieure d'eunuque de Soliman le Grand. Il eut ainsi la preuve qu'il était encore un homme. Cet amour était cependant condamné, puisque la belle appartenait au sultan et aimait un Vénitien. Cette histoire tragique se termina dans le sang : les amants moururent et le jeune eunuque fut condamné à mourir noyé avec la jeune femme.

Miguel semble avoir pris un amer plaisir à condamner les amours de son personnage.

Comme dans le théâtre classique, nous retrouvons « la doncella y el galán » (*la jeune fille et le galant*). Jimena, dans *Octubre, octubre*, Marta et Julia, dans *Real Sitio*, sont toutes trois des « blancas palomas » (*de blanches colombes*), ou, soit dit avec quelque acrimonie, des « oies blanches ». Elles sont jeunes, jolies et vierges. Les

deux dernières commencent une nouvelle existence, Marta comme bibliothécaire et Julia comme bonne d'enfants. L'époque n'est pas la même. Marta, la plus déterminée, peut-être aussi la plus courageuse et la plus cultivée, mène son destin avec fermeté et droiture. Parfois perdue, elle retrouve bien vite, avec son bon sens et la présence d'un entourage de confiance, le chemin qu'elle s'est fixé.

Jimena et Julia font toutes deux confiance à un jeune homme, mais qui se révélera un vaurien séducteur et prêt à tout. Elles ont toutes deux le cœur brisé ; la première lorsque Paco s'en va, sans pitié pour cette jeune fille qui n'a pas su rompre pour lui les liens familiaux ni renier son éducation. L'autre, Julia, se donne à celui qui l'aime, Lucas, mais il prend le même chemin que son double Paco. Les deux jeunes hommes préfèrent être riches et malhonnêtes que pauvres et honnêtes, ce qui conduira l'un -Paco- à se faire assassiner en pleine jeunesse et l'autre à remplir des fonctions officielles mais en laissant dans les mémoires le souvenir d'un homme aux agissements peu honorables.

Le destin des deux jeune filles s'infléchit alors. Jimena s'abandonne au chagrin et il n'en est plus guère fait mention dans le roman. Julia a la chance d'être aimée par Alonso, reprend courage et devient beaucoup plus proche de Marta que de Jimena. Marta s'est peut-être distinguée des deux autres jeunes femmes par la chance qu'elle a eu d'aimer Germán, qui a la même détermination que Lucas et Paco mais qui a donné un autre sens à sa vie grâce à un engagement politique. Marta est également aimée par un homme beaucoup plus âgé, Janos, comme Julia par Alonso.

Jimena est bien un personnage du premier opus : elle en est à l'étape du lever du jour, des balbutiements et des erreurs. Marta et Julia sont des héroïnes du dernier opus : elles atteignent l'épanouissement, une maturité durable que leur apportent à la fois l'amour qu'elles donnent et reçoivent et leur propre détermination.

Miguel, dans *Real Sitio*, a perdu son fils unique, Miguelito, dans un accident d'avion : il a disparu en mer, comme Martiño, le fils de don Alonso, dans *Real Sitio*, qui est mort probablement en mer lui aussi puisqu'il a été tué pendant la bataille navale de Trafalgar. La fille de don Alonso, Clara, est morte, elle aussi, quand elle était toute petite. Les deux personnages se retrouvent, donc, sans enfant « génétique », tout comme Glauka, dans *La vieja sirena*, dont la petite Nira fut sauvagement tuée par des pirates, ainsi que son père. Don Alonso, tout comme Miguel et Glauka, sont, évidemment, profondément marqués par ces deuils particulièrement douloureux.

Le doreur et don Pablo dans *Octubre, octubre*, Krito et Bashir dans *La vieja sirena*, Janos dans *Real Sitio*, sont des sages. Souvent en retrait, leur âge, leur condition ou leur savoir leur permettent de donner une autre dimension, plus réfléchie et éthique, à ce qui les entoure. Gil Gámez, le doreur, reste mystérieux mais

son caractère extra-humain, voire quasiment divin, l'autorise à ne pas figurer parmi les « simples » mortels. Pourquoi ne pas ajouter Miguel à cette liste de philosophes ? Peut-être parce que sa souffrance l'empêche d'être au-dessus de la mêlée, comme le dit Romain Rolland en 1914. Peut-être parce que son unique axe de méditation est lui-même, alors que les autres sont ouverts au monde extérieur. Le philosophe aime la sagesse, comme l'indique l'étymologie du mot : Miguel est trop enlisé en lui-même pour la posséder vraiment.

Quant à Glauka, c'est, sans conteste, la personne la plus sage de la trilogie, mais il est impossible de la confondre avec les autres, de par son sexe comme par son rôle - déterminant - dans l'œuvre mais surtout parce que sa sagesse semble innée. Elle n'est nullement le fruit d'une longue méditation, contrairement aux autres, qui ont acquis leur sagesse avec l'expérience et la méditation. Cette ronde de philosophes ne donne pourtant pas le vertige car, si leur fonction est la même dans les trois œuvres, leur sort, leur âge, leur condition sont bien distincts.

Par ailleurs, une série de personnages mène la ronde dans *Octubre*, *octubre*, pantins dont l'auteur manie les ficelles mais qui sont sans doute ses sosies...

José Luis Sampedro ne nie pas ses liens avec Miguel. Au crépuscule de sa vie, celui-ci, tout comme l'auteur, contemple le chemin parcouru. Tel son créateur, Miguel a eu de graves problèmes de santé qui l'ont contraint à fréquenter « la Ciudad Sanitaria (Centre hospitalier) Primero de Octubre » à Madrid comme José Luis Sampedro le Mont-Sinaï de New York et sans doute, par la suite, d'autres hôpitaux. Ils ont tous deux cru leur dernière heure arrivée. C'est pourtant don Pablo que José Luis Sampedro fait mourir, alors qu'il se croyait autorisé à la rédemption. En partie, José Luis Sampedro est Miguel et Miguel est don Pablo. Cette mise en abyme montre les liens qui se tissent entre auteur et personnages. Miguel étant peut-être plus pessimiste que José Luis Sampedro, il donne à don Pablo une mort obscure qui n'est pas la fin éblouissante et poétique que son propre créateur lui attribue à lui-même. Miguel est son sosie presque explicite étant donné qu'il est, comme lui, écrivain et qu'il écrit le même livre que lui. Il est d'autres personnages qui sont plus insidieusement proches de l'auteur.

Il serait vain de rechercher un personnage qui serait, à lui seul, le frère jumeau de l'auteur. Cependant, l'âge, le caractère, l'attitude de don Pablo en feraient bien un être particulièrement proche de José Luis Sampedro, en proie au doute, cherchant la vérité et l'amour. Dans *La vieja sirena*, sans doute se sent-il des affinités avec Krito, dont l'élévation morale et la droiture intellectuelle sont indéniables, mais qui se cherche sexuellement et n'est pas sûr de sa voie. Pour les mêmes raisons, don Alonso, le courtisan malgré lui, chargé de responsabilités auxquelles il ne se dérobe pas même si elles lui semblent pesantes, l'homme intègre au

coeur tendre doit bien avoir quelques points communs avec son créateur. Sans doute est-il difficile de retrouver ces sosies.

José Luis Sampedro ne se contente pas toujours d'un sosie. Il préfère tout simplement, dans *Real Sitio*, intervenir beaucoup plus directement, à travers son père dans un premier temps :

« [...] Soledad está despidiendo a don Luis, el médico militar recién destinado al Colegio de Huérfanas de la Infantería que trata a la señora Juana (madre de Soledad). No tiene cura, pero el doctor la visita gratis y la consuela con esperanzas, porque durante la guerra de Marruecos él asistió en Chafarinas al marido de Soledad, confinado político en las Islas [...], fue bienhechor de su marido. [...] ese médico alto, bondadoso, con bigote y el pelo cortado a cepillo, que ya está en la puerta poniéndose su gabán negro con cuello de terciopelo. »<sup>746</sup>

*([...] A ce moment-là, Soledad reconduit don Luis, le médecin militaire qui vient d'être nommé au Collège des Orphelines de l'Infanterie qui soigne madame Juana (mère de Soledad. Sa maladie est incurable mais le docteur lui rend visite gratuitement et la reconforte en lui donnant de l'espoir, parce que, pendant la guerre du Maroc, il soigna aux Zaffarines le mari de Soledad, exilé politique dans les îles[...], il fut un bienfaiteur de son mari.[...] ce médecin grand, avec un air de bonté, des moustaches et les cheveux coupés en brosse, qui est déjà à la porte en train de mettre son pardessus noir au col de velours.)*

Ce paragraphe est un hommage discret à son père et cette anecdote est tout à fait plausible. Avec discrétion et tendresse, José Luis Sampedro montre la bonté - le mot est employé - de son père ainsi que sa générosité. Son respect et son amour transparaissent dans le fait que son père aille voir la mère de Soledad sans faire payer la consultation. En outre, son aide est morale, tout simplement, puisqu'il ne peut pas guérir la vieille femme. Ses visites sont d'autant plus louables qu'elles sont « médicalement » inutiles. Dans sa bonté, il a également soigné le mari de Soledad, qui n'était qu'un malheureux exilé politique. Le narrateur emploie même le mot « bienhechor » (bienfaiteur). Le portrait physique final, bref, n'en est pas moins explicite : ce médecin militaire était droit et bon. Il rappelle en cela don Alonso de *Real Sitio*.

Plus loin, au détour d'une phrase, le lecteur rencontre soudain José Luis Sampedro adolescent, le jour où Agustín se rend à la rivière pour se baigner et se trouve devant les « gancheros » :

« Ya se ha incorporado al grupo el hijo de don Luis, el médico, que les cuenta curiosas historias de los moros y de la playa de Tánger, desde donde llegó hace unas semanas. »<sup>747</sup>

*(A leur groupe s'est joint aujourd'hui le fils de don Luis, le médecin, qui leur raconte de curieuses histoires sur les Arabes et la plage de Tanger, d'où il est venu il y a quelques semaines.)*

Ce clin d'œil de l'auteur amuse le lecteur, qui trouve cependant que c'est l'endroit idéal pour l'écrivain de s'immiscer dans son œuvre sans se nommer vraiment, lui qui admire tant les « gancheros ». Il est piquant d'observer l'image que donne José Luis Sampedro de lui-même, jeune homme : il aimait déjà raconter des histoires ! Il

<sup>746</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 44-45.

<sup>747</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 377.

profite de la magie de l'écriture pour tourner avec un cercle du temps et se retrouver dans sa prime jeunesse, goûtant un bain de jouvence fort agréable. Il donne, de surcroît, encore plus de véracité à son récit.

Le sourire qu'il amène sur les lèvres du lecteur aide celui-ci à affronter un autre problème qui vient s'ajouter, en effet, à la ronde vertigineuse des personnages : certains d'entre eux, presque toujours des femmes, changent de prénoms.

### 3.1.4. La ronde des prénoms

---

Dans *Octubre, octubre*, un personnage « ha decidido que no le gusta su nombre. « Pues es precioso, ¿qué otro desearías ? » « No sé. Clara, Adriana y Valeria... algo así. » »<sup>748</sup> (*a décidé qu'elle n'aimait pas son prénom. « Pourtant, il est joli : quel autre voudrais-tu ? » « Je ne sais pas. Clara, Adriana et Valeria...quelque chose comme ça*). Il s'agit de la jeune fille que Miguel a rencontrée chez le doreur et qui lui demande, lorsqu'elle le revoit, comment il voudrait qu'elle s'appelle. Il répond sans réfléchir « Chantal », la jeune cantatrice qui avait voulu le séduire à Paris devant son fils Miguel. Elle lui dit alors qu'elle s'appelle Isolina<sup>749</sup>. Pour lui, c'est un prénom qui lui convient bien mieux que Chantal, qui fait partie de ses mauvais souvenirs.

Elle n'est pas attachée à son prénom, peut-être pour échapper à ce qu'expose Chombart De Louwe :

« Lorsque [l'] individu reçoit une identité, un nom qui le distingue de tous les autres, lorsqu'il a une histoire et qu'il prend conscience de lui-même, qu'il assume ses responsabilités, il devient une personne. Par le développement de ses possibilités innées, par l'acquisition d'une expérience et de connaissances de plus en plus étendues, il se constitue en rapport avec toute la vie sociale de sa société, une personnalité [...]. L'autonomie relative de la personne et la formation de la personnalité ne sont possibles que dans les relations avec les autres et dans l'ensemble des structures sociales »<sup>750</sup>

Elle rejette toute affirmation de soi, tout ce qui pourrait donner une quelconque information sur ce qu'elle est. Elle feint d'être seulement celle que veut l'autre. En réalité, elle ne choisit pas. Elle fait souffrir son ami Enrique, qui, d'après Miguel, est amoureux d'elle, et elle ne donne pas non plus à Miguel ce qu'il croyait pouvoir recevoir. Il avait imaginé qu'elle était celle qu'il attendait et elle n'avait rien dit de ce qu'elle était vraiment. Le choc fut brutal lorsqu'ils furent sur le point d'avoir des relations sexuelles. Il comprit soudain qu'elle était une épreuve envoyée par Nerissa -solution un peu facile- et que l'image d'elle qu'il s'était façonnée ne

---

<sup>748</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.364.

<sup>749</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.354.

<sup>750</sup> CHOMBART DE LOUWE. *La culture et le pouvoir : transformations sociales et expressions novatrices*. Paris. L'Harmattan. 1983. p.74 – 75.

correspondait en rien à ce qu'elle était en réalité. Elle était une chimère.

Le changement de prénom le plus simple est sans doute celui du fils de Miguel. Né d'une mère française, Monique, il est prénommé Michel. Son père le nomma Miguelito :

« desde que me lo traje a Madrid y él de já de ser Michel. »<sup>751</sup>  
(depuis que je l'ai amené à Madrid et qu'il a cessé d'être Michel)

Après la rupture du divorce, il ramena son fils dans son pays et espagnolisa son prénom en utilisant le diminutif. Père et fils portent le même prénom, comme le veut la tradition espagnole et le père choisit le diminutif pour désigner son fils, ce qui est assez logique et peut sembler simplement affectueux. Cela peut expliquer la jalousie dévorante que ressentit plus tard le père envers son fils, qu'il avait « diminué » en l'appelant Miguelito mais qui était devenu un brillant musicien ayant sur son père le grand avantage de la jeunesse. Le diminutif ne sépare plus un être en formation d'un homme fait, mais un jeune homme d'un homme vieillissant. Pour le père, ce fut l'origine d'une grave crise identitaire qu'il tenta de résoudre par l'écriture mais qui s'aggrava définitivement par la mort de l'enfant unique.

La tante de Luis, Hélène, opère le changement inverse, mais pour la même raison : une seule fois dans l'œuvre, elle est nommée Helena<sup>752</sup>. Ce prénom à consonnance espagnole, bien qu'il commence par la lettre « h » est plausible pour ce personnage présenté précisément comme la sœur de Chelo, la tante bien espagnole de Luis. Ausitôt, le glissement vers Hélène est opéré à nouveau. Le Provençal Augusto, amoureux de « su adorada Occitania »<sup>753</sup> (*son Occitanie adorée*) l'aime et l'épouse. Son nom est francisé ; sa sœur Chelo, qui avait fait battre le cœur d'Augusto jusqu'à ce qu'il fasse la connaissance de Helena, se retrouve seule. Hélène est bien « l'éclat de soleil » qu'indique l'étymologie grecque de son prénom, contrairement à sa sœur qui apporte peu de consolation autour d'elle. C'est d'ailleurs le jeune Luis, qui aimait tant sa tante Hélène, qui lui apprit avec ravissement le sens de son nom après son premier cours de grec<sup>754</sup>. S'approprie-t-il la personne en lui révélant le sens de son prénom ?

Une deuxième série de changements est fort simple : il s'agit de l'usage des diminutifs -sans traduction - dans la bouche des proches.

Cela concerne par exemple le vieil Ildfonso, le concierge de l'immeuble de Luis et Ágata :

« -¡Mira quién acude, Fonso ! ¡Mira quién está aquí ! »<sup>755</sup>  
(-Regarde qui arrive, Fonso ! Regarde qui est là !)

Dans un moment d'émotion intense, un ami de jeunesse, Nicanor, s'approche

<sup>751</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.50.

<sup>752</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.426.

<sup>753</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.65.

<sup>754</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.22.

<sup>755</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.341.

d'eux. Le diminutif affectueux d'antan revient tout naturellement dans la bouche de sa femme, Lorenza. Vivant ensemble depuis des années, ils forment un couple uni, modèle pour deux amoureux torturés comme Ágata et Luis.

Paco - qui guette Jimena -est allé bavarder avec Feli « la ciega, vendedora de cupones en su esquina de la iglesia de Santiago »<sup>756</sup> (*l'aveugle, vendeuse de billets de loterie au coin de l'église de Santiago, comme toujours*). Elle explique au jeune homme :

« « -Mis parroquianos creen que me llamo Felisa. ¡Mira tú si les digo que mi nombre es Felicidad ! ¡Para tumbarse de risa ! »

Y ríe, en efecto ; no hay en todo el barrio humor más alegre. Después de todo -explicano se puede quejar. No fue ciega siempre, ¡que va !, y tuvo su hombre, un hombre cabal. Luego se quedó sola, pero tiene salud... »<sup>757</sup>

(*Mes clients croient que je m'appelle Felisa. Qu'est-ce qu'ils penseraient si je leur disais que mon prénom est Félicité ! Il y aurait de quoi se tordre de rire.*

*Et elle rit, en effet ; il n'y a pas, dans le quartier, de caractère plus gai. Après tout - explique-t-elle - elle n'a pas de quoi se plaindre. Elle n'a pas toujours été aveugle, pas du tout ! Elle a eu son homme, un homme comme il se doit. Puis elle s'est retrouvée seule, mais elle a la santé.*)

Elle dissimule son vrai prénom sous un diminutif ambigu. Elle pense que les gens riraient s'ils savaient qu'une pauvre aveugle s'appelle « Félicité ». Pourtant, sans aucun doute, elle pourrait revendiquer ce prénom, elle qui incarne la gaieté et l'autodérision, expression la plus haute de l'humour. Il lui suffit de se remémorer son passé pour retrouver le bonheur ; à croire qu'elle en a fait une telle provision que cela suffit à nourrir toute la vie qui lui reste. Au lieu de se lamenter sur le spectacle du monde qu'elle ne voit plus, sur l'amour perdu, elle recrée son bonheur au goût de celui du passé. Tout comme quelques personnages, elle incarne son prénom.

En ce qui concerne la fameuse tante Chelo, Águeda se rappelle ce que lui a confié Luis :

« Si la llamaban Consuelo se persignaba, porque era nombre de novela de amor. Tenía que ser Chelo. Ni más ni menos. Luis contando que una vez la llamó « tía Chelito » y le castigó de rodillas en el rincón. »<sup>758</sup>

(*Quand on l'appelait Consuelo elle se signait, parce que c'était un prénom de roman d'amour. Il fallait qu'elle soit Chelo. Ni plus ni moins. Luis raconta qu'un jour il l'avait appelée « tante Chelito » et que pour le punir elle l'avait mis au coin à genoux.*)

Il est bien compréhensible qu'une femme aussi rigoriste et castratrice ne pouvait supporter d'avoir le prénom d'une « midinette » et les lecteurs malveillants peuvent conclure qu'effectivement un prénom signifiant « consolation » ne seyait pas à celle qui terrorisa le petit Luis, n'acceptant aucune marque de tendresse de sa part. Le pauvre enfant n'oublia pas le châtement reçu pour l'avoir appelée « Chelito ».

Serafina, la dernière « amante » de Miguel, s'approprie l'aimé en le

<sup>756</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.41.

<sup>757</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.41.

<sup>758</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.270.

désignant par un diminutif :

« « Miguelico » me llama Seraphita cuando no estoy delante. Anoche la oí clandestinamente. Ni Pedro ni ella me sabían al pie de la ventana. Le robé el tesoro de ese diminutivo. »<sup>759</sup>

(Seraphita m'appelle « Miguelico » quand je ne suis pas avec elle. Hier soir, je l'ai entendue clandestinement. Ni Pedro ni elle ne savaient que j'étais au pied de la fenêtre. Je lui ai volé le trésor de ce diminutif.)

Tout comme lui qui l'appelle Seraphita, elle éprouve le besoin de le rebaptiser, mais à son insu, par pudeur sans doute. Il est indifférent à Miguel que Pedro soit au courant de ce diminutif, tout d'abord parce que, ignorant le code, à savoir le rôle affectif de ce diminutif, il ne peut pas interpréter cette nouvelle désignation comme il convient. En outre, Miguel ne considère en aucune manière le mari de sa bien-aimée comme un rival : son amour se place beaucoup plus haut, en une possession éthérée qui ne l'empêche pas d'écouter le couple lorsqu'il fait l'amour. Il le fait même lui aussi par procuration, puisqu'il est persuadé que, à ce moment-là, ils ont conçu un enfant qui sera le sien.

Comme lorsque Miguel prononce le nom de Nerissa sous forme d'incantation, l'utilisation du diminutif, à l'insu ou non de l'intéressé, est une autre façon de l'aimer.

La mère de Flora portait un prénom qui lui convenait davantage : elle s'appelait Angustias (*Angoisse*). Pauvre, elle est morte prématurément - Flora avait treize ans - et devait être malheureuse avec son mari, que Flora présente comme un voyou<sup>760</sup>. Chantal, la cantatrice qui voulut séduire Miguel a pour « étymologie patronymique : sainte Jeanne-Françoise de Chantal »<sup>761</sup>. Même si, en fait, les mots « Chantal » et « chanter » n'ont aucun rapport étymologique réel, ils sont suffisamment paronymiques pour que le rapprochement se fasse aisément, d'autant que les allusions au chant sont nombreuses lorsque Miguel évoque la jeune femme, avec les mots « entonación de liederista » « canta », « en voz bien alta » dans :

« Su entonación de liederista aún canta en mis oídos [...] confesando en voz bien alta a Miguelito : « Pas mal, ton vieux. » »<sup>762</sup>

(Son intonation de cantatrice de lieder chante encore dans mes oreilles, [...] avouant d'une voix bien forte : « Pas mal, ton vieux ».)

La maîtresse du père de Luis se nommait Fiammetta, la petite flamme. Quel meilleur prénom donner à cette femme auprès de laquelle son père se réchauffa, lassé par une épouse si froide ?

La « maîtresse » d'Águeda se prénomme Gloria (*Gloire*). Qu'a-t-elle en

<sup>759</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.809.

<sup>760</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.758.

<sup>761</sup> <http://nominis.cef.fr/contenus/prenom/590/Chantal.html>

<sup>762</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.98.



commun avec la « Célébrité éclatante due à des qualités ou des actions estimées d'un large public »<sup>763</sup> ? Elle a sans doute en sa faveur une éclatante confiance en elle, une vive sensualité et des seins opulents comme Águeda aurait voulu les avoir. Sa gloire consiste à incarner une certaine féminité triomphante et sans complexe. Sa gloire est aussi d'avoir quitté Águeda, permettant ainsi à cette dernière, bien malgré elle, d'emprunter le chemin qui la mènera à Luis. Sa gloire, c'est surtout ce qu'elle perdra au profit d'Águeda lorsque Gloria lui rendra visite et qu'elle découvrira qu'elle a un amant. La victoire d'Águeda sur Gloria sera éclatante, écrasante, définitive, même si elle se solde -mais Gloria l'ignorera- par le départ de Luis. Ce prénom induit le triomphe d'Águeda plus que le sien. Le paradis que Gloria incarne par son prénom reste celui du sexe.

Nous ne saurions omettre le nom du mystérieux doreur, Gil Gámez, dont José Luis Sampedro nous révèle l'origine :

« El personaje que se llama Gil Gámez no es sino Gilgamesh, el héroe de la época sumeria. »<sup>764</sup>

(Le personnage qui s'appelle Gil Gámez n'est autre que Gilgamesh, le héros de l'époque sumérienne.)

Selon un mythe babylonien, les monts d'Uruk auraient été élevés par le roi de Babylone Gilgamesh. C'est le plus ancien récit de l'humanité datant de 2000 ans avant Jésus-Christ.<sup>765</sup>

L'histoire de ce roi éclaire singulièrement le personnage de *Octubre, octobre*.

« D'après la Liste royale sumérienne, rédigée au début du II<sup>e</sup> millénaire, Gilgamesh [...]fut le cinquième roi d'Uruk [...] La Liste lui attribue cent vingt-six ans de règne. [...]

Des fragments d'un texte épique, trouvé sur le site de l'ancienne Meturan (aujourd'hui Tell Haddad) nous informent que, à sa mort, Gilgamesh fut inhumé sous les eaux d'un fleuve. Le peuple d'Uruk aurait dévié les flots de l'Euphrate qui traversaient la ville dans le but d'enterrer le défunt roi dans son lit même. En avril 2003, une expédition scientifique allemande a découvert ce qui est actuellement considéré comme le site entier de la ville d'Uruk, y compris, dans l'ancien cours de l'Euphrate, le tombeau de son roi Gilgamesh.

En dépit du manque de preuves directes, la plupart des historiens ne contestent pas le caractère historique de Gilgamesh. [...]Si Gilgamesh fut un roi historique, il a probablement régné aux alentours de 2650 av. JC.

De la même époque datent cinq légendes en sumérien concernant ses exploits. *Gilgamesh et Agga* raconte l'affrontement du roi d'Uruk avec Agga, roi de la cité voisine de Kish. *La mort de Gilgamesh* est un récit mal conservé de l'agonie du héros, auquel les dieux confèrent le rôle de juge des morts. [...]. Dans le cinquième poème, *Gilgamesh, Enkidu et les Enfers*, Enkidu descend aux Enfers pour y chercher les insignes de royauté donnés par Inanna à Gilgamesh, que celui-ci y a laissé tomber ; Enkidu est alors retenu aux Enfers, mais son esprit revient raconter à Gilgamesh ce qui se passe dans le monde des morts. Tous ces textes indiquent que, dès le début du II<sup>e</sup> millénaire

<sup>763</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=885752955;>

<sup>764</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p. 219.

<sup>765</sup> MULISH Harry. *La découverte du ciel*. Gallimard. Paris. 1992.

au moins, circulaient sur Gilgamesh des récits multiples, dont les thématiques récurrentes étaient ses combats héroïques et son obsession de la mort.

Son nom, vraisemblablement sumérien et qui, en cette langue devrait s'être articulé *Bilga.mes*, pourrait signifier « L'ancien est encore dans la force de l'âge ».

Dans la plupart des textes, le nom de Gilgamesh est accompagné du déterminant propre aux êtres divins, en forme d'étoile (DINGIR) - (Tenger) - Tangra mais il n'y a aucune preuve qu'un culte lui ait été rendu de son vivant, et le mythe sumérien de Gilgamesh suggère que sa déification fut un développement tardif (contrairement aux dieux-rois akkadiens). Historique ou pas, Gilgamesh devint un personnage légendaire grâce à l'épopée qui porte son nom »<sup>766</sup> dont voici un résumé :

Gilgamesh[...] est dur et intransigeant. À la demande de ses sujets, la déesse Aruru lui confectionne avec de l'argile un double hirsute mais bon, Enkidu, qu'il rencontre en duel. Au terme du combat, tous deux comprennent leur complémentarité et s'allient pour accomplir de grands exploits. Mais Enkidu meurt et Gilgamesh, au comble de la tristesse, part à la recherche du secret de l'immortalité auprès d'Uta-Napishtim, qui lui fait l'étrange récit d'un déluge. Au moment de partir il lui révèle l'existence d'une plante de jouvence.

À peine Gilgamesh a-t-il pu se procurer la plante qu'il se la fait dérober par un serpent et comprend qu'il n'est pas dans la nature de l'homme de vivre immortel. Une telle quête est vaine et l'on doit profiter des plaisirs qu'offre la vie présente.

La beauté et la richesse symbolique du récit firent d'autant plus sensation lors de leur révélation devant la Société d'archéologie biblique de Londres en 1872, que l'épisode relatant le déluge ressemblait beaucoup, mais en plus étoffé, à l'épisode de Noé dans la Bible.»

Il est intéressant de retrouver dans ce récit des allusions à la déesse Ishtar, adorée par Ittara et qui est souvent mentionnée dans *La vieja sirena*. Les dieux, eux aussi, font le lien entre les divers opus et les unissent en un seul cercle narratif :

« Gilgamesh de retour à Uruk se fait beau. La déesse Ishtar tombe amoureuse de lui. *Gilgamesh épouse-moi, offre moi ton fruit en cadeau ! Sois mon mari, Je serai ton épouse* . Elle lui promet richesses et honneurs en retour. Gilgamesh refuse en la raillant, lui reprochant ses faux-semblants et ses infidélités. *Non, je ne veux pas de toi pour épouse ! Tu n'es qu'un fourneau qui s'éteint dans le froid, une porte qui laisse passer les courants d'air, un palais qui s'écroule sur ses défenseurs, un éléphant qui jette bas ses harnais, un bitume poisseux, une outre percée, un mortier friable, un bélier qui démolit les remparts amis, une chaussure qui blesse le pied.* [...]

Ishtar, pour se venger de cet affront, envoie un taureau céleste, qui sera tué par le double de Gilgamesh, Enkidu.

« *Mon ami, pourquoi les Grands-dieux Ont-ils tenu conseil ?..* Enkidu a assisté en songe à une délibération des dieux. Pour avoir pris part au meurtre d'Humbaba et du Taureau céleste, Enkidu semble promis à une mort prématurée.

Il décide d'aller avec Gilgamesh implorer la grâce d'Enlil, souverain des dieux et du monde, en son temple à Nippur.[...]

Un mal le saisit aux entrailles. La maladie s'installe. Enkidu, alité, fait à nouveau un rêve terrible qu'il détaille à Gilgamesh. Ce rêve décrit la condition des morts aux enfers [...]. Au douzième jour il reproche à Gilgamesh son impuissance. Il meurt.

Gilgamesh est parti à travers la steppe. Il pleure Enkidu et se désole sur son sort : *Et moi, dois-je mourir ? Mais pas comme Enkidu, alors ! L'angoisse envahit mes entrailles ; la crainte de la mort me fait parcourir la steppe.*

[...] Siduri qui a eu vent de ses exploits lui demande ce qu'il fait ici. Gilgamesh lui confie l'objet de sa quête, son désespoir et sa peur de mourir. Elle l'admoneste : *Gilgamesh, où donc*

<sup>766</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Gilgamesh>

*cours-tu ? La vie que tu poursuis, tu ne la trouveras pas. Quand les dieux ont créé l'humanité, c'est la mort qu'ils ont réservée aux hommes. La vie ils l'ont retenue pour eux entre leurs mains. Toi Gilgamesh, que ton ventre soit repu, Jour et nuit réjouis-toi, Chaque jour fais la fête, Jour et nuit danse et joue de la musique ; Que tes vêtements soient immaculés ; La tête bien lavée, baigne-toi à grande eau ; Contemple le petit qui te tient par la main, Que la bien-aimée se réjouisse en ton sein ! Cela, c'est l'occupation des hommes.*

[...] Utanapishtî lui reproche d'exagérer son désespoir, lui rappelle la position suréminente et heureuse qui est la sienne parmi les hommes ainsi que ses devoirs de souverain. Et puis, à quoi bon tant d'efforts ? La mort est inévitable. *Qu'as-tu gagné à errer de la sorte ? Tu t'es épuisé, saturant tes muscles de lassitude, Rapprochant la fin de tes longs jours. L'humanité, sa descendance, doivent être fauchées Comme le roseau de la cannaie. Le beau jeune homme, la belle jeune fille, dans l'amour, s'affrontent ensemble à la mort. La Mort Que personne n'a vue, Dont nul n'aperçoit le visage, Dont nul n'entend la voix. La Mort sauvage qui fauche les hommes. Bâtissons-nous des maisons Pour toujours ? Scellons-nous des engagements Pour toujours ? Partage-t-on un patrimoine entre frères Pour toujours ? Les haines dans le pays subsistent-elles Pour toujours ? Le fleuve amène t-il la crue Pour toujours ? De libellules glissant sur le fleuve Face au soleil, D'un seul coup ne reste rien. Le mort et le dormeur se ressemblent. La Mort, qui pourrait peindre son visage ? (...) Les Grands-dieux rassemblés (...) Nous ont imposé La mort, comme la vie, Nous scellant seulement l'instant de notre mort.*

Utanapishtî lui révèle que l'immortalité qui est la sienne est un décret spécial des Grands-dieux, qu'il doit ceci à Éa, qui contre Enlil a voulu sauver l'humanité du Déluge en l'informant secrètement de construire une Arche. Enlil décide de faire accéder Utanapishtî et sa femme à la vie-sans-fin. »<sup>767</sup>

Le roi sumérien, obsédé par la mort, devient juge des morts, ce qui est une ironie du sort, mais la contradiction est le lot de l'être humain. *Octubre, octobre* est le roman de l'aube où la mort est, cependant, omniprésente. Gil Gámez, comme Gilgamesh, est presque un dieu : il semble omniscient, connaissant des détails sur l'intimité de Gustavo et Flora ou les goûts de celle-ci pour les cigarettes Muratti. Il peut dire, en effet, à doña Flora :

« [...] Conozco a todos, Flora... Pablo, doña Emilia, María, Paco...  
 -¿Quién es Paco ?  
 -Ya lo conocerá. Uno con dientes de lobo.  
 -¿Acompaña a Jimena ? Les vi el otro día...¿Y esa Águeda, la del desmayo hace un momento ?  
 -Se llama Ágata aunque elle lo ignore todavía. »<sup>768</sup>  
 (-[...] Je les connais tous, Flora... Pablo, doña Emilia María, Paco...  
 - Qui est Paco ?  
 -Vous le connaîtrez bientôt. C'est un garçon aux dents de loup.  
 -C'est celui qui est souvent avec Jimena ? Je les ai vus l'autre jour... Et cette Águeda, celle qui s'est évanouie il y a un instant ?  
 -Elle s'appelle Ágata, même si elle l'ignore encore.)

Il cite, comme par hasard, le nom de Paco, qui sera le dernier amant de Flora et qu'elle a, par ailleurs, déjà remarqué. Il sait avant Águeda que son nom véritable est Ágata. Extraordinaire, il est plus près d'une essence divine qu'humaine.

Gil Gámez est bien la Mort. Il est délivré maintenant de la peur qui

<sup>767</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pop%C3%A9\\_de\\_Gilgamesh](http://fr.wikipedia.org/wiki/%C3%89pop%C3%A9_de_Gilgamesh)

<sup>768</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.133.

empoisonna l'existence du roi éponyme.

La petite fille de Serafina s'appelle Lucía, la lumière. Miguel lui demande silencieusement :

« Concédeme tus ojos sin recelo.[...] No robo nada ; solamente mendigo. Las risas de tu hermano, la serenidad de tu padre, el amor materno y filial de tu madre. Y tu mirada. »<sup>769</sup>

*(Accorde-moi tes yeux, sans crainte.[...] Je ne vole rien ; je ne fais que mendier. Les rires de ton frère, la sérénité de ton père, l'amour maternel et filial de ta mère. Et ton regard.)*

Il a besoin de la lumière des yeux de la petite fille. Notons au passage qu'il parle de l'amour « maternel et filial » de Seraphita, qui est aussi son amour tout court. Cette sorte d'amour est de la même nature que celui de son personnage Flora pour Paco, mais sans l'aspect érotique.

Cette dernière s'appelle « Flora, Florita, Flora Maipú »<sup>770</sup>. On peut la désigner aussi bien par son nom de scène que par un diminutif affectueux. Elle dévoile à Paco qu'elle eut aussi un surnom :

« Mi primer mote fue la Pálpito », porque me daba el corazón que algo iba a pasar, y pasaba. »<sup>771</sup>

*(Mon premier surnom fut « Palpitation », parce que je sentais dans mon cœur que quelque chose allait se passer, et cela se passait.)*

Elle eut d'ailleurs des palpitations en revoyant Gil Gámez. Depuis leur première rencontre, elle a perdu son assurance. Elle parle de « su inseguridad actual »<sup>772</sup> (*son sentiment d'insécurité actuel*). Elle commence à se demander s'il est venu la chercher.

C'est également cette faculté-là qui l'a amenée à lire les cartes et prévoir le sort de Paco comme elle l'avait fait pour la mort de sa mère, tendrement aimée. Ce surnom était bien prémonitoire de sa mort, par crise cardiaque.

Le jeune homme reçoit cette offrande du surnom de Flora en lui dévoilant le sien :

« -A mí me llaman en mi tierra *El Brijao*. Desde mi bisabuelo, que le llevaron con grilletas al penal de Ceuta por haber *matao* a uno de una puñalada. Porque en caló *Brijao* quiere decir « Encadenado » ... »<sup>773</sup>

*(Dans mon pays, on m'appelle « El Brijao ». Comme mon arrière grand-père, qu'on emmena les fers aux pieds au bagne de Ceuta parce qu'il avait tué quelqu'un d'un coup de poignard. C'est que, en langue gitane, « Brijao » veut dire « Enchaîné ».)*

Ce surnom montre les racines qu'il a dans sa terre natale, où on lui a donné le surnom de son arrière-grand-père. En ville, en revanche, il est déraciné, livré à lui-même et a fini sans doute par perdre ses repères. Son surnom n'est pas très gai non plus, mais prédestiné : alors qu'il se croit libre, il est enchaîné, mais n'a pas su choisir son joug. Au lieu d'être métamorphosé par l'amour, il reste fidèle à sa soif

<sup>769</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.776.

<sup>770</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.135.

<sup>771</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.758.

<sup>772</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.131.

<sup>773</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.759.

d'ambition. Ce surnom lui va beaucoup mieux que le nom qu'il veut qu'on lui donne un jour :

« Sabe que nunca dejará de ser Curro, pero que es preciso ser Paco y luego don Francisco para que no le avasalle nadie ; para mirar a los señoritos de tú a tú -y hasta de arriba abajo- cuando vuelva a Doñana. »<sup>774</sup>

*(Il sait qu'il ne cessera jamais d'être Curro, mais qu'il faut qu'il soit Paco et ensuite don Francisco, pour que personne ne l'écrase ; pour traiter les patrons d'égal à égal - et même de haut en bas - quand il reviendra à Doñana.)*

Peu lui en chaut de donner son nom - et son âme - au diable s'il y gagne l'argent et le pouvoir.

Après avoir fait l'amour avec Paco, « Flora volvió a ser Maipú y después Florita ; cambió de piel como una culebra, pero al revés en el tiempo[...] Mujer y nada más, y nada menos. »<sup>775</sup> (*Flora redevint Maipu et ensuite Florita ; elle changea de peau comme une couleuvre, mais dans le sens inverse du temps [...] Femme et rien de plus et rien de moins.* ). Grâce à ce dernier don offert par la vie, ses relations avec Paco, elle est redevenue l'enfant Florita (*Petite Fleur*), après avoir été la belle chanteuse souvent désignée par les journalistes sous son nom de scène: « Maipú ». Paco lui a fait traverser toutes les étapes de sa vie. Elle est remontée du présent jusqu'à son enfance. Tout ayant été revécu, comme ces personnes qui, dit-on, aux portes de la mort voient défiler en un instant le cours entier de leur vie, elle peut s'abandonner à la mort, ce qu'elle fait en toute sérénité. Cette belle fleur, attendrissante lorsqu'elle était enfant, triomphante et magnifique en pleine jeunesse, envoûtante maintenant, a porté le prénom qui s'adaptait à ce qu'elle était. Elle peut quitter la scène de la vie.

Un mystère demeure :

« Nos contó (Flora) cuánto rebuscó el suyo con su agente : Flora Maipú. Resulta que no se llama Flora, pero no dice cómo. ¡Ella también se rebautizó !<sup>776</sup>

*((Flora) nous raconta combien elle avait cherché le sien avec son agent : Flora Maipu. Il se trouve qu'elle ne s'appelle pas Flora, mais elle ne dit pas son vrai prénom. Elle aussi se rebaptisa !)*

Adopter un nom d'emprunt n'est pas chose rare chez les artistes, mais il est curieux qu'elle n'ait révélé la vérité, apparemment, à personne. Sans doute a-t-elle fait ce que dit Gil Gamez : elle a pris le nom qui convenait à son essence, et telle est bien l'opinion du lecteur. Elle incarne l'éclat et la beauté de la vie, comme une fleur au printemps.

Paco confesse son nom à Feli, mais ajoute, au style direct dans le récit : « Curro, en mi tierra, pero aquí no »<sup>777</sup> (*Curro, dans mon pays, mais pas ici*), comme s'il ne voulait pas révéler son prénom véritable aux personnes qu'il rencontrerait dans la jungle qu'est pour lui la capitale. Craindrait-il de livrer un peu de

<sup>774</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.390.

<sup>775</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.761.

<sup>776</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.394.

<sup>777</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.41.

son âme aux ennemis s'il leur révélait son prénom ?

Quelques minutes plus tard, il adresse la parole pour la première fois à Jimena et lui dit qu'il s'appelle Paco. Quand elle lui indique son propre nom, il murmure qu'il le savait déjà<sup>778</sup>.

En revanche, il dira à Flora :

« -No me llame usted Paco. Curro es mi nombre, sólo que aquí en Madrid no lo gastan. Pero para usted, mi nombre de verdad. »<sup>779</sup>

*(Ne m'appellez pas Paco. Curro est mon vrai nom, bien qu'ici à Madrid on ne l'emploie pas. Mais pour vous, mon prénom véritable.)*

Alors qu'il n'a pas passé beaucoup plus de temps avec Flora qu'avec Jimena, il lui accorde une telle confiance qu'il lui livre son prénom presque « secret », comme s'il lui donnait ainsi un pouvoir sur lui. Jimena n'aurait-elle été pour lui qu'une proie excitante ? Il a senti que Flora était quelqu'un de la même trempe que lui, quelqu'un de proche comme si elle était de la même région que lui, issue de la même branche d'êtres humains. Il n'avait pas besoin, devant elle, de se dissimuler en donnant, d'une certaine manière, un faux nom.

Lorsqu'il a abordé Jimena, il lui a fait savoir discrètement qu'il connaissait son prénom. Il lui prouvait, par là-même, son intérêt pour elle, mais c'était aussi une manière de prendre possession d'elle.

Cela rappelle la conversation entre Miguel et le doreur concernant les sept masques que ce dernier lui a montrés :

« [...] i Caracteres tan vivos deberían tener sus nombres ! Y lo tienen, el dorador lo reconoció, pero se negó a confiármelo. « [...] Son mías. Si le dijese sus nombres serían también suyas. »<sup>780</sup>

*([...] Des personnages aussi vivants devraient avoir leur nom ! Et ils l'ont, le doreur le reconnut, mais il refusa de me le confier. « [...] Ces masques sont à moi. Si je vous disais leur nom, ils seraient également à vous. )*

Paco, bien entendu, a voulu impressionner la jeune fille en lui montrant que son intérêt pour elle ne datait pas de cet instant. En même temps, il dévoile qu'en connaissant son nom, il s'approprie son être. Il fait le contraire des Indiens chorrucas :

« Los indios chorrucas no les ponen nombres a las cosas, pues más bien no quieren ni apropiárselas ni dominarlas para siempre. »<sup>781</sup>

*(Les Indiens chorrucas ne donnent pas de noms aux choses, car, en réalité, ils ne veulent ni se les approprier ni les dominer pour toujours.)*

Paco ne verrait aucun inconvénient à être le maître de Jimena mais ne la mépriseraient que davantage. En révélant son nom à Flora, il se donne à elle corps et âme et sait qu'elle en fait de même.

De toute évidence, l'amour qu'éprouvent Flora et Paco l'un pour l'autre passe

<sup>778</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.41.

<sup>779</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.751-752.

<sup>780</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.249.

<sup>781</sup> POSSE Abel. *El largo atardecer del caminante*. Ed. Emecé. Buenos Aires. 1996. p.86.

par l'aveu du prénom.

Lorsqu'elle se réveille aux côtés de Paco, elle se sent « *vieja y desnuda* » (*vieille et nue*) et supplie « -iNo me mires, Currillo ! »<sup>782</sup> (« -Ne me regarde pas, mon petit Curro ! »). En cet instant où elle se sent à la fois amoindrie et vieille, le diminutif « Currillo » empreint de tendresse lui vient spontanément aux lèvres. Elle ne sait pas que c'est ainsi que l'appelait sa mère.<sup>783</sup> Comme elle le dira plus tard, Curro est son fils ; elle l'appelle donc, sans le savoir, comme le faisait sa mère, ce qui attendrit Paco.

La scène qui suit est baignée d'amour et de respect, bien loin du simple ouragan du désir que le couple vient de vivre intensément. La tendresse est venue s'ajouter à l'érotisme, l'enrichissant d'une dimension nouvelle qui ravit les deux personnages.

Flora sait que le temps leur est compté ; Paco en a peut-être l'intuition. Le don de tous les prénoms et diminutifs leur permet de franchir très rapidement les étapes du temps linéaire - qui leur est mesuré - pour rejoindre un cercle du temps où leur amour peut éclore et s'épanouir en très peu de temps réel. L'amour qu'elle donne à Paco est symbolique de son prénom : il est une fleur qui ne fanera pas, alors que Flora sait qu'elle-même s'éteindra bientôt. Elle laisse à Paco le souvenir éternel de leur amour, même s'il l'enfouit au fond de sa conscience.

Miguel altère très légèrement le prénom de la dernière femme aimée, Serafina :

« Mis gafas rotas ; enfado de Serafina. [...]La interrumpí de pronto : « ¿Cuándo me vas a tutuear de una vez, Seraphita ? » Calló, asombrada. Me salió sin pensar ;[...] angelidad de Serafina. »<sup>784</sup>

(*Mes lunettes cassées ; Serafina se fâcha.[...] Je l'interrumpis soudain : « Quand vas-tu me tutoyer une fois pour toutes, Seraphita ? » Elle se tut, étonnée. Cela m'était venu à la bouche sans y penser ; Serafina était un ange.* )

Le narrateur ne demande là aucun effort à son lecteur : il donne lui-même l'interprétation, limpide, du changement de prénom. Seraphita est l'ange qui le mènera vers les cieux, puisqu'un séraphin est un « ange, appartenant selon la tradition chrétienne à la première hiérarchie des anges, décrit dans la vision du prophète Isaïe avec trois paires d'ailes et dont la fonction est d'adorer et de louer Dieu. »<sup>785</sup>

Nous retrouvons ici l'amour maternel de la jeune femme pour Miguel, qui est aussi amour filial, explicable par la différence d'âge et l'héritage vital qu'il lui donne.

Tous ces cas de changements de prénoms sont relativement simples : il s'agit le plus souvent de diminutifs ou de glissements homophoniques. Il reste quelques cas beaucoup plus surprenants, comme celui du doreur qui apparaît dans les

<sup>782</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.762.

<sup>783</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.390.

<sup>784</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.776.

<sup>785</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2941306170;>

deux parties, sous un nom différent.

Le doreur à qui Miguel va rendre visite vient de lui expliquer qu'il ne peut lui révéler le nom de ses masques. C'est alors que, soudain, Miguel se rappelle :

« « Usted se llama Saül ¿verdad ? » Quedó un poco sorprendido, si es que este hombre se sorprende de algo ; al cabo me contestó : « No, no ; me llamo Samuel ». Pero como vacilaba, apenas lo dijo adiviné que mentía, que tenía otro nombre. »<sup>786</sup>

(« Vous vous appelez Saül, n'est-ce pas ? » Il resta un peu surpris, si du moins cet homme peut être surpris par quelque chose ; il finit par me répondre : « Non, non ; je m'appelle Samuel ». Cependant, comme il hésitait, dès qu'il l'eut dit, je devinai qu'il mentait, qu'il avait un autre nom.)

La confusion de Miguel est totale lorsqu'Isolina - la petite fille de la propriétaire de la sculpture représentant Saint Sébastien que réparait le doreur - le désigna par le prénom Daniel. Elle ne se préoccupa en aucune manière du fait qu'il ait dit à Miguel qu'il s'appelait Samuel : « ¿Qué más da ? Está zumbao »<sup>787</sup> (*Qu'est-ce que cela peut faire ? Il est cinglé!*), s'écrie-t-elle. Le chapitre était clos pour elle, mais pas pour Miguel que cette explication simpliste ne satisfait pas. Il ne résolut pourtant pas ce mystère. Il convient d'examiner la problématique de ces prénoms, d'autant plus que don Pablo, petit, s'appelait Saül.

« L'étymologie de Samuel, en hébreu, signifie "son nom est Dieu" [...] Samuel était prophète en Israël au XI<sup>ème</sup> siècle avant notre ère. C'est lui qui sacra Saül roi, et choisit ensuite son successeur, le berger David. »<sup>788</sup> C'est lui que Dieu appela trois fois, alors qu'il était le jeune serviteur d'Elie, qu'il réveilla plusieurs fois pour lui demander si c'était lui qui l'avait appelé. Le vieil homme comprendra le premier qu'il s'agissait de Dieu.

« Saül (שאול - Šā'ûl, *Sha'ul* « Désiré ») [...] il est le premier roi des Israélites en Terre d'Israël, selon la Bible. Son histoire est racontée dans le Premier livre de Samuel.

Les circonstances et raisons de son élection comme roi par le prophète Samuel sont décrites dans I Samuel 8-12. Samuel se faisait vieux et ses fils n'avaient pas tellement la faveur du peuple pour lui succéder. Comme il souhaitait très peu que la monarchie se développe, Yahvé s'adressa à lui pour lui conseiller d'accéder aux demandes de son peuple. »<sup>789</sup>

Paul de Tarse (à l'origine Saül) ou saint Paul est considéré comme l'une des figures centrales du christianisme primitif, par le rôle qu'il a joué dans son développement, et par son interprétation de l'enseignement de Jésus. Selon le Nouveau Testament (livre des Actes des Apôtres et les lettres de Paul), Paul se revendique comme l'un des principaux disciples (comme un apôtre) de Jésus-Christ qui lui serait apparu et l'aurait converti, quelques années après sa mort. Il eut un rôle de première importance dans le développement et la diffusion du christianisme primitif, au point que certains théologiens, estimant que Paul donne un enseignement différent de celui de Jésus de Nazareth, le considèrent comme le véritable fondateur du christianisme.[...] De ce fait, certains historiens, parmi lesquels des protestants libéraux, des auteurs juifs et des opposants au christianisme, soutiennent que Paul est le fondateur véritable du christianisme.<sup>790</sup>

« Daniel est un prénom masculin d'origine hébraïque signifiant *Jugement de Dieu* ou

<sup>786</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.250.

<sup>787</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.354.

<sup>788</sup> <http://www.aufeminin.com/w/prenom/p17204/fiche/samuel.html>

<sup>789</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sa%C3%BC1>

<sup>790</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul\\_de\\_Tarse](http://fr.wikipedia.org/wiki/Paul_de_Tarse)



*Dieu est mon juge* (Dan: "Juge" et El: "Dieu"). »<sup>791</sup>

« Daniel est l'un des grands prophètes de la Bible hébraïque ou Ancien Testament.

Le *Livre de Daniel* qui lui est attribué figure parmi les Ketouvim pour le judaïsme. Il est également, selon l'ordre canonique de l'Église catholique, le dernier des quatre grands prophètes.

Selon le récit biblique, Daniel n'est qu'un adolescent lorsqu'il est déporté à Babylone. Par sa sagesse, il gagne la confiance de Nabuchodonosor : il devient fonctionnaire de cour et interprète les songes du roi.

Sa réputation lui permet de continuer son activité après la prise de Babylone par les Mèdes et les Perses en 539 avant l'ère chrétienne. Le roi mède Darius apprécie ce conseiller perspicace mais des ennemis le font tomber en disgrâce et le monarque est contraint de le jeter en pâture aux lions. Fidèle à sa foi, il écarte miraculeusement le supplice et se voit gracié.

Il achève son service de prophète à Babylone car il est sans doute âgé de près de 100 ans quant l'édit de Cyrus en 537 avant l'ère chrétienne permet le retour d'exil ».<sup>792</sup>

Après la déportation de son peuple en Babylonie, Daniel devient un conseiller du roi. Différents faits et visions l'amènent à décrire la succession des puissances mondiales à partir de son époque et jusqu'au "temps de la fin" (Daniel 12:4). C'est en quelque sorte une histoire du monde écrite à l'avance. Ces informations ont pour but de prouver que la domination humaine, sans Dieu, ne durera qu'un temps. »<sup>793</sup>

Le lien entre Samuel et Saül s'établit aisément, puisque c'est le premier qui choisit le second pour roi. Ce dernier est, de surcroît, le premier roi des Israélites en terre d'Israël : son nom mérite bien de rester dans les mémoires.

Paul (Pablo en espagnol) et Saül sont également liés en la personne de Saint Paul, qui s'appelait au début Saül, y compris quand il a entendu l'appel de Dieu sur la route de Damas. En outre, c'est l'un des fondateurs du christianisme actuel qui n'hésita pas à apporter des idées nouvelles, ce qui ne pouvait que plaire à un homme comme le doreur.

Quant à Daniel, connu aujourd'hui essentiellement pour la cage aux lions, il est « le dernier des quatre grands prophètes. »

Ces trois prénoms, Samuel, Saül et Daniel font donc référence à la grande tradition judéo-chrétienne. Ils confèrent aux personnages qui les portent - le doreur et don Pablo - l'aura charismatique de ces prophètes et en font, d'une certaine manière, des magiciens de la parole.

Don Pablo, sans aucun doute, est plus doué pour l'étude, pour la parole, surtout écrite que pour la vie pratique. Ses rapports à l'amour se résument à une femme qu'il n'aima pas autant qu'elle l'aimait et qu'il ne sut pas empêcher de se laisser mourir, Beatriz, la mère de María. Quant à cette dernière, elle arrivera trop tard. Il se rappelle que :

« Más de medio siglo que nadie le llama Saulo,[...] nadie viviente sabe que así le bautizaron. ¡Saulito ! La nostalgia inclina al llanto, pero hace tiempo que don Pablo no llora. »<sup>794</sup>

<sup>791</sup> [Http://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel](http://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel)

<sup>792</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel\\_%28proph%C3%A8te%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Daniel_%28proph%C3%A8te%29)

<sup>793</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre\\_de\\_Daniel](http://fr.wikipedia.org/wiki/Livre_de_Daniel)

<sup>794</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 37.

*(Plus d'un demi-siècle que personne ne l'appelle Saulo, [...] aucune personne vivante ne sait qu'on le baptisa ainsi. Saulito ! La nostalgie incite aux pleurs, mais il y a longtemps que don Pablo ne pleure pas.)*

C'est sa mère qui ne voulait pas qu'il portât le même prénom que son arrière-grand-père, peut-être pour qu'il échappât ainsi à un sort funeste, semblable à celui de cet aïeul marin dont on ne sait rien de plus :

« Pero poco antes de morir, [...] murmuró claramente, como quien repara un pecado, « Saulito ». Su última palabra. »<sup>795</sup>

*(Mais peu avant de mourir, [...] (sa mère) murmura clairement, comme si elle réparait un péché, « Saulito ». sa dernière parole.)*

Mais c'était trop tard : le péché était commis, la faute était irréparable et Pablo serait condamné à mourir, avant d'atteindre son but.

Pourtant, il connut, comme Saint Paul, le « camino de Damasco »<sup>796</sup> (*le chemin de Damas*), moment de la Révélation de son amour pour María et de celui de la jeune femme pour lui. A cet instant :

« el sedimento de la Revelación va tomando forma : la de un niño de sesenta años. Por eso, bajo el relámpago, entregó a María su nombre infantil, su verdadera identidad. [...] Ése fue su regalo de Año Nuevo : un niño cuya mano habría de tomar ella para guiarle hasta la salida de su ceguera. »<sup>797</sup>

*(Les sédiments de la Révélation prennent forme peu à peu : celle d'un enfant de soixante ans. Pour cela, sous l'éclair, il livra à María son nom d'enfant, sa véritable identité. [...] Tel fut son cadeau de Nouvel An : un enfant dont elle devrait prendre la main pour le guider jusqu'à la fin de sa cécité.)*

Saint Paul de Tarse a, en effet, été aveuglé par un éclair, par « une lumière venant du ciel ». Un homme le guérira par imposition des mains.

« Comme il était en chemin, et qu'il approchait de Damas, tout à coup une lumière venant du ciel resplendit autour de lui. Saül se releva de terre, et, quoique ses yeux fussent ouverts, il ne voyait rien ; on le prit par la main, et on le conduisit à Damas. Il resta trois jours sans voir, et il ne mangea ni ne but. »<sup>798</sup>

Tel un Saint Paul moderne, Pablo est ébloui par la révélation de son amour pour Maria mais aveuglé par la cataracte. Il était prêt à vivre cet amour dès qu'il serait opéré de la cataracte et verrait réellement mieux. Malheureusement, personne ne pourra le sauver de son mal physique.

Comme Ahram, dans *La vieja sirena*, il cachait un enfant au fond de lui. Jusqu'à l'opération fatale, il espère, aidé par l'amour et l'énergie de celle qu'il aime, trouver -et lui donner- le bonheur. Derrière l'image surprenante de « l'enfant de soixante ans », on peut déceler son indécision et la crainte de faire souffrir María. Il essaie cependant de passer outre et son premier pas, courageux et libérateur, est de révéler le prénom qu'il portait lorsqu'il était vraiment un petit garçon. Pour lui aussi, révéler son véritable prénom est un acte d'amour et de confiance :

<sup>795</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.175.

<sup>796</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.335.

<sup>797</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.336-337.

<sup>798</sup> *La Bible de Jérusalem*. Nouveau Testament. Actes des Apôtres 9. Ed. Desclée du Brouwer. Paris. 1975.

« Ha pasado por cuatro (etapas), definidas por el nombre que le dio María. En la primera, le llamaba « señorito » ; era entonces como los demás. Después fue el « señorito Pablo », único (¡ay, no supo él ver hasta qué punto!, pero ya esta idea no le desata lágrimas). Se equivocó, tomó el camino falso , y pasó a ser « don Pablo » durante muchos años. Ahora, desde hace pocos meses, ha logrado al fin ser solamente « Pablo ». Y aún aspira a tener un nombre que sólo ella utilice, ser exclusivamente para María cuando le llame como nadie : « Saulo. » Ocurrirá cuando vivan juntos, si logra esa meta. Pero aleja el proyecto porque antes es menester decidirse sobre la operación. »<sup>799</sup>

*(Il est passé par quatre (étapes), définies par le nom que lui donna María. Dans la première, elle l'appelait « monsieur » ; il était alors comme les autres. Ensuite, il fut « monsieur Pablo », unique (hélas, il ne sut pas voir jusqu'à quel point ! Mais maintenant cette idée ne déclenche pas ses larmes). Il se trompa, prit le mauvais chemin, et devint « don Pablo » pendant de nombreuses années. Maintenant, depuis quelques mois, il est enfin parvenu à être seulement « Pablo ». Il aspire encore à avoir un nom qu'elle soit la seule à utiliser, à être exclusivement pour María quand elle l'appellera, comme personne ne le fait : « Saulo ». Cela arrivera quand ils vivront ensemble, s'il parvient à cet objectif. Cependant, il éloigne de lui ce projet, parce que, auparavant, il lui faut se décider au sujet de l'opération. )*

De manière un peu similaire au cas de Glauka, don Pablo se définit selon la manière de le désigner de celle qu'il aime. Lorsqu'il était jeune, elle l'appelait « señorito ». A partir de là, les autres termes qu'elle emploiera, anodins en apparence, reflèteront son amour pour lui, « l'unique » dans le cœur de la jeune femme. Maintenant, comme Miguel, il est attente. Ce dernier attend la mort pour rejoindre l'Aimée, lui attend son opération pour vivre avec María et être enfin appelé « Saulito ». La boucle de sa vie reviendrait au début. Cependant les cercles du temps de José Luis Sampedro sont comme les rotations des planètes : ils ne se contentent pas de tourner sur eux-mêmes, comme la lampe magique d'Omar Khayam. On ne revient pas au point de départ : même en tournant, on avance. On n'efface pas le temps. Dure leçon pour don Pablo et, plus encore, pour María qui en est la victime mais qui ne mourra pas.

Même les initiales sont lourdes de sens. Flora remarque à propos de Gil Gámez, le mystérieux doreur envoyé de la mort :

« Bailan. Naturalmente, Gil Gámez baila como Gustavo. Gustavo de la Gándara. Gil Gámez. G.G. Todo es tan natural, tan a compás del profundo fluir del tiempo, de la vida... »<sup>800</sup>

*(Ils dansent. Naturellement, Gil Gamez danse comme Gustavo. Gustavo de la Gandara. Gil Gamez. G.G. Tout est si naturel, tout suit tellement le rythme de l'écoulement profond du temps, de la vie...)*

Doña Flora ne confond pas un instant Gustavo, le grand amour de sa vie, avec Gil Gámez, mais elle est troublée par la similitude de leurs initiales, en adéquation avec le fait que le doreur sait ce que seuls son mari et elle devraient savoir. Ces initiales semblables sont un signe envoyé par Gustavo, ou par un au-delà qu'elle ne mentionne pas. De même que le doreur savait quelle marque de cigarettes elle affectionnait, pour ne prendre que cet exemple, de même il danse comme Gustavo et a les même initiales que lui. Pour elle, il n'y a aucun doute : il vient la chercher au

<sup>799</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.651.

<sup>800</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.219.

nom de celui qu'elle aime.

Ágata aussi s'intéresse aux initiales :

« Luis y Lina, L. y L. ¿Golpe de timón en mi destino ? »<sup>801</sup>

(Luis et Lina, L. et L. *Changement de cap dans ma destinée ?*)

Ágata, scientifique sérieuse, ne saurait croire que ces deux personnes ont les mêmes initiales car le destin l'a voulu ainsi et les a choisies pour lui venir en aide, mais elle s'amuse de cette coïncidence. Tous deux lui tiennent la main et, rivaux et alliés, vont l'aider à changer de peau.

Dans *La vieja sirena*, le prénom de Krito peut être intéressant si on le rapproche du grec κρινω, dont le sens le plus connu est « juger », mais qui peut aussi signifier « décider, résoudre, expliquer, interpréter »<sup>802</sup>. N'est-ce pas ce que fait un philosophe comme Krito qui, devant une décision - qu'elle lui soit personnelle ou qu'elle concerne Ahram - doit résoudre les problèmes et interpréter les faits ?

Dans *Real Sitio*, à part le cas de Janos que nous verrons dans la troisième partie, le choix du prénom de la logeuse de Marta, Soledad (*Solitude*) n'est pas sans intérêt. Apparemment, elle n'est pas seule, entourée comme elle l'est de ces jeunes filles, Quina et Marta qu'elle aime comme ses filles et surtout d'Agustín, qu'elle adopte symboliquement à la mort de son père et avec qui elle vivra à Madrid. Sa vie affective est riche, mais sa mère vient de mourir, racine qui la retenait à la vie (implicitement, la mort des parents induit la sienne) et elle qui était faite pour vivre avec un homme a perdu celui qu'elle aimait. Par conséquent, elle garde au fond de l'âme une solitude glacée, mais l'emploi du diminutif « Sole » atténue cette sensation et révèle qu'elle est aimée et entourée. Elle saura panser les plaies que la vie lui a infligées.

Nous remarquons au passage que Quina, l'amie de Marta, dit d'entrée à celui-ci :

« [...] Me llamo Joaquina [...] pero me quito el Joa que suena feo, ¿verdad ? »<sup>803</sup>

([...] Je m'appelle Joaquina [...] mais j'enlève le Joa qui ne sonne pas bien, n'est -ce pas ?)

Cela rappelle ce que dit Ágata à Gloria, à savoir que son nouveau prénom est plus moderne, mais ce qui n'était pas convaincant dans la bouche d'Ágata -si ce n'est dans l'acception de « moderne » comme « plus adapté à l'Ágata d'aujourd'hui » -, l'est

<sup>801</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.232.

<sup>802</sup> BAILLY Anatole, *Dictionnaire Bailly grec-français*. Hachette. Paris. 1950.

<sup>803</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.13.

dans celle de Quina, jeune fille primesautière pour ne pas dire quelque peu écervelée, ce qui n'ôte rien à ses qualités morales.

Le prénom « Roque » joue également un rôle tout à fait particulier, puisque c'est le seul qui apparaisse dans deux œuvres. Il s'agit du prénom de l'homme qui aime tant Beatriz dans *Octubre, octubre* et celui du serviteur de don Alonso dans *Real Sitio*. La polysémie de ce nom ne le rend que plus intéressant.

Saint Roch symbolise l'humilité. Issu d'une famille riche, il distribua ses biens aux pauvres pour se consacrer aux pestiférés. Hormis le fait qu'un chien vint lui porter du pain tous les jours, que cela intrigua son maître qui trouva le saint homme et le guérit, Saint Roch mourut au fond d'un cachot, n'ayant pas voulu, par humilité, révéler son identité à ses concitoyens qui le prirent pour un voleur. Quel meilleur prénom pour un serviteur fidèle tel celui de don Alonso dans *Real Sitio* et, surtout, dans *Octubre, octubre*, pour un homme qui resta auprès de celle qu'il aimait, Beatriz, qui était atteinte de tuberculose, maladie contagieuse, mortelle jusqu'à une époque récente en Europe. Comme Saint Roch, le Roque de Beatriz vécut et mourut humblement : le saint sans vouloir dire qui il était, le typographe ne trouvant aucun attrait à la vie après la mort de celle qu'il aimait et qui aurait tant voulu l'aimer autant qu'il le faisait lui-même.

Le roc symbolise également la force indestructible et cela s'adapte aux deux hommes. Don Alonso accorde toute sa confiance à ce serviteur fidèle qui le suivra en Galice, de même que Gertrudis. L'autre Roque, à qui Beatriz préféra un autre homme, reste avec elle jusqu'au bout et s'occupe, après sa mort, de la petite fille de celle qu'il aimait : il l'envoie dans sa propre famille. Rien n'atteint ni ne fait faiblir ces deux Roque, à l'ombre de personnages plus importants qu'eux dans les œuvres, don Alonso étant un personnage principal, alors que Beatriz est à peine secondaire. Humilité et force les caractérisent sans conteste.

Qu'il s'agisse du prénom choisi par l'écrivain pour son personnage ou de celui que ce dernier s'attribue, il n'est pas le fruit du hasard et sa charge symbolique est considérable.

Nous pouvons aborder une problématique récurrente dans *Octubre, octubre* et *La vieja sirena*, à savoir le changement de prénom du personnage principal, auquel il est fait allusion à maintes reprises.

Le changement de prénom, en ce qui concerne Ágata, reste révélateur de son changement de caractère. José Luis Sampedro s'en explique :

« En varias de mis novelas, los personajes cambian de nombre y eso tiene su significación porque los problemas de identidad son muy importantes para mí. Algunos nombres me

dan mucho trabajo y no es ninguna broma, créanme.[...] De la misma manera que hay trajes y vestidos que quedan muy bien en el escaparate y cuando la persona atraída por ellos entra para comprarse uno comprueba que no le va, que no es modelo para ella, también con los nombres pasa lo mismo : todos valen, pero a cada cual es el suyo, el que le cuadra. Resolver ese problema, no es cuestión baladí, yo tengo libros de onomástica, verdaderos catálogos de nombres a los que recorro en los casos difíciles. »<sup>804</sup>

*(Dans plusieurs de mes romans, les personnages changent de nom et cela a sa signification parce que les problèmes d'identité sont très importants pour moi. Quelques noms me donnent beaucoup de travail et ce n'est en aucun cas une plaisanterie, croyez-moi.[...] De la même manière qu'il y a des costumes et des vêtements qui paraissent très bien en vitrine et, quand la personne attirée par eux entre pour s'en acheter un, elle constate qu'il ne lui va pas, que ce n'est pas un modèle fait pour elle ; pour les noms il se passe également la même chose : tous conviennent, mais à chacun le sien, celui qui lui correspond. Résoudre ce problème n'est pas une question triviale, j'ai des livres d'onomastique, véritables catalogues de noms auxquels j'ai recours dans les cas difficiles.)*

Il est des cas tout à fait particuliers, tels ceux de Águeda/ Ágata, dans *Octubre, octubre* et *Glauka* dans *La vieja sirena* :

Lors de leur deuxième rencontre, Gil Gámez évoque devant doña Flora tout le petit monde de Quartel de Palacio - comme s'il les connaissait tous, mystérieusement - y compris Paco, dont il dit :

« Ya lo conocerá »  
(Vous le connaîtrez bientôt).

A la question de l'ancienne chanteuse concernant Águeda, il répond :

« -Se llama Ágata, aunque ella lo ignore todavía. [...] (Es cuestión) de hacerse lo que se es. »<sup>805</sup>

*(Elle s'appelle Ágata, même si elle ne le sait pas encore.[...] (Il s'agit) de devenir ce que l'on est.[...])*

La première question, à laquelle il n'y aura pas de réponse, est comment Gil Gámez peut connaître tous les habitants du quartier non seulement par leur prénom - ce qui est déjà étrange - mais encore par le prénom qui leur conviendrait. Il semble savoir bien mieux qu'Águeda qui elle est vraiment. « Devenir ce que l'on est » commence, d'après lui, par trouver un prénom en adéquation avec son essence.

Puisque José Luis Sampedro compulse les livres d'onomastique, nous allons faire de même. Un site internet nous donne l'étymologie du nom Agathe (Águeda) et le caractère de la personne le portant ; un deuxième, catholique, expose de manière détaillée comment Agathe est devenue sainte :

« Etymologie : Agathe est d'origine grecque et signifie "bonne". [...] Psychologie Curieuse, elle a une véritable soif d'apprendre, découvrir, de tout connaître! Elle ne peut imaginer sa vie sans se sentir entourée par ses proches: famille et amis. Chiffre de chance : 6, couleur : le violet, pierre : l'améthyste, métal : l'or »<sup>806</sup>

C'est l'étymologie que propose Gil Gámez. Luis affirme que ce prénom vient

<sup>804</sup> *Escribir es vivir*, Ibid., p. 131-132.

<sup>805</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.133.

<sup>806</sup> <http://www.aufeminin.com/w/prenom/p439/fiche/agathe.html>

du lieu où l'on extrayait les agates : tout près de la rivière Acates en Sicile.<sup>807</sup> Águeda préfère certainement la deuxième solution.

« Agathe, vierge de race noble et très belle de corps, honorait sans cesse Dieu en toute sainteté dans la ville de Catane. Or, Quintien, consul en Sicile, [...] faisait tous ses efforts pour se rendre maître d'Agathe. Comme il était de basse extraction, il espérait en imposer en s'unissant à une personne noble; étant voluptueux, il aurait joui de sa beauté; en s'emparant de ses biens, il satisfaisait son avarice; puisqu'il était idolâtre, il la contraindrait d'immoler aux dieux. Il se la fit donc amener. Arrivée en sa présence, et ayant connu son inébranlable résolution, il la livra entre les mains d'une femme de mauvaise vie [...], et à ses neuf filles débauchées comme leur mère, afin que, dans l'espace de trente jours, elles la fissent changer de résolution. [...]. La bienheureuse Agathe leur dit : « Ma volonté est assise sur la pierre et a J.-C. pour base ; vos paroles sont comme le vent, vos promesses comme la pluie, les terreurs que vous m'inspirez comme les fleuves. Quels que soient leurs efforts, les fondements de ma maison restent solides, rien ne pourra l'abattre. » En s'exprimant de la sorte, elle ne cessait de pleurer et chaque jour elle priait avec le désir de parvenir à la palme du martyre.

Quintien lui dit : « Renie le Christ et adore les dieux. » Sur son refus, il la fit suspendre à un chevalet et torturer. [...] Quintien en colère lui fit tordre les mamelles et ordonna qu'après les avoir longtemps tenaillées, on les lui arrachât. Agathe lui dit : « Impie, cruel et affreux tyran, n'as-tu pas honte de mutiler dans une femme ce que tu as sucé toi-même dans ta mère? J'ai dans mon âme des mamelles toutes saines avec lesquelles je nourris tous mes sens; et que j'ai consacrées au Seigneur dès mon enfance. »<sup>808</sup>

Elle finira par mourir comme elle le voulait, sous la torture :

« Et il ordonna qu'on parsemât la place de fragments de pots cassés, que sur ces tessons on répandît des charbons ardents, puis qu'on la roulât toute nue dessus. »<sup>809</sup>

Águeda va donc rejeter ce qui est la version la plus ancienne de son prénom pour lui préférer l'usage moderne, puisque Ágata n'est qu'une version moderne d'Agueda. Pourquoi attacher autant d'importance à ce qui n'est même pas un changement réel de nom ?

C'est Gerta, la maîtresse de son amie Meg, qui va déclarer soudain : « Eres como yo, Ágata. »<sup>810</sup> (*Tu es comme moi, Ágata.*), sans donner plus de précision. Elle fait allusion à leurs seins menus dont elle est fière alors que Ágata en a honte. Grâce à elle, grâce à Tere, mère de trois enfants, qui, elle aussi, présente cette caractéristique physique, Ágata perdra peu à peu ce complexe.

Gil Gámez parla le jour du Nouvel An, de ce prénom Ágata, se remémorant ce qui se fait le jour de la Sainte Águeda à Zamarramala (province de Ségovie). Deux femmes deviennent maires d'un jour. Ailleurs, une femme décapite un coq et Águeda se rappelle que les femmes se placent sous la bête, « como haciéndose fecundar por la eyaculación roja y caliente. »<sup>811</sup> (*comme si elles se faisaient féconder par l'éjaculation rouge et chaude.*)

<sup>807</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.393.

<sup>808</sup> <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/041.htm>

<sup>809</sup> <http://www.abbaye-saint-benoit.ch/voragine/tome01/041.htm>

<sup>810</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

<sup>811</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

La jeune femme refuse de n'avoir le pouvoir qu'un jour et que cette fête de la femme se réduise à une farce. Elle refuse aussi cette image du sexe qu'elle ne connaît pas et feint de mépriser.

Il ne lui déplaît pas que la sainte, en Sicile, soit la patronne des mères qui allaitent et des nourrices en général : « ¡Patrona de los pechos ! Piedra dura, pechos duros [...] ». <sup>812</sup> (*Patronne des seins ! Pierre dure, seins durs ! [...]*)

Le jour de son « baptême », elle évoque Gil Gámez comme « dirigiendo sin participar » (*dirigeant sans prendre part*) et Flora comme « sacerdotisa » (*prêtresse*). Elle ajoute : « Ágata, isi los otros supieran cómo refleja ese cambio la realidad !, Águeda transformándose [...], endureciéndose como madre cruel, como dios luna y de la guerra. » <sup>813</sup> (*Ágata, si les autres savaient comment ce changement reflète la réalité ! Águeda se transformant [...], s'endurcissant comme une mère cruelle, comme le dieu lune et de la guerre.*)

Pour la jeune femme, son changement de vie, voire de personnalité, passe pas cette altération de son prénom, basée sans doute sur une compréhension erronée du mot. En effet, elle insiste toujours sur l'adjectif qualificatif « dur » et les mots de la même famille, comme « endureciéndose », dans la citation précédente. Elle aime cette idée de l'agate comme pierre, donc dure :

« Piedra dura. Me gusta el adjetivo : dura. Piedra dura, pechos duros. » <sup>814</sup>  
(*Pierre dure. J'aime cet adjectif : dure. Pierre dure, seins durs.*)

Elle est enchantée par la définition savante qu'en donne Luis :

«La ígnea lava interior acumula burbujas de gases, retenidas por la densidad del magma, quedando así cavidades en la roca. Más tarde se infiltra agua con silicatos alcalinos y se coagula dentro un gel de sílice. El álcali forma con el hierro de la roca sales coloreadas, que se difunden en el gel y forman las capas regulares de color. Finalmente se espesa la masa por pérdida de agua y acaba cristalizando. [...] Me encantó el « ágata fortificada », con colores en líneas quebradas como plano de baluarte. Ésa soy yo. » <sup>815</sup>

(*La lave intérieure en feu accumule des bulles de gaz, retenues par la densité du magma et il en résulte des cavités dans la roche. Plus tard, l'eau s'y infiltre avec des silicates alcalins et un gel de silice s'y coagule. L'alcali forme avec le fer de la roche des sels colorés, qui se diffusent dans le gel pour former les couches régulières de couleur. Enfin, le mélange s'épaissit par perte d'eau et finit par se cristalliser. [...] J'ai adoré « l'agate fortifiée », avec ses couleurs en lignes brisées comme un plan de bastion. Voilà ce que je suis.*)

Luis, pour complaire à sa bien-aimée, a fait des recherches scientifiques bien éloignées de son esprit plus versé en poésie qu'en minéralogie. Ce qui éveille notre attention est précisément ce qu'Ágata a adoré, à savoir « l'agate fortifiée », qui résume bien ce qu'elle est encore, telle ces dames des romans d'amour courtois enfermées dans un château que l'aimé devait assiéger.

<sup>812</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.316.

<sup>813</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.283.

<sup>814</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.315.

<sup>815</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.392.



La jeune femme s'entoure d'une muraille contre l'amour, contre les hommes, contre elle-même. Elle est rassurée d'être protégée, comme si elle ne se rendait pas compte que c'est précisément cette muraille que Luis veut abattre et que, si elle la protège tant des autres, elle empêche aussi le bonheur de pénétrer jusqu'à elle.

Le jour où elle décide ce changement de prénom, seul don Ramiro est étonné, car il voit une sainte dans le nom précédent et une vulgaire pierre dans le second :

« [...] Y decidí que (cambiaría de nombre) antes del lunes cinco, antes de que otros celebren Santa Águeda. El único sorprendido, don Ramiro[...] « No es posible, Águedita; el sacramento es único. Además, una aberración, cambiar una heroica virgen cristiana por una piedra<sup>816</sup> »

*([...] Et je décidai que je changerais de nom avant le lundi cinq avant que d'autres célèbrent la sainte Águeda. Le seul qui fut surpris, don Ramiro [...] « Ce n'est pas possible, ma petite Águeda; le sacrement est unique. De plus, c'est une aberration que de transformer une héroïque vierge chrétienne en une pierre.)*

Lorsqu'elle apprend qui est vraiment son père et que Luis la quitte après avoir été humilié par elle devant Gloria, elle pense encore :

« Y mi vida es nueva, ha empezado con Ágata. Quizá ésta es la prueba para la piedra dura. »<sup>817</sup>

*(Ma vie est nouvelle, elle a commencé avec Ágata. Peut-être est-ce là une preuve de mon passage à la pierre dure.)*

Luis commet l'erreur de lui offrir des boucles d'oreilles car « tienen ágata como tu nombre »<sup>818</sup> (*elles ont une agate comme ton nom*). Folle de colère qu'il n'ait pas attendu son changement de nom officiel, elle lui met ses pendants avec une telle brutalité que le sang perle aux oreilles de son amant. Gênée au début, elle analyse cette scène qui fut, finalement, déterminante :

« Pero solamente lo decidí de veras (cambiar de nombre) cuando las ágatas hicieron saltar sangre de sus orejas. »<sup>819</sup>

*(Mais je pris vraiment ma décision (changer de nom) seulement quand les agates firent jaillir du sang de ses oreilles.)*

En revanche, elle accepte le cadeau que lui fait Flora en tant que marraine : une bague en argent « con un óvalo de ágata, precioso color de miel oscura. » (*avec une agate taillée en ovale, d'une belle couleur de miel foncé*).

Avec un prénom dur comme la pierre, même lorsqu'on le prononce, elle croit se rapprocher de son père, alors qu'elle devrait considérer que changer le prénom qu'il a choisi et utilisé pour elle est plutôt malvenu.

« Así me asemejo a mi padre. « Ágata » con la *t* y las fuertes *aes*, me endurece, me aproxima a él. ¡ Ojalá también me acercara en el espacio ! »

*(Et je ressemble ainsi à mon père. « Ágata avec son t et ses a forts me durcit et me rapproche de lui. Ah, si je m'en rapprochais aussi dans l'espace !)*

<sup>816</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.391.

<sup>817</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.555.

<sup>818</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.329.

<sup>819</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 391.

Elle aura effectivement des nouvelles de lui et verra éclater en morceaux l'image du père idéalisé qu'elle s'était forgée.

« Pero ahora mi vida es ceniza. Luis me engañó unos meses ; padre, treinta años. Mi dios venido abajo. ¿ Por qué, por qué, por qué? Imposible. »<sup>820</sup>

*(Mais maintenant ma vie n'est que cendres. Luis me trompa pendant quelques mois ; mon père, pendant trente ans. Mon dieu s'est effondré. Pourquoi ? Pourquoi ? Pourquoi ? Imposible !)*

Pendant ces deux semaines que dura la disparition de Luis, Ágata est effectivement désespérée. Tout tombe et n'est plus que cendres. L'image du père qu'elle entretenait depuis toujours s'est effondrée. Les causes de son ressentiment contre Luis n'apparaissent pas clairement. Elle croit qu'il a montré de lui un masque, comme si, pour la séduire, il l'avait trompée sur lui-même. En réalité, il a seulement été incapable de supporter l'humiliation d'être en tablier suggestif devant Gloria. Le schéma érotique d'Ágata s'est écroulé en même temps que l'idolâtrie qu'elle ressentait pour son père. La répétition du mot « pourquoi » montre bien son profond désespoir, car elle est seule. Elle ne peut poser cette question qu'à elle-même. Elle ne compte sur aucune aide extérieure, humaine ou divine - elle ne croit pas en Dieu. Elle se croyait très forte mais avait construit sa forteresse autour d'un seul objet : ses relations avec Luis. Lui disparu, il ne reste que le néant.

Il faut qu'elle soit dure comme la pierre pour se battre contre sa souffrance, pour se prendre pour une combattante, même si elle n'est pas tout à fait satisfaite par l'affirmation de Gerta :

« Gerta dominaba siempre a su pareja, fuese hombre o mujer. « -Tú eres como yo [...]. Deberías firmarte Agatha, como una walkiria ». »<sup>821</sup>

*(Gerta dominait toujours son partenaire, que ce fût un homme ou une femme. « -Toi, tu es comme moi[...] Tu devrais signer Agatha, comme une walkyrie. »<sup>822</sup>)*

Maintenant qu'elle a constaté à ses dépens que Luis a préféré disparaître après son humiliation devant Gloria, elle met en doute ses pratiques de séduction par la domination. Elle ne doute pas, néanmoins, de la sagesse de ce changement de prénom. Elle est convaincue que c'est lui qui va changer sa vie, plutôt que le contraire, à savoir que ce changement de prénom ne fait que symboliser son changement de vie.

Elle se remémore ce qu'elle a appris sur ce prénom, minimisant par « no sé quién » (*je ne sais qui*) l'information concernant les chrétiens. Sa préférence pour les données scientifiques, le détail sur les cinquante-six sortes d'agate, sans compter les trois dernières, et la précision de la source, pour montrer le sérieux de la recherche, crée la réaction inverse : le lecteur, plus que convaincu de l'importance de l'agate,

---

<sup>820</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 549.

<sup>821</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.490.

<sup>822</sup> Les Valkyries, dans la mythologie nordique, sont des vierges guerrières, des divinités mineures [...] qui servaient Odin, maître des dieux. Les Valkyries, revêtues d'une armure, volaient, dirigeaient les batailles, distribuaient la mort parmi les guerriers et emmenaient l'âme des héros au Walhalla, le grand palais d'Odin, afin qu'ils deviennent des einherjar. Ces héros sont destinés à se battre aux côtés d'Odin à la venue du Ragnarök ( le combat ultime, où le monde sera finalement détruit) . En attendant, ils passent leurs journées dans des banquets et à s'entraîner militairement.

trouve puérile cette insistance de la jeune femme à la prouver, le nombre de pierres n'ajoutant pas à sa qualité :

« El color rojo del ágata cornalina se debía según no sé quién a la sangre de los mártires cristianos y la ágata es la piedra de los incubos. Entonces me va bien, pero prefiero los datos científicos. ¡Nada menos que cincuenta y seis variedades de ágata en el Diccionario de Gemas de Shipley, sin contar las de la calcedonia, el ónix y la cornalina ! »<sup>823</sup>

*(La couleur rouge de l'agate cornaline était due, je ne sais d'après qui, au sang des martyrs chrétiens et l'agate est la pierre des incubes<sup>824</sup>. Par conséquent, elle me convient, mais je préfère les données scientifiques. Pas moins de cinquante-six variétés d'agate dans le Dictionnaire des Gemmes, de Shipley, sans compter la calcédoine, l'onyx et la cornaline.)*

Elle s'écrie encore : « Ágata. Piedra de toque. »<sup>825</sup> (*Ágata. Pierre de touche.*)

Pour achever d'écraser Gloria, venue la voir et la découvrant avec son « amant-esclave », Ágata lâche, au moment des adieux : « Tengo para ti otra sorpresa más. Ahora soy Ágata. Más moderno, ¿comprendes ? ».<sup>826</sup> (*J'ai pour toi une autre surprise. Maintenant je suis Ágata. C'est plus moderne, tu saisis ?*) Ce n'est peut-être pas tout à fait la raison de ce changement, mais elle est comblée d'accélérer la déroute de Gloria.

Même quand rien ne va plus, quand elle a décidé de se donner à don Rafael, son directeur, puis qu'elle change d'avis et s'enfuit de l'hôtel où il l'a conduite, elle conclut :

« De aquí ninguna sale entera, sin ser pasada por la piedra, como ellos dicen. Pues mira por dónde, Ágata sí. Ágata, Ágata. »<sup>827</sup>

*(D'ici, aucune femme ne sort entière, sans se faire baiser, comme ils disent. Eh bien, tu piges, Ágata, oui. Ágata, Ágata.)*

Elle répète le prénom comme pour mieux se convaincre qu'elle est bien celle qu'elle veut être, une pierre dure. Elle a résisté aux assauts du mâle : elle a vaincu.

Elle ferait mieux d'écouter doña Flora :

« Doña Flora lo consolida todo. Esa maga refuerza mi poder : convierte de verdad mi blando ser antiguo en roca viva. Se lo dije y me dio una sorpresa : Santa Águeda no era blanda ; no cedió ».<sup>828</sup>

*(Doña Flora consolide tout. Cette magicienne renforce mon pouvoir : elle transforme vraiment mon être ancien fait de mollesse en roche vive. Je le lui dis et elle me réserva une surprise : Santa Águeda n'était pas molle ; elle ne céda pas.)*

Sans aucun doute, c'est le changement de prénom qui entraîne le changement de personnalité d'Águeda/ Ágata : elle décide d'accepter sa féminité et de perdre sa virginité après un long moment d'atermoiements délicieux et douloureux à la fois, pour elle comme pour Luis. En réalité, elle aurait pu se comporter de la sorte

<sup>823</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.316.

<sup>824</sup> *THÉOL.* Démon masculin, supposé abuser des femmes durant leur sommeil  
<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2556911265;>

<sup>825</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.556.

<sup>826</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.495.

<sup>827</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.598.

<sup>828</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.394.

avec son prénom ancien, celui de la jeune vierge qui a refusé d'abjurer sa foi et qui, par miracle, grâce à l'intervention de Saint Pierre, a retrouvé ses seins après avoir été torturée sauvagement. Santa Águeda aurait donc pu séduire la jeune femme, par l'importance des seins dans son martyre et sa détermination.

Lorsqu'elle décida de changer de prénom, ce fut aussi un défi qu'elle lança à Luis, puisqu'elle présenta ainsi la situation :

« Nunca se me había ocurrido rebautizarme hasta que lo insinuaron en la caverna de Nochevieja.[...] Hubo (Luis) de aceptarlo : ¡ si será verdadero mi nombre que no encontré argumento en contra ! »

*(Je n'aurais jamais songé à me rebaptiser jusqu'au moment où cela a été suggéré dans l'autre de la nuit de la Saint-Sylvestre. [...]) (Luis) dut l'accepter : mon prénom doit être bien choisi puisqu'il n'a trouvé aucun argument à lui opposer !)*<sup>829</sup>

Elle donne encore l'impression qu'elle s'affirme en s'opposant, même, et surtout, à ceux qui l'aiment. Elle occulte délibérément la certitude qu'elle pourrait avoir, à savoir que Luis ne veut que son bonheur et qu'il ne cherche nullement à tout instant des arguments à lui opposer. C'est aussi ce que lui apprendra l'ère qui s'ouvrira à partir de son changement de prénom.

Elle finit, d'ailleurs, par se poser quelques questions, à son retour chez elle après s'être enfuie de l'hôtel, laissant don Rafael en mauvaise posture :

« Hace pocas semanas aún era Águeda, resignada a morirse solterona dando clases, cada mes menos rebelde. Pero después de Gloria, de Lina, de Luis, de todos ; después de haber llegado a ser Ágata, ¿qué ? ¿Qué es Ágata ? ¿Quién es ? ¿A dónde voy ? ¿ Acaso queda algún sitio ? »<sup>830</sup>

*(Il y a quelques semaines j'étais encore Águeda, résignée à mourir en vieille fille qui donne des cours, chaque mois moins rebelle. Mais après Gloria, après Lina, après Luis, après tous ; après être devenue Ágata, quoi ? Qui est Ágata ? Qui est-elle ? Où vais-je ? Resterait-il quelque endroit pour moi ?)*

Dans de pareils moments, la jeune femme attendrit le lecteur par ses doutes. En effet, elle qui se targue toujours d'être scientifique, n'a pas manqué de remarquer que, bien que l'altération de son prénom soit approuvée par son entourage, sa vie ne s'est pas améliorée, bien au contraire : Luis la quitte, elle apprend que son père était un être sans foi ni loi, son aventure avec don Rafael se solde par un échec cuisant. Sa détermination force le respect : elle poursuit sa route, n'envisage pas un seul instant de rechanger de prénom et fait face courageusement à l'adversité. Sa ténacité sera finalement récompensée, ce qui la rapproche nettement de Sainte Águeda !

Ce qui paraît clair, c'est que ce n'est pas son changement de cap qui a déterminé son changement de prénom, mais bien l'inverse. Une fois qu'elle eut décidé de changer de prénom, elle maintint sa direction et, enfin, trouva le courage d'affronter les autres, malgré la souffrance et les doutes qu'elle put ressentir. Son

<sup>829</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.391.

<sup>830</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.599.

changement de nom marque son changement de cercle et d'existence, grâce à l'amour.

Elle a refusé le cercle régulier qui lui était donné pour imprimer à la spirale le rythme qu'elle voulait, quel qu'en pût être le prix. Plus qu'une walkyrie, cette Ágata est une amazone qui, enfin, ouvre son cœur.

Le deuxième -et dernier - cas particulier est celui de *Glauka*, dans *La vieja sirena*.

Comme nous l'avons vu dans la première partie, les analepses sont incessantes et les allusions aux divers prénoms de la jeune esclave s'entremêlent dans le récit. Pour la clarté de nos propos, nous allons étudier ces prénoms l'un après l'autre, sans faire d'interférences. Puisque tout est circulaire, nous allons suivre le cercle en sens inverse, en prenant comme point de départ non pas le début du roman, où elle se présente comme « Irenia », mais en partant du premier nom qui lui fut donné « sur terre », celui de Kilia. Nous terminerons par l'examen de son dernier prénom, celui que lui donnera Ahram.

Son premier prénom fut Kilia, comme elle l'explique :

« [...] Me llamaron Kilia porque aquel año fue el del milenario de Roma. »<sup>831</sup>

([...] On m'appela Kilia parce que cette année-là fut celle du millénaire de Rome.)

Elle se demande alors si ce prénom plairait davantage à Ahram que celui de Irenia, dont il vient de dire qu'il ne lui convient pas. Le lecteur pourra bien vite répondre à cette question étant donné qu'il apprendra aussitôt la haine que ressent le Navigateur pour l'opresseur romain. Il n'aurait pas du tout apprécié ce rappel de la longévité de Rome, même en se consolant avec l'espoir que son hégémonie ne pouvait pas durer indéfiniment.

La petite fille a été trouvée sur une plage de Psyra par la femme qui va la garder avec elle, le jour même où son futur mari, Narso, le fils de sa mère adoptive, reçut en paiement de sa pêche « la moneda, efigie nunca vista, de Filipe Augusto, recuerdo del año, el de mi aparición, milenario de Roma » (*la monnaie, effigie jamais vue, de Philippe Auguste, souvenir de l'année du millénaire de Rome, celle de mon apparition*). C'est lui qui lui donna ce nom. Comment s'en étonner ? Son premier nom terrestre lui fut attribué, comme les autres, par l'homme qui l'aimait.

Comme le dit Miguel, dans *Octubre, octubre* : « Dar nombre a algo es poseerlo [...]. »<sup>832</sup> (*Donner un nom à quelque chose, c'est le posséder [...]*). Narso, puis

<sup>831</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.48.

<sup>832</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.146.

Astafernes, Uruk et Ahram, devaient sentir que l'essence de la femme aimée était d'une nature si différente de la leur qu'il était plus prudent de l'attacher à eux par le nom.

Sous le nom de Kilia, elle a appris à être un être humain tout d'abord, la « Mère » lui enseignant tout ce qu'il faut savoir comme ne pas toucher le feu, puis une femme, lorsqu'arriva le moment de la puberté. Elle découvrit l'amour d'un homme, eut une petite fille. Elle vécut presque mille ans elle aussi, comme l'indiquait son nom, puisqu'elle engrangea le savoir ancestral de sa mère adoptive et connut les plus grands chagrins que puisse endurer une femme : la mort de la mère, la mort de celui qu'elle aime, la mort d'un enfant.

Après avoir massacré une partie des habitants de son village de l'île de Psyra dont sa fille et son mari, les pirates l'enlevèrent. Elle préféra se jeter à l'eau pour être dévorée par un requin qui l'épargna. Repêchée par les pirates effrayés par ce prodige, elle fut vendue à une maison close de Byzance où elle apprit qu'elle ne serait plus jamais mère vu ce qu'elle avait subi dans le bateau. On lui attribua un autre nom qui ne sera pas précisé.<sup>833</sup> Elle fut achetée par un émissaire d'Astafernes, un riche potentat arménien, et transportée à travers le désert jusque chez lui. Lorsqu'il la vit, il murmura un prénom : Falkis.

« La mujer retuvo esa palabra aunque sólo más tarde supo que era el nombre de otra mujer, rubia y de ojos claros como ella, de la que nunca llegó a saber la historia. »<sup>834</sup>

*(La femme retint ce mot bien qu'elle n'apprit que plus tard que c'était le nom d'une autre femme, blonde et aux yeux clairs comme elle, dont elle ne parvint jamais à connaître l'histoire.)*

Elle ne vécut pas dans le harem des femmes, auxquelles Astafernes ne prêtait aucune attention, mais dans un appartement privé proche du véritable harem d'Astafernes, composé de jeunes garçons. Habillée en homme, elle était toujours près de son maître, qui lui disait :

« -Te quiero a mi lado, porque eres mi destino. Mi astrólogo me había anunciado tus cabellos y tus ojos hace tiempo. Te esperaba . »<sup>835</sup>

*(Je te veux à mes côtés, parce que tu es ma destinée. Il y a longtemps que mon astrologue m'avait annoncé tes cheveux et tes yeux. Je t'attendais.)*

L'arrivée de Glauka dans la vie d'Astafernes lui avait donc été prédite. Il se produira la même chose pour Ahram, qui, par sa médaille, aura eu la prémonition qu'une sirène entrerait dans sa vie.

Astafernes l'appela aussi son talisman<sup>836</sup>, de même que la jeune femme dira à Ahram qu'elle est son amulette.

Le lecteur ne saura pas exactement en quoi elle fut la destinée

---

<sup>833</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.101.

<sup>834</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.103.

<sup>835</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.104.

<sup>836</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.108.

d'Astafernes, mais ce qui est sûr, c'est qu'elle fut la cause de sa mort.

Vesterico, un pirate goth, le poignarda pour enlever la jeune femme. Tels furent les derniers instants d'Astafernes :

« Sus ojos, que se iban velando, le dijeron a Kilia mil palabras inolvidables. »<sup>837</sup>  
(*Ses yeux, qui se voilaient peu à peu, dirent à Kilia mille paroles inoubliables.*)

Nous ne savons rien d'autre. La première Falkis fut-elle une femme aimée ? Sa mère ? Qu'y eut-il entre cet homosexuel qui ne la toucha jamais et l'esclave qui se tint auprès de lui, aussi bien lors des réunions de travail que dans les nuits d'orgie ? Le message muet passa par les yeux du moribond. Elle ne l'avait pas aimé, mais peut-être fut-elle révérée par lui comme une déesse.

Vesterico, poursuivi par la haine des pirates lui reprochant d'avoir tué Astafernes pour lui voler Glauka, décida de sauver la jeune femme et facilita sa fuite en lui confiant un petit bateau à rames. Elle fut recueillie sur la plage par Uruk qui lui donna un nouveau nom.

Nous suivons encore le cours du temps et comprenons qu'elle a été nommée Nur par Uruk et que les pêcheurs qui l'ont recueillie après la mort de celui-ci lui ont laissé ce nom :

« -Te llamaremos Nur, luz. La llevas en tus ojos.  
Uruk le contó después que la diosa de la luz, en su tribu, era una deslumbradora pajarita blanca. »<sup>838</sup>  
(*-Nous t'appellerons Nur, la lumière. Tu la portes dans tes yeux.  
Uruk lui raconta ensuite que la déesse de la lumière, dans sa tribu, était un éblouissant petit oiseau blanc.*)

De même que, dans la partie suivante, Krito le premier puis Ahram, Uruk fut fasciné par les yeux de la femme qu'il aimait, comme s'il pressentait, en voyant en eux la couleur de la mer, qu'elle avait été sirène.

Uruk qui, ayant perdu l'usage de ses jambes après un accident de cheval, refusa l'idée d'être un jour un chef nomade handicapé, fuit sa tribu. Il apprit plus tard par quatre nomades de sa tribu, alors qu'il dirigeait sa petite troupe de saltimbanques, que cet accident avait été un attentat. Ce groupe d'hommes avait fait ce long voyage pour lui proposer de revenir et de devenir leur chef. Il refusa, par amour pour Glauka, mais perdit sa sérénité. La jeune femme comprit que cette situation ne pourrait pas durer longtemps. Elle se termina bien vite, effectivement, lorsque la violence et la mort détruisirent la petite troupe dirigée par Uruk. Celui-ci recueillit également Fakumit, qui devait être vendue comme esclave. Le flûtiste Ruchaim, qui vivait avec la belle Nubienne Yabora, tomba amoureux de Fakumit. Pour échapper à la jalousie de Yabora, Fakumit et Ruchaim s'enfuirent. Yabora les

---

<sup>837</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.111.

<sup>838</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.183.

poursuivit et tua sa jeune rivale. Uruk finit par tuer Yabora mais fut tué par des soldats de l'escorte de la Nubienne, sous les yeux de Glauka.

Lorsque celle-ci prit dans ses bras Uruk agonisant, il lui murmura :

« ¡Todo tan hermoso, pajarita ! »  
Ella nunca volvió a llamarse Nur. »<sup>839</sup>  
(*Tout était si beau, mon petit oiseau !  
Elle ne s'appela plus jamais Nur.*)

Uruk voyait en elle une déesse, ne se trompant pas de beaucoup. Cette fin est déchirante et l'on préfère oublier qu'il est écrit, quelques pages avant, que les pêcheurs de corail qui recueillirent la jeune femme après la mort d'Uruk continuèrent à l'appeler Nur :

« Antes que el de Irenia, la esclava llevó el nombre de Nur, recibido de Uruk y mantenido por los pescadores de coral que la recogieron en las costas sirias cuando ella huía, temerosa de los asesinos. »<sup>840</sup>

(*Avant celui d'Irenia, l'esclave porta le nom de Nur, reçu de Uruk et conservé par les pêcheurs de corail qui la recueillirent sur la côte syrienne, alors qu'elle fuyait, craignant les assassins.*)

Certes, ils l'appelaient Nur, mais elle n'était plus la déesse pour personne et nul ne prononça son nom avec le même amour que celui qui l'aimait.

Dans le premier chapitre comme dans ceux des deux autres œuvres formant la trilogie, pratiquement tous les personnages sont présentés mais c'est au fil de l'œuvre que les détails sur chacun d'entre eux seront donnés. Il y a saturation d'informations dans l'incipit.

Le lecteur, rassemblant les pièces du puzzle, reconstitue peu à peu l'histoire : à la mort d'Uruk, la jeune femme s'enfuit pour échapper aux assassins. Elle fut donc recueillie par des pêcheurs de corail. Se rendant au marché, elle fut jetée en prison, car elle se trouvait par hasard à proximité de chrétiens. Libérée, elle resta avec eux, et surtout Domicia, qui lui donna son amour et le nom d'Irenia, la paix en grec.

Elle fut nommée « Paix » pendant une période où elle vécut avec des gens rejetés par la population, déchirés par des querelles intestines. Cependant, la paix ne fut pas exclue de cette période, tout d'abord parce que c'est une valeur fondamentale pour ces chrétiens qui ont tout quitté pour apporter à leur prochain la paix du Christ, ensuite parce que l'héroïne y a appris la douceur des relations sexuelles avec une femme :

« [...] Me mostró (Domicia) que el amor de mujer no está en los juegos de burdel y harem, sino en poner el alma en la carne, y la carne en el alma[...]. »<sup>841</sup>

(*[...] Domicia me montra que l'amour d'une femme n'est pas dans les jeux de bordel et de harem, mais dans le fait de mettre l'âme dans la chair et la chair dans l'âme.*)

---

<sup>839</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.191.

<sup>840</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.27.

<sup>841</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.26.



Avant d'être appelée « Paix » par Domicia, elle fut nommée « Lumière » par Uruk, d'où nous déduisons que, même si ces prénoms lui furent imposés, ils lui furent donnés par des êtres qui l'aimèrent et qu'elle aima, et que ces prénoms dévoilent ce qu'elle a d'exceptionnel.

Les chrétiens furent arrêtés, Domicia mourut lors de l'arrestation, criblée de flèches. Au lieu d'être jetée dans le cirque pour être livrée aux fauves comme la plupart des survivants, Irenia fut achetée par quelques Romains paillards, qui la précipitèrent dans un bassin pour la voir dévorée par des murènes. Ils furent tellement épouvantés lorsque ces animaux, pourtant affamés, passèrent tout près d'elle en la caressant, qu'ils la revendirent aussitôt. Elle fut alors achetée par Amoptis, Grand Majordome de Neferhotep, gendre d'Ahram le Navigateur, grâce à l'influence duquel il était membre du Conseil Municipal d'Alexandrie, comme il se complaisait à s'en souvenir<sup>842</sup>. L'acquéreur potentiel demanda à sa « marchandise » comment elle s'appelait :

« Ahora me llamaban Irenia -responde la esclava. Y una punzada no perceptible hiere su corazón al recordar que fue Domicia quien le impuso ese nombre cuando ella se unió a los cristianos errantes. »<sup>843</sup>

*(Jusqu'à maintenant, on m'appelait Irenia -répond l'esclave. Et une morsure imperceptible blesse son cœur quand elle se rappelle que ce fut Domicia qui lui imposa ce nom, lorsqu'elle se joignit aux chrétiens errants.)*

Tels sont les premiers indices qui sont donnés au lecteur au premier chapitre et qui se rapportent à un passé antérieur au récit. Il remarque qu'elle ne dit pas « je m'appelle » mais « on m'appelait » et le verbe « impuso » montre bien qu'elle n'eut pas le choix lorsqu'il fut décidé qu'elle changerait de nom. Il semble quelque peu contradictoire que le nom « Irenia », la paix en grec, puisse être imposé, mais cela reste, symboliquement, un beau prénom. Le lecteur apprend dans un premier temps que ce prénom a été donné par des chrétiens, pour lesquels la paix est une notion fondamentale, et qu'il a dû y avoir un problème pour que la jeune femme ait un coup au cœur en se rappelant Domicia. Ce n'est que quelques pages plus loin, lors du premier monologue de Glauka<sup>844</sup>, que cela est confirmé.

En quelques lignes, le narrateur trace une multitude de pistes sans encore donner de réponses complètes. Il éveille ainsi l'intérêt du lecteur.

La jeune esclave rencontre Ahram, beau-père de Neferhotep, lorsqu'elle s'interpose entre son petit-fils Malki et un mâtin. C'est alors que le maître s'écrie : « No te va »<sup>845</sup> (*Il ne te va pas*). Il le répètera plus tard : « No me gusta. Te buscaré otro nombre. »<sup>846</sup> (*Il ne me plaît pas. Je te chercherai un autre prénom.*)

---

<sup>842</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.19.

<sup>843</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.21.

<sup>844</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.24.

<sup>845</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.44.

<sup>846</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.72.

Fait curieux, elle ne sera pas nommée jusqu'au jour où elle aura son dernier prénom, c'est à dire au chapitre douze (l'œuvre en compte trente). Tout au long de ces deux cent cinquante-sept pages, elle sera désignée comme « la esclava » (*/esclave*) ou bien, lors d'un retour dans une période passée, elle sera appelée par le prénom qu'elle portait à ce moment-là. Ahram ne l'appelle jamais Irenia. L'écrivain montre, ainsi, qu'on n'a pas besoin d'être nommé pour exister et qu'on peut être personnage principal et, dans son sens étymologique, anonyme. Cependant, il manque une dimension à l'être lorsqu'il n'a pas de nom, comme s'il lui manquait la reconnaissance de la société.

Ahram met beaucoup plus de temps que ses prédécesseurs à nommer Glauka.

Il semble à la jeune femme qu'elle n'existera pas vraiment tant qu'elle n'aura pas de prénom définitif et espère que le prochain sera le dernier.

« [...] ¡Que el nuevo nombre sea ya para siempre! [...] »<sup>847</sup>  
([...] *Que le nouveau nom me soit donné pour toujours!*)

Elle n'a plus, pourtant, l'espoir de découvrir son passé pour s'approprier, enfin, le prénom qui lui soit le mieux adapté. En effet, il est surprenant qu'elle ne dise pas « mi (*mon*) nuevo nombre », mais « el nuevo nombre ». Certes, l'adjectif possessif est moins usité en espagnol qu'en français, mais son rejet dénote bien le désespoir de la jeune femme. Elle espère toutefois avoir un nom qui la suive jusqu'à sa mort, mais sans croire qu'il sera vraiment le sien...

Après leurs premiers rapports amoureux, Ahram a enfin une illumination :

« Le mira tan amorosamente que sus ojos le conquistan. El hombre se rinde a esos ojos : -Glaucos... Te llamarás Glauka. »<sup>848</sup>  
(*Il la regarde avec tant d'amour que ses yeux font sa conquête. L'homme est vaincu par ces yeux-là :*  
*-Glaucos... Tu t'appelleras Glauka.)*

Sans le savoir, il est fasciné, comme Uruk, par le regard de la jeune femme et cela l'aidera à lui trouver un prénom d'autant plus adéquat qu'elle lui a raconté son passé de sirène dès qu'il lui est revenu à la mémoire. Ahram peut donc penser que c'est le prénom qui est le plus en harmonie avec son essence, puisque « glauque » signifie « qui est d'un vert blanchâtre ou bleuâtre comme l'eau de mer »<sup>849</sup>.

Elle se sentait incomplète depuis le début. Elle avait l'intuition que la perte de son passé l'empêchait d'avoir un nom définitif.

Irenia se remémore ses différents prénoms :

« Me llamaron Kilia porque aquel año fue el del milenario de Roma, ¿ le gustaría a Ahram ese nombre más que Irenia ? ¿ o el Falkis de Astafernes ? ¿ o el Nur de Uruk ? Todos tienen sólo un nombre pero yo sin raíces, por eso tantos. »<sup>850</sup>  
(*On m'appela Kilia car, cette année-là fut celle du millénaire de Rome, Ahram*

<sup>847</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.180.

<sup>848</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.256-257.

<sup>849</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=3425905620;>

<sup>850</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.48.

*préférerait-il ce nom à celui d'Irenia ? ou le Falkis d'Astafernes ? ou le Nur de Uruk ? Toutes les personnes n'ont qu'un nom, mais c'est parce que je suis sans racines, que j'en ai autant.)*

Sans racines, elle ne pouvait avoir de prénom définitif, pensait-elle. Elle avait raison, puisqu'Ahram l'appelle Glauka après avoir appris qu'elle avait été sirène et après avoir regardé son âme reflétée dans ses yeux.

Krito a raison :

« Nuestros verdaderos nombres vienen a nosotros. »<sup>851</sup>

*(Nos véritables noms viennent à nous.)*

D'ailleurs, il avait remarqué ses yeux bien avant Ahram :

« anteayer me dijo que mis ojos son glaucos, un verde especial, de mar, ya me lo decía la Madre, Ahram no se ha fijado en ellos »<sup>852</sup>.

*(avant-hier, il m'a dit que mes yeux sont glauques, un vert particulier, comme la mer, Mère me le disait déjà. Ahram n'y a pas prêté attention.)*

Krito a-t-il aimé Glauka bien plus tôt qu'Ahram et a-t-il ainsi vu vraiment les yeux de la jeune femme ?

Glauka ne fait jamais allusion à son prénom, elle l'adopte, tout simplement, de même qu'elle ne reviendra plus sur son passé lorsque le mystère de ses origines sera éclairci. José Luis Sampedro a raison : « Glauka lo sabe cien mil veces mejor que ellos (lo que quiere) »<sup>853</sup> *(Glauka le sait cent mille fois mieux qu'eux (ce qu'elle veut.)* Son passé connu et parfaitement assumé, elle se tourne résolument vers le présent et l'avenir qui se résument en grande partie à son amour pour Ahram. Ainsi, elle change plusieurs fois de noms au cours de sa vie, tout au long de la spirale qui l'entraînera vers un parfait épanouissement.

Le cours de la vie de Glauka est une spirale enfin maîtrisée dont chaque spire est symbolisée par un prénom.

Ce prénom de Glauka, donné par autrui lorsqu'elle est adulte, met en valeur une qualité physique mais dévoile, pour qui peut le comprendre, son identité réelle de sirène devenue mortelle.

Ce n'est que lorsque tous ces cercles, tous ces amours auront progressé dans le temps pour converger vers le dernier cercle de la vie de Glauka que celle-ci jouira de ce nom définitif. Il n'aura été possible que parce que la jeune femme devait passer par toutes ces étapes initiatiques. Et jamais elle ne regrettera cette perte de temps. Glauka subit ses changements de nom et les cercles semblent s'ajouter les uns aux autres pour l'emmener jusqu'à la fin.

---

<sup>851</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.174.

<sup>852</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.207.

<sup>853</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.239.

Prénom	Celui qui va le lui donner
Kilia	Narso
Falkis	Astafernes
Nur	Uruk
Irenia	Domicia
Glauka	Ahram

Qui est donc Glauka, si ce n'est la somme de ce qu'elle a été lorsqu'elle a porté tous ces prénoms ? Ahram a un trait de caractère de chacun de ses amants précédents, il en est la somme ou la quintessence, c'est à dire le « Cinquième élément qui s'ajoute chez certains philosophes anciens aux quatre premiers (la terre, le feu, l'air, l'eau définis par Empédocle) et qui en assure la cohésion »<sup>854</sup> ; elle est aussi la quintessence de tout ce qu'elle fut. Ils peuvent continuer leur cheminement ensemble, enfin réunis sur le même cercle du temps. Ce terme de quintessence est d'autant plus séduisant qu'il y eut bien quatre personnes qui nommèrent et aimèrent Glauka, comme les quatre éléments d'Empédocle. Ahram en est bien la quintessence.

Glauka se remémore les paroles prononcées par Ahram à la fin de sa vie :

« « Ahora te comprendo y comprendo la vida, junto a ti sus misterios son más hondos que nunca y más fecundos, pero los vivo transparentemente, si yo fuese griego te llamaría Aletheia, porque eres la Verdad », creí oír a Krito con tu voz ! »<sup>855</sup>

*(Maintenant, je te comprends et je comprends la vie ; auprès de toi, ses mystères sont plus profonds que jamais et plus féconds, mais je les vis dans leur transparence ; si j'étais grec, je t'appellerais Aletheia, parce que tu es la Vérité », je crus (pense Glauka) entendre Krito avec ta voix.)*

La quintessence s'écroule aussi vite : Krito aimait Glauka lui aussi, il ne l'a pas nommée, mais il mérite d'être pris en considération, d'autant que le Navigateur lui a emprunté, enfin, son esprit philosophique, voire sa sagesse et sa profondeur d'analyse qui permettent d'avancer au milieu des contradictions où les « mystères » sont vécus de manière « transparente », où les « mystères profonds » n'en sont pas moins « féconds ».

Aletheia. Le dictionnaire Bailly<sup>856</sup> donne de ce substantif plusieurs traductions qui sont encore plus en adéquation avec l'essence de Glauka que le seul mot « Vérité ». Comme nous le verrons dans la partie concernant la recherche de l'identité, Glauka apporte beaucoup plus que cela. Elle est vérité en opposition à l'erreur, mais aussi par rapport au mensonge, elle est, également, sincérité, réalité et, selon la dernière acception indiquée par cet ouvrage, « aletheia » est le « symbole de

<sup>854</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=4027525335;>

<sup>855</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.697.

<sup>856</sup> BAILLY Anatole. *Dictionnaire grec-français*. Hachette. Paris. 1950. p.76.

vérité, ornement en saphir que portait le grand-prêtre égyptien ». Glauka réconcilie les cultures. Contrairement à l'idée qu'une culture meurt pour laisser place à une autre et que c'est à ce moment précis que le cercle du temps s'ouvre, ce personnage féminin incarne la continuité de l'être à travers le temps. De plus, elle a aidé tous ceux qui étaient autour d'elle à trouver leur être véritable.

Maintenant, et maintenant seulement, grâce à « Aletheia », Ahram est devenu ce qu'il était.

Les cercles narratifs s'entrecroisant sans cesse, donnent sans conteste le vertige au lecteur qui lit les trois œuvres à la suite l'une de l'autre, conscient qu'il s'agit d'une trilogie. Néanmoins, comme le diraient Krito et, en suivant son exemple de sagesse, Ahram, ce vertige est à la fois profond et fécond. Si le temps passe entre la lecture d'une œuvre et celle d'une autre, le lecteur risque de ne plus être conscient de ce qui est pourtant fondamental : en quoi les trois œuvres sont intimement liées pour former la trilogie réunie sous le titre des *Cercles du temps*.

Nous venons de voir que, dans les trois œuvres, la spirale des personnages tourne à une vitesse effrénée, mais il convient de souligner que certains d'entre eux sont unis par des points communs évidents : ils sont des spirales tournant ensemble. D'autres, au contraire, ont plusieurs personnalités : chaque personne est une spirale qui tourne plusieurs fois. Le temps les unit tous : péripéties et personnages ont beau changer, le temps, arrivé à un stade de fracture, permet leur rapprochement.

Le lecteur est cependant plus fasciné qu'en proie au vertige, car il existe un élément stabilisateur, un axe fixe -mais non figé - et harmonieux. Si le temps nous entraîne, l'espace nous berce.

### 3.2 L'axe porteur d'équilibre

Les personnages principaux, surtout dans les deux premiers opus de la trilogie, ont beaucoup voyagé dans le passé, mais l'unité de lieu est un élément fondamental de la trilogie dans son ensemble. Celle-ci semble dépeindre la fin, ou tout au moins une pause essentielle dans leur quête initiatique qui ne pouvait avoir lieu ailleurs que dans l'espace choisi.

La ville de Madrid est omniprésente dans *Octubre, octobre*. L'une des sous-parties s'intitule « Quartel de Palacio » parce qu'on voit y vivre certains de ses habitants, parmi lesquels les héros des deux autres sous-parties, Luis et Águeda, et

ces personnages sont inséparables du milieu dans lequel ils vivent, témoin par ailleurs à la fois de leur passé en particulier et du passé en général, cher à Luis ou don Pablo. Leur auteur fictif, narrateur de « Papeles de Miguel », demeure dans la capitale et il y reste jusqu'à la fin. Deux autres villes, Séville et Aranjuez, figurent également dans cette œuvre. Quant à la place qu'elles occupent, elle n'est pas comparable à la première. Cependant, ce qui s'y passera sera déterminant pour l'intrigue principale.

*La vieja sirena* se déroule presque exclusivement à Alexandrie ou sur la mer, comme nous le verrons. Le noyau de l'œuvre est même plus circonscrit : c'est « la Casa Grande » (*la Grande Maison*), la demeure d'Ahram. Quant à *Real Sitio*, que nous étudierons à la suite d'*Octubre, octubre* pour des raisons de proximité géographique, il se situe à Aranjuez, avec quelques allusions à d'autres villes comme Madrid.

De toute évidence, ce sont des romans urbains où les paysages, pour la plupart, sont modelés par l'homme, comme c'est le cas pour les jardins d'Aranjuez. Le fameux araucaria y fut planté par les hommes. *Real Sitio* se termine dans un cadre bucolique, écrin de Nature pour un couple d'amoureux harmonieux. C'est donc précisément le dernier volet de la trilogie qui se ferme sur la nature et ouvre une nouvelle perspective et une nouvelle source de réflexion pour le lecteur.

### 3.2.1. Les espaces de *Octubre, octubre* : Madrid, Aranjuez, Séville et la plage

---

Luis, dans la partie « *Octubre, octubre* », revient à Madrid après des années d'absence. Miguel, son auteur fictif, change d'appartement car il veut changer de vie. Ils sont, tous deux, des nomades. Les circonstances et le besoin de modifier le cours de leur vie semblent les avoir toujours obligés à quitter un endroit pour un autre. Ils ont soif de repos autant mental que physique.

Les voilà maintenant à Madrid où ils déambulent et leurs errements sont les reflets des recherches qu'il font à tâtons dans leur passé ou leur ego. Luis Suñén écrit :

« quizá sea un error tachar de costumbrismo en *Octubre, octubre* lo que no es sino asunción plena de un paisaje urbano que aquí se configura de modo maestro como verdadero entorno narrativo, como base sustentadora de lo que en la novela ocurre »<sup>857</sup>

(*Peut-être est-ce une erreur de taxer de peinture des mœurs dans « Octubre, octubre » ce qui n'est que l'intégration totale d'un paysage urbain qui est dessiné ici de main de maître comme un véritable environnement narratif, comme une base servant d'appui à tout ce qui se passe dans le roman.*)

---

<sup>857</sup> SUÑÉN Luis. *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro. Insula.n°425. Madrid. 1982.

Toute une trame spatiale va se tisser autour des personnages, théâtre d'événements parfois repris inlassablement par un personnage ou un autre. Lieux et hommes sont inextricablement liés et sont, en même temps, indissociables du temps, les grands nostalgiques comme Luis, Miguel et don Pablo voyant sous le Madrid actuel celui qu'ils ont connu autrefois.

Luis est très précis lorsqu'il parle avec don Pablo de son précédent départ de la capitale :

« -Salí de Madrid el 26 de diciembre de 1936. A los trece años.  
-Evacuado, claro.  
Luis asiente. »<sup>858</sup>  
(-J'ai quitté Madrid le 26 décembre 1936. A treize ans.  
-Evacué, bien sûr.  
Luis acquiesce.)

Il est né à Madrid, au théâtre Eslava le 2 mars 1923 et revient dans sa ville natale en 1961, âgé de trente-huit ans, portant le poids de l'humiliation infligée par Marga et des sarcasmes du frère de celle-ci, Max Krevo. L'un de ses derniers actes dans la capitale française fut une tentative de suicide par noyade dans la Seine. Épuisé, rompu par toutes ces défaites, il échoue à Madrid.

Il va aussitôt se promener à la recherche de la ville de son enfance. Il constate avec joie et soulagement que « sobrevive la Puerta del Sol »<sup>859</sup> (*la Puerta del Sol survit*). Il retrouve aussi le même « café Universal » avec un petit orchestre qui joue les mêmes airs qu'autrefois ou « le bar Sol » : ces sensations visuelles et auditives le ramènent à hier malgré les différences constatées par ailleurs. Il revoit « la bombonería intacta *La flor de lis* » (*la confiserie « La fleur de lys »*), « la torrecilla de Gobernación » (*la tourelle du ministère de l'Intérieur*), « la librería de San Martín »<sup>860</sup> (*la librairie de San Martín*).

«[...] Pero falta el *Café de la Montaña*, el de *Levante*, falta no sé qué, aquel garbo simpático de capital y pueblo, ahora provinciana la plaza y pretenciosa, demasiado automóvil ».

([...] Mais il manque le « *Café de la Montaña* » celui de « *Levante* », il manque je ne sais quoi, cette grâce sympathique de ville et de village, maintenant la place est provinciale et prétentieuse, il y a trop d'automobiles.)

Ce « aquel » emphatique n'est sans doute que la marque de sa jeunesse perdue. En trente ans, il est normal que Madrid - comme lui ! - ait changé . Les voitures, rares dans les années trente, sont déjà beaucoup plus nombreuses en 1961. Sa nostalgie prend parfois l'apparence de la mauvaise foi !

L'une de ses premières pérégrinations a pour objet sa maison natale :

« [...] He llegado ; sí, pero a la nada. A nada, murió mi vieja casa, sepultada bajo esa fachada nueva, asesino de mis tesoros[...] ¿la mató la guerra, la especulación ? ¿ la reventó una bomba o un sórdido interés ?, qué importa, mi destino es la nada, hubo de ser precisamente ella, toda la

<sup>858</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.47.

<sup>859</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.17.

<sup>860</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.18.

plaza intacta, ya he muerto hasta en mis piedras, mis maderas, mis cristales. »<sup>861</sup>

*([...] Je suis arrivé ; oui, mais au néant. Au néant, ma vieille maison est morte, ensevelie sous cette façade neuve, assassin de mes trésors [...] A-t-elle été tuée par la guerre, la spéculation ? Est-ce une bombe qui l'a fait voler en éclats, ou bien un intérêt sordide ? Qu'importe, le néant est ma destinée, il a fallu que ce fût précisément elle, toute la place est intacte, moi, je suis mort, même dans mes pierres, mes bois, mes vitres.)*

Certains lieux sont si importants qu'il sont personnifiés, comme le montrent des mots tels que « sepultada », « asesino », « mató ». Cette personnification permet un degré de plus, le passage à la fusion entre la maison et son ancien habitant. Luis passe de « mi destino es la nada », à « ya he muerto hasta en mis piedras, mis maderas, mis cristales ».

Ces objets mis en valeur par le rythme ternaire et le possessif « mis » font vraiment partie de personnage. Eux morts, l'être humain est réduit au néant. Il se révolte du fait que ce soit la seule maison de la place qui ait subi ce sort, mais cela ne le surprend pas excessivement. La maison et lui sont en telle symbiose que leur destruction est simultanée. Il est submergé par un désespoir absolu car il attendait de la contemplation de sa maison un souffle d'espoir et l'image d'un encouragement. Celle-ci lui est bien apparue, sans qu'il le sache vraiment, puisqu'il vient d'observer une scène qu'il n'oubliera pas de sitôt : celle d'Águeda marchant devant lui lors de l'incident du taxi. Il est mort, mais ignore encore qu'il va renaître plus tard de ses cendres, tel un Phénix.<sup>862</sup>

Il en est réduit à contempler :

« [...] Mi infancia enterrada, i un muro, una pared para mis espaldas que mis rodillas ceden !, me dejo caer contre una fachada superviviente [...] Aniquilado, sólo sobrevive mi garganta, donde rompe un sollozo por la muerte de todo. »<sup>863</sup>

*([...] Mon enfance enterrée, un mur, une paroi pour mon dos, car mes genoux cèdent ! Je me laisse tomber contre une façade qui a survécu [...]. Anéanti, seule survit ma gorge, où se brise un sanglot parce que tout est mort.)*

Le champ sémantique de la douleur, de la mort est omniprésent, avec « enterrada », « ceden », « caer », « aniquilado », « rompe un sollozo », « muerte ». Son enfance étant morte, comme le symbolise la destruction de sa maison, il en est fini de lui. Comme Glauka dans *La vieja sirena*, il sent que son passé est vital dans la construction de son être présent et à venir. Des racines coupées ou ignorées l'empêchent de grandir. Cependant, dans ce champ lexical envahissant, se profile une petite brasse au milieu des cendres : les mots « superviviente » et « sobrevive ». Luis est contraint de tourner le dos à son enfance, mais l'espoir n'est pas tout à fait mort.

C'est sur sur ce sentiment de désolation où l'espoir pointe cependant, de

<sup>861</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.23.

<sup>862</sup> Le phénix ou phœnix (du grec φοῖνιξ / *Phoenix*) est un oiseau fabuleux, doué de longévité et caractérisé par son pouvoir de renaître après s'être consumé sous l'effet de sa propre chaleur. Il symbolise ainsi les cycles de mort et de résurrection.

Emblématiquement, le phénix correspond à l'été, au feu et au rouge. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ph%C3%A9nix>

<sup>863</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.23.



manière fort ténue, que se termine la partie « Luis » de ce premier chapitre.

Les indications topographiques sont fort nombreuses. Tout le petit monde qui peuple *Octubre, octubre*, vit dans Quartel de Palacio : don Pablo à la rue Vergara, don Ramiro, sa femme doña Emilia, Jimena, leur fille, Luis, Ágata, Tere et Mateo avec leurs trois enfants, Ildefonso le concierge et sa femme Lorenza habitent au numéro 17 de la rue Noblejas, María et Dorotea, la concierge, rue El Reloj, doña Flora place Santa Catalina et dans celle de San Quintín Guadalupe. Il est fait mention également de la Plaza de la Armería, Plaza Ramales, Bailén, plaza de la Ópera, Campo del Moro, San Bernardino, Gran Vía, Amnistía, Calle de la Puebla, Plaza de San Martín, Calle Mayor, Delicias, Santiago, calle de la Luna, de San Roque, de la Amnistía, de Ramales, de Felipe V, de Arrieta, de la Escalinata, del Arenal, plaza de Oriente, paseo del Prado, Santa María de la Cabeza, paseo de las Delicias, paseo de Primo de Rivera, Glorieta de Carlos V, Paseo de la Infanta Isabel, calle de Torija, de Esparteras sans compter les lieux spécifiques comme le couvent de la Encarnación ou celui de las Reparadoras et l'église de San Ginés pour ne citer que quelques exemples.

Les bars, cafés et cafétérias sont également mentionnés comme le Café la Ópera, Cafetería de Batay, Golden Gate, Milaneses, Casa Ciríaco ou taberna La Cruzada, Siboney.

Il serait fastidieux de tout citer, mais nous pouvons rappeler l'émotion de Luis à son arrivée à Madrid :

« qué golpe al corazón al ver la Cibeles, al fin, las Calatravas, el taxi se detuvo, cualquier pensión cerca de Sol »<sup>864</sup>

*(quel coup au cœur en voyant la Cibeles, enfin, las Calatravas, le taxi s'arrêta, une pension quelconque près de la Puerta del Sol).*

Il est violemment ému devant ce cœur de Madrid auquel il a dû penser souvent et qu'il contemple maintenant de ses yeux fatigués par le voyage.

Le narrateur explique aussi ce qu'est ce quartier, centre névralgique de l'œuvre :

« Quartel de Palacio, como se decía en el siglo XVIII. Ese barrio sobre el solar del primer Madrid amurallado, sucesor del Magerit musulmán, entre la Puerta de la Vega al oeste y la de Guadalajara al este, la de Moros al sur y la de Balnadú al norte ; justamente donde ahora está el quiosco. Don Pablo pasa junto a Feli, la ciega, vendedora de cupones en su esquina de la iglesia de Santiago, y continúa hacia la taberna La Cruzada, a reunirse con los habituales del aperitivo. »<sup>865</sup>

*(« Quartier du Palais », comme on disait au XVIIIème siècle. Ce quartier sur l'emplacement du premier Madrid fortifié, successeur du Magerit musulman entre la porte de la Vega à l'Ouest et celle de Guadalajara à l'Est, celle des Moros au sud et celle de Balnadú au Nord ; justement là où se trouve maintenant le kiosque. Don Pablo passe à côté de Feli, l'aveugle, qui vend des billets de loterie dans son coin de l'église de Santiago et il poursuit sa route et se dirige vers le bar « La Cruzada », où il retrouvera les habitués de l'apéritif.)*

En quelques lignes, le narrateur a évoqué l'origine du quartier. Cette allusion

<sup>864</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.15.

<sup>865</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.41.

à deux des cultures qui se sont épanouies en Espagne, la musulmane et la chrétienne, crée un lien avec les personnages comme Luis, Miguel, don Pablo en moindre part, qui sont si attachés à l'Histoire de leur pays et à la culture arabe. Tout ce passé lointain, carrefour de civilisations, est présenté en moins d'une phrase et illustré par les points cardinaux. En un raccourci saisissant, le lien est établi avec le présent par l'ajout d'une courte proposition circonstancielle de lieu : le kiosque de María est précisément au centre des lignes formées par les points cardinaux, lieux et temps se rejoignent en cet endroit, le présent s'intègre parfaitement à la suite du passé. Il suffit maintenant de faire monter sur scène les personnages et c'est ce que fait le narrateur, tout naturellement, en commençant sa phrase avec simplicité : « Don Pablo pasa junto a Feli ». L'intrigue peut continuer. Les personnages apparaissent et se mettent aussitôt à vivre. Feli va parler de son nom à Curro et tout illuminer par sa joie de vivre, don Pablo va rejoindre les habitués du café et toute l'atmosphère espagnole du bar revit pour le lecteur.

Plus loin, don Ramiro fait visiter sa future chambre à Luis :

« -Vea- reanuda don Ramiro - : todo un símbolo. Arriba, lo divino, « la noche serena » de Fray Luis ; a nuestra izquierda, la Almudena, es decir el Altar ; en el centro, los encinares de la Casa de Campo, la tierra de nuestros antepasados ; a la derecha, el Palacio, el Trono. ¿ Eh ? ¿ Se capta o no se capta ? El modelo del orbe ; todo un programa vivo. ¿ Qué digo programa, palabra de técnicos y politicastos ? ¡ Una triple bandera para morir por ella : Dios, Patria y Rey !

Extiende el brazo y lo mantiene en alto un momento, mientras Luis ve en la Almudena una tarta lamentable. Un pastel de bodas ribeteado de merengue, con dos torrecillas para poner a los novios de alfeñique.»<sup>866</sup>

(-Voyez- poursuit don Ramiro - : tout un symbole. En haut, le divin, « la nuit sereine » de Fray Luis ; à notre gauche, la Almudena, c'est à dire l'Autel ; au centre, les chênaies de la Casa del Campo, la terre de nos ancêtres ; à droite, le Palais, le Trône. Eh ? C'est clair ou ce n'est pas clair ? Le modèle de la planète ; tout un programme vivant. Que dis-je, programme ? C'est un mot de techniciens et de politicards ! Un triple drapeau pour lequel mourir : Dieu, Patrie et Roi !

Il étend le bras et le garde levé un moment, pendant que Luis voit dans l'Almudena une tarte lamentable, un gâteau de mariage bordé de meringue avec deux tourelles pour y placer les mariés en sucre d'orge.)

Nous voyons ici le portrait et l'antiportrait. Don Ramiro, plein d'émotion mais aussi de grandiloquence, termine magnifiquement son discours par les mots essentiels pour un conservateur : Dieu, Patrie et Roi. Luis voit dans la Almudena une tarte pitoyable et repense aux paroles de don Pablo.

Don Ramiro reprend son discours en faisant allusion à ce qu'il avait omis à l'instant : sa xénophobie qu'il trahit avec la métaphore de Babylone. Il n'aime pas beaucoup les Etats-Unis, comme son créateur José Luis Sampedro mais peut-être pas exactement pour les mêmes raisons. Sa diatribe sur Babylone, dont Águeda, qui habite au-dessus de l'appartement de don Ramiro, a saisi la fin, la répétition de « Babilonia », sert ainsi de lien avec la sous-partie suivante dont la jeune femme est la

<sup>866</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.76-77.

narratrice. Elle est en proie au doute, à la frustration et à la rage. Elle craint que Gloria ne la quitte alors que celle-ci ne lui apporte que déception et colère.

Miguel, comme son personnage Luis en 1961, se trouve à Madrid en 1975.

Il explique son retour dans son ancien quartier en ces termes :

«Mi retorno a este barrio decisivo ; a esta tierra donde tienen raíces desconocidos habitantes de mi morada interior. Por eso me ha guiado aquí Nerissa ; así me aguardaba su paloma ; traspasando luego el muro sus angélicas alas desplegadas por el agua.»<sup>867</sup>

*(Mon retour dans ce quartier décisif ; en cette terre où ont leurs racines des habitants inconnus de ma demeure intérieure. C'est pour cela que Nerissa m'a guidé jusqu'ici ; son pigeon m'y attendait donc ; ses ailes angéliques dépliées par l'eau traversant ensuite le mur.)*

Il a sans doute les mêmes motivations que son personnage Luis quinze ans plus tôt pour revenir dans ce même quartier de Madrid, chose qu'il n'a pas faite lui-même à cette époque. Son existence n'a guère évolué depuis lors, puisqu'il n'est fait mention d'aucun événement crucial dans sa vie qui ne soit pas déjà mentionné dans la sous-partie « Octubre, octubre ». La décision d'aller à Madrid ne dépendait pas tout à fait de lui. Il a attendu que Nerissa le guide jusque-là et lui envoie son pigeon pour lui annoncer tel celui de Noé, les ailes mouillées, que la terre était proche. L'animal, à la mission presque sacrée, a le pouvoir de traverser le mur contre lequel Luis s'appuyait à l'instant. Luis, pour le moment, n'a que le secours de lui-même pour se tirer de ses épreuves, alors que Miguel bénéficie de l'aide de Nerissa, de son pigeon et des « desconocidos habitantes de (su) morada interior ».

Miguel est uniquement préoccupé par lui-même. Il se sent au bout de sa vie et de sa quête ; il observe un processus de renoncement pratiquement mystique aux choses terrestres pour accéder à un monde transcendant :

« Mi mudanza exterior de domicilio, la única que los demás perciben, se hace cambio interior por obra de la Iluminación. Me transmuto y reencarno en otro yo, empiezo a ser el que era : así puedo desnudarme del que soy.»<sup>868</sup>

*(Mon changement extérieur de domicile, le seul que les autres perçoivent, devient changement intérieur grâce à l'illumination. Je me transforme et je me réincarne en un autre moi, je commence à être celui que j'étais : ainsi, je peux me dépouiller de celui que je suis.)*

Il insiste sur le paradoxe apparent basé sur l'opposition entre « extérieur » et « intérieur ». Un déménagement peut permettre un retour dans la ville de sa jeunesse et un retour sur lui-même facilité par un environnement qui fut le sien. L'image de Madrid qu'il peut recomposer, mêlant présent et passé, lui permet de reconstruire son être, fait également de présent et passé, pour mieux préparer l'avenir.

Immergé en son âme, il pourrait s'y noyer, mais il bénéficie de l'aide efficace de Petra, sa vieille amie qui tient une laverie automatique :

« [...] Me envuelve Petra en historias del barrio como en una red ; a veces me hace reír[...].

<sup>867</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.251-252.

<sup>868</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.252.

Esas historias me enraízan al barrio, pero también me ayudan a salirme de mí, interesarme en una vida más vasta y compleja donde me disuelvo, me anonado. Más aún, me remueven facilitando mi interior minería. Con ello, mi arqueología secreta, excavando en las Novelas, se completa al recobrar mi adolescencia enterrada en estas calles, en la memoria de Petra y del dorador. »<sup>869</sup>

*(Petra m'enveloppe dans des histoires du quartier comme dans un filet ; parfois, elle me fait rire [...]).*

*Ces histoires m'enracinent dans le quartier ; mais elles m'aident aussi à sortir de moi, à m'intéresser à une vie plus vaste et complexe où je me dissous, m'anéantis. Elles font plus encore, elles m'ébranlent en facilitant mon travail intérieur de mineur. Ainsi, mon archéologie secrète, quand je fouille dans mes Romans, se complète en retrouvant mon adolescence enfouie dans ces rues, dans la mémoire de Petra et du doreur.)*

Enfermé dans son ego, recherchant des ressources en lui-même, Miguel a parfois un besoin vital de se fondre dans la collectivité vivante de son quartier et son moi ne peut en sortir que renforcé. L'oubli -éphémère !- de soi, lui permet de s'identifier avec le monde qui l'entoure, ce qui le rassure dans sa quête ontologique. Ce filet, ce réseau dans lequel Petra entoure Miguel est une série de cercles de vie, celle du petit monde du quartier. Elle parvient même à le faire rire, réaction rare dans la trilogie où les personnages ne rient pas, le lecteur non plus, alors que José Luis Sampedro lors des conférences retranscrites dans *Escribir es vivir*, fait souvent rire auditeurs et lecteurs. Il garde le rire comme lien réel de communication.

La maison était une personne dans laquelle Luis se fondait ; maintenant c'est Miguel, au contraire, qui devient « archéologue » de lui-même, comme s'il était un vestige objectif de civilisations passées. Si l'on s'en tient au sens étymologique de terme, Miguel étudie le début, ici celui de sa propre vie, à l'aide de ses romans, mot auquel il met toujours une majuscule car ils font partie de lui-même et acquièrent ainsi un caractère humain. Il s'appuie également sur une période plus éloignée, celle de son adolescence « enfouie » dans ces rues, ce qui montre bien que, pour lui, redécouvrir la topographie madrilène contribue à dresser la carte de lui-même. La présence de Petra et du doreur est précieuse, car elle l'aide à trouver son identité. Les souvenirs topographiques de ces deux personnages lui permettent d'enraciner et étayer ses propres souvenirs. Ils lui apportent à la fois des lieux et des gens, des topographies et les faits et gestes, les petites histoires de chacun :

« Extraño convento de Clarisas, con fachada al tráfico de Recoletos. Pero su espalda vuelta hacia mi barrio. Más barojiano que nunca por la mañana temprano : porteras barriendo la acera, una criadita -i todavía ! - con el pan, el periódico y los churros para los señoritos. Del *Bar Melgárez*, sale un viejo obrero limpiándose los labios con el dorso de la mano : de matar el gusanillo con aguardiente, seguro. Aún tardarán en aparecer los empleados de banca de la Gran Vía. Escena y personajes cambiantes, según la hora. Por la tarde, la calle se vuelve mesocrática y modesta ; señoras sin pieles por los pequeños comercios ; niños volviendo de los colegios. Con la noche surgen los ambiguos clientes de los clubs, las mujeres pintarrajeadas, los grupitos casi agresivos o el solitario borracho de mirada turbia. Miércoles y viernes, la manada de turistas - frecuentemente

---

<sup>869</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.257-258.

japonaises - pastoreada por el guía hasta la Albufera a comerse una paella nocturna. »<sup>870</sup>

*(Etrange couvent des Clarisses, dont la façade donne sur le trafic de Recoletos. Cependant, son dos est tourné vers mon quartier. Celui-ci est plus « barojiano » que jamais tôt le matin : concierges balayant le trottoir, une petite bonne -encore ! - avec le pain, le journal et les churros pour ses patrons. Du « Bar Melgárez » sort un vieil ouvrier qui essuie ses lèvres du dos de la main : sans doute vient-il de tuer le ver avec de l'eau de vie. Les employés de banque de la Gran Vía tarderont encore à apparaître. Scène et personnages changeants, selon l'heure. L'après-midi, la rue devient mésocratique et modeste ; dames sans fourrures qui vont dans les petits commerces ; enfants rentrant de l'école. Avec la nuit surgissent les clients ambigus des clubs, les femmes peinturlurées, les petits groupes presque agressifs ou l'ivrogne solitaire au regard trouble. Le mercredi et le vendredi, le troupeau de touristes - fréquemment des Japonais - mené par le guide jusqu'au restaurant la Albufera pour y manger une paella nocturne.)*

Lui qui aime les masques, les retrouve dans les doubles façades des édifices, la façade étant leur face, donc leur visage. L'une donne sur el Paseo de Recoletos, une grande avenue de la capitale, souillée par la modernité, la circulation des véhicules, le bruit et les vapeurs des gaz d'échappement que cela suppose, qui offensent la vue et l'odorat. Elle est bien loin de représenter le sens du mot « recoleto » ordre religieux dont le nom signifie « paisible, retiré du monde ». En effet, les récollets étaient des « religieux appartenant à une congrégation réformée de l'ordre des franciscains. [...] Les Récollets ont pris ce nom pour indiquer qu'ils voulaient se livrer à la récollection et, à cette intention, ils demandèrent au pape l'autorisation de se retirer dans des couvents. »<sup>871</sup> La récollection est « l'action de se recueillir dans la prière et la méditation. Synon. *Recueillement* »<sup>872</sup>

L'autre côté n'est, certes, pas plus paisible mais plus humain et chaleureux, comme l'indique l'adjectif « mi », plus affectif que possessif. Là encore, le narrateur relie espace et temps : le quartier n'est pas fréquenté par les mêmes personnes selon les heures. Une grande partie de la société apparaît sous les yeux du lecteur, depuis les gens honnêtes qui travaillent dans la journée jusqu'au petit monde interlope, des jeunes et des moins jeunes qui, la nuit, peuple le quartier. Le lecteur imagine sans mal cet ouvrier pour lequel le narrateur adopte le niveau de langue du personnage qu'il évoque, avec l'expression imagée « matar el gusano ».

Il termine le paragraphe sur l'image amusante des Japonais qui ont envahi notre planète à grand renfort d'appareils photos et à qui on fait croire, comme à beaucoup de touristes que la paella est typique de toute l'Espagne alors qu'elle est valencienne à l'origine.

Le paragraphe descriptif que nous venons de voir concerne le Madrid d'aujourd'hui. Il est suivi d'un autre dans lequel Miguel évoque celui d'hier. Il s'ouvre sur ces mots : « Estas esquinas eran antes de la guerra... » (*Ces coins de rue étaient*

<sup>870</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.192.

<sup>871</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/fast.exe?mot=r%E9collet>

<sup>872</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/fast.exe?mot=r%E9collection>

avant la guerre...) et s'achève sur cette comparaison : « Apariencia : tráfico de una gran plaza. Realidad : manantial del misterio desde un abismo. » (*Apparence : trafic d'une grande place. Réalité : source du mystère du fond d'un abîme.*) Du jeu apparence-réalité de la place, il passe aux êtres humains, qui se cachent à eux-mêmes, pire des lâchetés, la réalité peu flatteuse de ce qu'ils sont : « Preferimos ver en nuestro interior una máscara cualquiera mejor que un abismo. » (*Nous préférons voir au fond de nous un masque quelconque plutôt qu'un abîme.*) Miguel aboutit à lui-même qui, en tant qu'écrivain, a la possibilité de se cacher derrière le masque de l'écriture : « Octubre, octubre : otra máscara, esa cuarta novela.<sup>873</sup> (« Octubre, octubre » : un autre masque, ce quatrième roman.).

Par conséquent, ce n'est pas seulement le lieu en lui-même qui intéresse le narrateur, mais ce qu'il peut induire. Par un glissement lexical permis par le mot « masque », il revient à ses problèmes et continue à chercher à travers ses souvenirs et ses écrits les réponses à toutes les questions qu'il se pose sur lui-même et sur le sens de sa vie. Il ne fait pas comme les héros « baroquianos » qui décident de s'engager dans l'action pour échapper à leur destin. Ce qui intéresse Miguel est plus individualiste et spirituel.

Avec le temps, sa vision du quartier change. Lui qui avait besoin de Petra pour l'empêcher de s'envoler afin qu'il reste avec ses semblables la rejette soudain, de même que tout ce qu'elle lui apporte. Il se referme sur lui-même, en prétextant que c'est le quartier qui n'a pas besoin de lui :

« De repente mi barrio es ajeno. Me sobran las calles, los rótulos de las tiendas, los transeúntes que conozco de vista, el mismo guardia urbano, el saludo del carnicero en su puerta, la voz de la señora Aurora al darme el periódico, incluso la señora Petra. [...] Al imponerme su presencia se empeñan en anclarme aquí.

[...] A estas horas de la peregrinación, ya no se pertenece a nada ni a nadie. [...] No es que me sobra el barrio. Es que le sobro yo. »<sup>874</sup>

(*Soudain, mon quartier m'est étranger. Je suis las des rues, des enseignes des boutiques, des passants que je connais de vue, de l'agent de ville lui-même, du salut du boucher à sa porte, de la voix de madame Aurora quand elle me donne le journal, et même de madame Petra[...] En m'imposant leur présence, ils s'obstinent à m'ancre ici.*

[...] En cet instant de la pérégrination, on n'appartient plus à rien ni à personne.[...] ce n'est pas le quartier que je trouve de trop. C'est moi qui suis de trop pour lui.)

Dans sa soif de dépouillement, de ce renoncement nécessaire à toute quête mystique, Miguel déclare :

« En el piso ya me queda poco. Pero he de tirar el barrio también por la ventana. »<sup>875</sup>  
(*Dans cet appartement, il ne me reste plus grand chose. Cependant, il me faut jeter aussi le quartier par la fenêtre.*)

Pour ce retour en lui-même, Miguel choisit de s'installer dans une pension,

<sup>873</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.192-193.

<sup>874</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.565-566.

<sup>875</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.567.

comme il l'avait fait dans sa jeunesse. Celle-ci s'appelle « Casa Eugenia » et se situe dans la rue Bolívar El Libertador<sup>876</sup>, dans le quartier de Legazpi, ce qui fait dire à Miguel :

« ¡Qué diferente esta pensión de la de entonces! ¡ Qué distinta además de mi proyectado retiro! »<sup>877</sup>

*(Que cette pension est différente de celle d'autrefois! Qu'elle est différente également de la retraite que j'avais prévue!)*

En effet, il a choisi un quartier très animé et populaire, alors qu'il avait envisagé une retraite dans des endroits retirés, « lejos de todo »<sup>878</sup> (*loin de tout*). Miguel mesure que l'on ne peut pas revenir vraiment en arrière ; choses et personnes ont irrémédiablement changé. Cette rue au nom révolutionnaire est, paradoxalement en accord avec ce vers quoi tend Miguel. Ce « libertador », qui voulait que l'Amérique Latine lâche les amarres et se sépare de l'Espagne, l'aide dans son projet libérateur individuel et intérieur. Il est peut-être aussi en contradiction avec lui-même, puisque « proyectado » signifie « jeter en avant » alors que « retiro » est l'action contraire. Sa démarche se rapproche encore du mysticisme, où l'on avance lorsqu'on entre en soi-même.

Sa nouvelle pension se situe dans le quartier de Legazpi, un quartier qui symbolise tout ce qui lui manque : simplicité, confiance de chacun en sa force physique, supériorité de l'instinct sur la raison. C'est le quartier que fréquente son personnage Paco, « el cazador de Legazpi » (le chasseur -de femmes- de Legazpi) et qu'il décrit dans le chapitre 12 :

« Esta zona de Legazpi. El matadero y el almacén de frutas. Mugir de reses ; olor animal estabulado, llegando aquí según el aire. »<sup>879</sup>

*(Cette zone de Legazpi. Les abattoirs et le magasin de fruits. Mugissement des bêtes ; odeur des animaux dans les étables, qui arrive jusqu'ici au gré du vent.)*

Ce quartier si animé qui éveille les sens ne fait pas oublier à Miguel l'importance de l'air qui ne fait pas qu'apporter des odeurs :

« Este aire contaminado de barrio industrial (pese al polvo, al ruido de pisadas, de rodaje, de motores) me envuelve convertido en un cristal diamantino. Su agitación está parada y yo,

---

<sup>876</sup> Simón José Antonio de la Santísima Trinidad Bolívar y Palacios, plus connu sous le nom de Simón Bolívar est né le 24 juillet 1783 à Caracas au Venezuela, et est mort le 17 décembre 1830 [...] en Colombie. Il fut un général et homme politique sud-américain, patriote, chef des guerres d'indépendance des colonies espagnoles d'Amérique du Sud dès 1813.

Après avoir étudié en Europe et aux Etats-Unis, il retourna dans son pays prendre part à la guerre de l'indépendance [...]. Sa brillante campagne militaire lui valut le surnom d'« El Libertador » (*le Libérateur*), mais les Espagnols le contraignirent à l'exil. De retour en 1817, il s'empara [...] de la *Nouvelle-Grenade*, la Colombie actuelle, et [...] du Venezuela. La Colombie, le Panama et le Venezuela formèrent alors la Fédération de Grande Colombie à laquelle se joignit l'Équateur en 1822. [...] Il libéra la Bolivie et le Pérou. Il devint président de la Bolivie le 11 août 1825 jusqu'au 1<sup>er</sup> janvier 1826, alors qu'il l'était déjà de la Grande Colombie depuis 1819. [...]

Cependant il fut impuissant à unifier les anciennes colonies espagnoles d'Amérique latine, sa vision politique était trop en avance sur son temps[...]. Déçu et malade, il se retira définitivement en 1830 et s'éteignit sur le chemin de l'exil

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n\\_Bol%C3%ADvar](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sim%C3%B3n_Bol%C3%ADvar)

<sup>877</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.612.

<sup>878</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.567.

<sup>879</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.612.

quieto, vuelo como la luz. »<sup>880</sup>

*(Cet air pollué de quartier industriel (malgré la poussière, le bruit des pas, des roues, des moteurs) m'enveloppe, transformé en un cristal diamantin. Son agitation est arrêtée et moi, immobile, je vole comme la lumière.)*

Dans sa pérégrination à la fois mystique et physique, il veut tout quitter. Il croit ne plus appartenir à personne ni à rien. Son renoncement n'est pas imminent, cependant, car il lui reste l'ultime étape : Serafina.

Il se libère des rues et du passé :

« Y atrás quedó para siempre el barrio de tía Magda, el barrio luego de Isolina. ¡Atrás, atrás ! »<sup>881</sup>

*(J'ai laissé derrière moi pour toujours le quartier de tante Magda, le quartier ensuite d'Isolina. Derrière, derrière !)*

Il répète le dernier mot comme une litanie ou un mantra<sup>882</sup>.

Il fait la connaissance de Pedro, le cousin d'Eugenia, qui est concierge de l'hôpital que lui-même fréquente pour raison de santé et qui loge tout en haut de l'édifice. C'est le début de la dernière étape. Quand il lui rend visite, Miguel poursuit son ascension. Il ne le sait pas encore, mais il va à la fois s'élever physiquement, puisqu'il va habiter chez Pedro, et spirituellement, puisqu'il va rencontrer la femme de celui-ci, Serafina.

Plus tard, il découvre :

« la otra puertecilla en el rellano. Más pequeña, frente a la vivienda. Pregunté.

-Nada. Un cuartito vacío.

La altura y el vacío. ¡Plenitud ! »<sup>883</sup>

*(L'autre petite porte sur le palier. Plus petite, en face de l'appartement. Je demandai ce que c'était.*

*-Rien. Une petite pièce vide.*

*La hauteur et le vide. Plénitude !)*

Miguel, comme il le dira lui-même, est littéralement captivé par ce lieu dans lequel il finit par s'installer, cellule de moine donnant sur le ciel.

Se rend-il compte que chaque lieu est associé à une femme aimée ; sa tante Magda dans les jardins d'Aranjuez et Madrid, Hannah dans la vallée d'Aoste, Chantal et Monique à Paris, Isolina à Madrid dans son ancien quartier, Nerissa dans divers lieux : Tenerife, Séville, Londres et Madrid surtout ? Même les cafétérias que fréquentent Miguel et Nerissa portent des noms de lieux : Nuremberg, Dakota, Hambourg.

Il s'éloigne du monde :

« Cada vez me cuesta más trabajo volver al mundo de los ruidos, la avidez, la ciega

---

<sup>880</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.620.

<sup>881</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.612.

<sup>882</sup> Dans l'hindouisme et le bouddhisme, le **mantra** (du sanskrit « formule sacrée ») est une formule mentale ou un ensemble de syllabes disposées selon un certain ordre, que l'on répète de nombreuses fois en suivant un certain rythme. [...] Les sons qui le composent sont sensés avoir une efficacité par eux-mêmes et leur récitation sous certaines conditions permettrait d'acquérir différentes capacités et pouvoirs. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Mantra>

<sup>883</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.711.



torpeza ; cada vez pertenezco más a ese amparo en la altura. »<sup>884</sup>

*(Cela m'est de plus en plus pénible de revenir dans le monde des bruits, de l'avidité, de la stupidité aveugle ; j'appartiens de plus en plus à ce refuge dans les hauteurs.)*

Cette pièce, ultime refuge, comble tous ses désirs. Il n'a plus besoin du bruit ni de la fureur du monde. Serafina et sa famille sont près de lui, il se sait aimé, il se sait attendu dans l'au-delà par l' Aimée. Heureux, il est plus près de voler que de marcher. Il a quitté le sol, en une ascension tant physique que spirituelle.

Il mourra en contemplant le ciel tout proche, enfin accessible.

Nous ne saurions quitter cette évocation de Madrid sans nous attacher à deux écrivains espagnols majeurs auxquels José Luis Sampedro est très attaché et qui sont cités dans « Quartel de Palacio », Pérez Galdós, que nous évoquerons plus loin, et Pío Baroja. Dans la description du couvent des Clarisses que nous avons citée précédemment, un adjectif attire notre attention, d'autant plus qu'il se trouve dans les premières lignes. Il s'agit de « barojiano » dérivé du nom de l'écrivain Pío Baroja et qui qualifie ici le quartier :

« Pío Baroja y Nessi (San Sebastián, 28 décembre 1872 - Madrid, 30 octobre 1956), écrivain espagnol.

Auteur majeur de la littérature espagnole, originaire du Pays basque, Pío Baroja a écrit de nombreux récits inspirés du roman populaire espagnol et européen. Il puise dans l'esthétique des romans historiques de Fernández y González ou d'Alexandre Dumas une inspiration originale. Ses héros sont des révoltés qui refusent les contraintes d'une société de classe sans échappatoire. Ils décident de s'engager dans l'action pour échapper à leur destin ; en cela, ce sont des aventuriers au sens où l'entendait le XVIII<sup>ème</sup> siècle, à la limite de la légalité, profitant des failles du système et des soubresauts révolutionnaires (guerres carlistes<sup>885</sup>, etc.). On peut citer parmi ses œuvres

---

<sup>884</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.712.

<sup>885</sup> Le **carlisme** est une tendance politique royaliste espagnole qui s'appuie sur la Pragmatique Sanction du 10 mai 1713 de Philippe V, par laquelle ce souverain établit la loi salique dans la succession au trône espagnol, et ce de manière irrévocable.

Les carlistes rejettent et dénoncent la modification de l'ordre de succession en 1830 par Ferdinand VII (1784-1833), qui prétendit transmettre la couronne à sa fille aînée Isabelle (il n'avait pas de fils) alors que l'héritier « légitime » était son frère cadet l'infant Charles (1788-1855).

Ce dernier refusa de prêter serment à sa nièce, et à la mort de Ferdinand VII il se proclama roi des Espagnes sous le nom de Charles V, soutenu par une partie du peuple espagnol, qu'on appela les « carlistes », c'est-à-dire les partisans de Charles (*Carlos* en espagnol).

Il ne faut pas confondre Charles V d'Espagne avec Charles Quint (1500-1558), qui portait ce nom de Charles V en tant que roi d'Allemagne, alors que son titre de roi d'Espagne était Charles I<sup>er</sup>.

Le carlisme était un courant conservateur, attaché à la défense de la religion catholique et au maintien des prérogatives royales. Il s'oppose à l'« isabellisme », plus libéral.

Cependant, malgré quelques succès militaires, les troupes carlistes ne réussirent jamais à prendre le pouvoir à Madrid, qui resta aux mains de la fille aînée de Ferdinand VII, devenue Isabelle II (de 1833 à 1868), puis de son fils Alphonse XII (de 1874 à 1885), et enfin du fils de ce dernier, Alphonse XIII (de 1886 à 1931).

Pendant ce temps la branche aînée de la famille, qui avait régné sur la France jusqu'en 1830, s'éteignit en 1883 à la mort d'Henri d'Artois (1820-1883), ce qui fit que la branche « carliste » devint l'aînée de la dynastie capétienne, ce qui réunit désormais dans un combat commun les carlistes et les légitimistes, qui soutenaient le même prétendant.

Cependant à partir de septembre 1936 les carlistes allaient se diviser entre partisans de l'héritier légitime, Alphonse XIII, et partisans de François-Xavier de Bourbon-Parme (1889-1977), qui avait été nommé *régent* par le vieil Alphonse Charles de Bourbon (1849-1936) peu de temps avant sa mort.

Puis à la mort d'Alphonse XIII en 1941, les dissensions entre ses deux fils (Jacques et Jean) divisèrent encore les carlistes, tandis que François Xavier de Parme se faisait de son côté proclamer « roi d'Espagne » sous le nom de « Xavier I<sup>er</sup> » par l'autre partie des carlistes, le 30 mai 1952 à Barcelone.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Carlisme#Troisi.C3.A8me\\_guerre\\_.281872.E2.80.931876.29](http://fr.wikipedia.org/wiki/Carlisme#Troisi.C3.A8me_guerre_.281872.E2.80.931876.29)

*Aventuras, inventos y mixtificaciones de Silvestre Paradox* (1901), *Zalacaín el aventurero* (1909), et la série des *Memorias de un hombre de acción* (1914)... »<sup>886</sup>

Nous pouvons y ajouter une œuvre fort importante, qui le rendit célèbre à l'étranger. Il s'agit d'une trilogie -encore !- intitulée *La lucha por la vida* (*La lutte pour la vie*), composée de trois romans *La busca*<sup>887</sup> (1904), *La mala hierba* (1904) y *Aurora roja* (1905) dont la toile de fond est Madrid. Dans *La busca*, par exemple, sont cités des lieux tels que « la Plaza de Oriente », « el Palacio Real », « la calle del Reloj » , ainsi que « la Plaza Mayor », « el Rastro » et d'autres encore dans lesquels déambulent également les personnages de *Octubre, octubre*.

Pía Baroja, comme José Luis Sampedro bien plus tard, affectionne les descriptions détaillées et minutieuses, comme celle de la cour d'un « corralón » (*ici maison de rapport sordide*) :

« Hallábase el patio siempre sucio ; en un ángulo se levantaba un montón de trastos inservibles, cubierto de chapas de cinc ; se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos : un revoltijo de mil diablos. Todas las tardes, algunas vecinas lavaban en el patio, y cuando terminaban su faena vaciaban los lebrillos en el suelo, y los grandes charcos, al secarse, dejaban manchas blancas y regueros azules del agua de añil. Solían echar también los vecinos por cualquier parte la basura, y cuando llovía, como se obturaba casi siempre la boca del sumidero, se producía una pestilencia insoportable de la corrupción del agua negra que inundaba el patio, sobre la cual nadaban hojas de col y papeles pringosos. »<sup>888</sup>

*(La cour était toujours sale ; à un angle se dressait un tas de saletés inutilisables recouvert de plaques de zinc ; on y voyait des tissus d'une saleté répugnante et des planches vermoulues, gravats, briques, tissus et paniers : un fouillis innommable. Tous les après-midis, quelques locataires faisaient leur lessive dans la cour, et quand elles terminaient leur tâche, elles vidaient les bassines par terre et les grandes flaques, en séchant, laissaient des taches blanches et des rigoles bleues provenant des boules de bleu indigo. Les habitants de l'immeuble avaient également l'habitude de jeter les ordures n'importe où, et quand il pleuvait, comme la bouche d'égout se bouchait presque toujours, il se dégageait une puanteur insupportable due à la putréfaction de l'eau noire qui inondait la cour où surnageaient des feuilles de chou et des papiers gras. »*

Le lecteur y trouve, comme dans les descriptions de José Luis Sampedro, des phrases longues entrecoupées de séries de virgules et points-virgules qui rythment le paragraphe sans l'arrêt que permet le point. L'écrivain entraîne son lecteur jusqu'au bout de la description sans ménager aucune pause et le fait rentrer ainsi dans un lieu qu'il fait vivre sous ses yeux. De même, il évoque tout un groupe de personnes sans les nommer, le lecteur les voit agir sans pouvoir leur donner d'identité, ce sont des personnages d'un tableau ou d'un film qui se meuvent sous ses yeux, sans qu'un passé simple fasse irruption pour rompre l'impression atemporelle créée par l'imparfait. Les énumérations comme « se veían telas puercas y tablas carcomidas, escombros, ladrillos, tejas y cestos » illustrent les propos de Pío Baroja comme ceux de José Luis Sampedro. Les adjectifs donnent au nom qu'ils accompagnent toute leur

<sup>886</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADo\\_Baroja](http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%ADo_Baroja)

<sup>887</sup> *La battue, Mauvaise herbe, Aurore rouge*

<sup>888</sup> BAROJA Pío. *La busca*. Ed. Caro Raggio. Madrid. 1972. p.82.

expressivité : «sucio », « inservibles », « puercas », « carcomidas », « insupportable », « pringosos ». Certains d'entre eux apportent à la scène des touches de couleur qui, assemblées, donnent une impression aussi sinistre que les adjectifs que nous venons de citer : « blancas », « azules », « negra ».

S'il y a des points communs entre la forme des deux textes, la noirceur qui se dégage de celui de Pío Baroja reflète bien le propos de l'auteur. En effet, il dénonce la misère effroyable dans laquelle vit la plupart de ses personnages et les expédients auxquels ils se sentent acculés pour tenter, vainement, de survivre dans les bas-fonds de la capitale. Nous sommes loin de la chaleur humaine qui se dégage de Quartel de Palacio et des problèmes psychologiques de ses habitants, sans commune mesure avec les tentatives désespérées de survie de leurs prédécesseurs « barojianos ».

Avant d'arriver à cette ultime étape ascensionnelle, Miguel a souvent évoqué Aranjuez, ville sacrée pour lui car indéfectiblement liée à sa chère tante Magda.

#### Miguel évoque Madrid :

« vivió con los tíos mientras papá andaba de operaciones en el campo de Ceuta, tras el desastre de Annual<sup>889</sup>. »<sup>890</sup>

*(vécut avec son oncle et sa tante pendant que son père participait à des opérations militaires sur le territoire de Ceuta, après le désastre d'Annual.)*

#### Aussitôt, sa mémoire passe d'Aranjuez à sa tante :

« ¡ Claro que ya adoraba yo entonces a tía Magda, a la manera de los nueve años !

---

<sup>889</sup>La Guerre du Rif est une guerre coloniale qui opposa les tribus rifaines (le Rif est une chaîne de montagnes du nord du Maroc) aux armées française et espagnole, agissant en vertu des accords de protectorat passés avec le sultan du Maroc. Les Rifains étaient dirigés par des chefs de républiques villageoises appelées aussi Amghar, le droit coutumier étant distinct du droit religieux. Le 20 juillet 1921, l'armée espagnole vient mater des rebelles, mais elle est battue et c'est ainsi que le projet ambitieux de Abdelkrim El Khattabi connue sous le nom d'Abd el-Krim se lance. Il réunit les chefs tribaux et ils rejettent l'autorité royale marocaine par la création de la République confédérée des tribus du Rif le 1<sup>er</sup> février 1922. Abd-el Krim devient président de la république. Une guerre suit contre les Espagnols, qui doivent se retirer sur la côte, et n'occupent plus en 1924 que Ceuta, Melilla, Asilah et Larache. La France intervient pour venir au secours des Espagnols, et éviter la contagion au Maroc. Des postes avancés sont installés par l'armée française, ce qui provoque l'affrontement avec les troupes rifaines, qui se font écraser par les troupes françaises lors de leur offensive vers Fès pendant l'hiver et le printemps de 1924. Le général Lyautey obtient la victoire. Le commandant Naulin réussit à mettre à genou les Rifains. À l'automne 1925, des négociations échouent à cause des exigences des nationalistes Rifains. Les troupes franco-espagnoles repoussent les Rifains. Abd el-Krim est envoyé en exil à l'île de la Réunion d'où il s'évade 20 ans plus tard, vers l'Égypte, où il meurt en 1963. Il est à noter qu'Abd el-Krim se plaint à la Société des Nations de l'utilisation par l'aviation française de bombes chimiques. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre\\_du\\_Rif](http://fr.wikipedia.org/wiki/Guerre_du_Rif)

[...]Durante la Guerra de Marruecos o Guerra del Rif, el 22 de julio de 1921, el ejército español sufrió, cerca de la localidad marroquí de Annual, una grave derrota militar, conocida como **Desastre de Annual** que supuso una redefinición de la política colonial de España en el Rif. Esta crisis fue una más de las muchas que socavaron los cimientos de la monarquía de Alfonso XIII y que a la vuelta de una década habría de provocar su caída y la proclamación de la Segunda República. [http://es.wikipedia.org/wiki/Desastre\\_de\\_Annual](http://es.wikipedia.org/wiki/Desastre_de_Annual)

[...]Pendant la guerre du Maroc ou Guerre du Rif, le 22 juillet 1921, l'armée espagnole subit, près de la localité marocaine de Annual, une grave défaite militaire, connue comme « Désastre d'Annual », qui entraîna une redéfinition de la politique coloniale de l'Espagne dans le Rif. Ce fut là une des nombreuses crises qui ébranlèrent les fondements de la monarchie d'Alphonse XIII ; une décennie plus tard, elle devait provoquer sa chute et la proclamation de la Seconde République)

<sup>890</sup> Octobre, Octobre. Ibid. p.151.

Infantile voluptuosidad acompañarla por el parterre, ante el Tajo embalsamado y el puente colgante ! »<sup>891</sup>

*(Evidemment, moi, en ce temps-là, j'adorais déjà ma tante Magda comme on le fait quand on a neuf ans ! Quelle volupté enfantine que de l'accompagner au jardin du Parterre, devant le Tago qui embaumait et le pont suspendu !)*

Par amour pour elle, il renonce à tous ses jeux, y compris les tours à bicyclette sur un engin prêté par un camarade. Tout est volupté à ses yeux chez la tante Magda : son sourire, sa grâce pour manier aussi bien l'ombrelle que l'éventail, son petit chapeau, sa robe, se cheville qu'il aperçoit au gré de sa marche et qui le trouble délicieusement. Cet éveil à la sexualité est indissociable des jardins d'Aranjuez, dont la volupté n'a pour lui d'égale que celle de sa tante.

« Sortilegio de Aranjuez [...]. Razón y sensualidad en equilibrio. [...] Los jardines, mi paisaje interior para siempre. Inacabables crepúsculos de estío, traspuesto ya el sol, suspenso el tiempo, la luz un polvillo dorado en el aire azul. Tía Magda con sus amigas, en la terraza corrida sobre las arcadas del patio de Oficios. Sillones de mimbre. Copas con limonada : ópalos sobre la negra laca de la mesita filipina. Del parterre de Palacio llegaba el rumor del río derramándose por la presa. Cascabeles de un coche de caballos. Lejano silbo de un tren hacia la estación. Voces lánguidas, cortadas por risas cristalinas. Perfume de magnolias. Lenta, muy lentamente, voluptuosa, la noche.

Clarísima noche. Todo en su propio filo. En tránsito, las horas, el mundo, los seres y, sin embargo, paz. Yo mismo, ¿ era niño o empezaba a no serlo ? »<sup>892</sup>

*(Sortilège d'Aranjuez [...]. Raison et sensualité en équilibre. [...] Les jardins, mon paysage intérieur pour toujours. Interminables crépuscules d'été, le soleil déjà couché, le temps suspendu, la lumière, une fine poussière dorée dans l'air azuré. Tante Magda, avec ses amies, sur la longue terrasse au-dessus des arcades du patio de Oficios. Fauteuils d'osier. Verres de citronnade. Opales sur la noire laque de la petite table philippine. Du parterre du Palais parvenait la rumeur de fleuve se déversant du barrage. Grelots d'une voiture tirée par des chevaux. Sifflement lointain d'un train du côté de la gare. Voix languissantes, entrecoupées de rires cristallins. Parfum de magnolias. Lente, très lente, voluptueuse, la nuit.*

*Nuit très claire. Tout suivait sa propre ligne. Les heures, le monde, les êtres, tout était en mouvement et, cependant, la paix régnait. Moi-même, étais-je encore un enfant ou est-ce que je commençais à ne plus l'être ?)*

Il y retrouve ce qui est le fondement de son existence : raison et sensualité, même si maintenant il les associe dans un amour mystique. Tous ses sens s'éveillent lorsqu'il fait revivre Aranjuez : le goût avec « la copa de limonada », la vue avec « la luz un polvillo dorado en el aire azul » ou « ópalos sobre la negra laca », l'ouïe avec « el rumor del río » et « los cascabeles de un coche de caballos », sans compter le sifflement des trains, les voix et les rires, l'odorat pour finir avec « perfume de magnolias ». Il ne manque qu'un élément dans cet environnement fait de sensualité, c'est le sens du toucher. C'est précisément celui qui lui est interdit, car la seule qu'il aurait voulu caresser, sa tante, lui était inaccessible.

Le lieu ne reste jamais extérieur, comme le montre « los jardines, mi paisaje interior para siempre ». Il intériorise dans le souvenir ce lieu ineffable lié à sa tante et il y ajoute un élément fondamental : le temps, ou l'éternité avec « siempre ».

<sup>891</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.151-152.

<sup>892</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.152.

Le cercle du temps lui ramène vivant le souvenir de sa tante et de l'Aranjuez qui lui est intimement associé. Ce n'est plus la Terre qui tourne, mais la nuit, en un rythme languide qui s'accorde avec son état d'esprit : « Lenta, muy lenta, voluptuosa, la noche. » (*Lente, très lente, voluptueuse, la nuit.*) La phrase s'étire, s'enfle, commençant par un adjectif court, continuant par le même mot auquel est ajouté un adverbe le transformant en superlatif, suivi d'un mot plus long aux voyelles rondes et sensuelles « voluptuoso » dont la seule prononciation est déjà une caresse qui s'ajoute à son sens, pour s'achever sur le nom qui en est l'apogée, l'apothéose, qui règne à la fin de cette phrase qui n'a pas besoin de verbe : « la noche ».

La fin de la citation reprend ce même rythme. Elle commence par une phrase courte, composée seulement d'un nom précédé d'un adjectif épithète, pour continuer par une autre phrase, plus longue ; suivie d'une troisième qui s'étire elle-même grâce à ses quatre virgules. A la nuit, le narrateur associe maintenant la paix, pour terminer par celle sans laquelle le temps n'existe pas : la personne qui le mesure. Il ne peut pas définir le temps ; il lui échappe. Il ne peut pas prouver qu'il existe, il pourrait s'écrier tout comme Saint Augustin : « Si personne ne me pose la question, je sais ; si quelqu'un pose la question et que je veuille expliquer, je ne sais plus. »<sup>893</sup>. Tout ce qu'il peut faire, c'est se placer dans le temps, prouver son existence par le fait que lui, Miguel, y soit et puisse le rendre éternel par le souvenir, tout en mesurant le temps qui s'est écoulé depuis lors.

Comment n'aurait-il pas placé cet Aranjuez tant aimé dans ses romans ?

Au chapitre 8, la partie « Octubre, octubre » intitulée « Imposición de manos » commence par la sous-partie « Quartel de Palacio », consacrée essentiellement à Paco et Jimena. La fin du chapitre peut s'étaler tranquillement au fil des pages par l'excursion à Aranjuez d'Ágata, Luis, Lina et Guillermo. Ágata prend la parole la première :

« Decisivos días : ayer mi bautizo, hoy la excursión. Buena idea de Guillermo, celebrar mi nuevo nombre. »<sup>894</sup>

(*Journées décisives : hier, mon baptême, aujourd'hui l'excursion. Bonne idée de Guillermo de fêter mon nouveau nom.*)

Néanmoins, au dernier moment, c'est Guillermo qui est le moins enthousiaste, cette fête ressemblant trop à un baptême. Quant à Luis,

« [...] presentaba la idea como un rito pagano ; identificación con la naturaleza. « Eso : para una química una roca », aplaudió Lina, y me preguntó : « ¿Qué es el ágata ? » « Un silicato. Una variedad criptocristalina del cuarzo. ». En todo caso, el nombre endurecido responde a mi momento. »

(*[...] il présentait l'idée comme un rite païen ; identification avec la nature. « C'est ça : pour une chimiste, une roche », approuva Lina et elle me demanda : « Qu'est-ce que l'agate ? » « Un silicate. Une variété cryptocristalline du quartz. » En tout cas, le nom durci correspond à ce que je suis en ce moment.*)

<sup>893</sup> Saint AUGUSTIN. *Confessions* XI, 14, 17.

<sup>894</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.390.

Est-ce vraiment pour revenir à la terre dont est issue l'agate que les quatre amis vont à Aranjuez ? N'est-ce pas plutôt un hommage rendu à Aranjuez par leur auteur fictif ?

La stupéfaction de Lina et Guillermo en voyant Luis manger dans la main d'Ágata est pour cette dernière un déclic :

« ¿Empezó entonces mi excitación ? ¿Fue en ese instante cuando la excursión empezó a transformarse de verdad en una peregrinación ? »<sup>895</sup>

*(Mon excitation commença-t-elle alors ? L'excursion commença-t-elle à cet instant à se transformer vraiment en un pèlerinage ?)*

Ágata n'est pas comme son créateur fictif, encline au mysticisme. Pour qu'elle ait employé ce mot, il faut qu'elle ait été inconsciemment séduite, voire ravie par ce lieu magique. Pour une fois, cette scientifique endurcie s'est laissée emporter par une dimension plus spirituelle.

Luis est, quant à lui, en proie à une violente commotion devant le kiosque et le cyprès qui se dressent sur un îlot de « las Islas Americanas » (*les Iles américaines*) :

« Aguas quietas, oscuras, con hojas secas flotando. Huele a fecunda corrupción orgánica, como los compostos, los estiércoles. Crujían en el silencio las ramillas pisadas. Nos impresionó un raro chillido de ave.[...] Pero ante Luis mudo y pálido vi en el ambiente signos de que algo iba a suceder, estaba sucediendo ; ¡ Y ha sucedido ! ¡Recordarlo todo ! »<sup>896</sup>

*(Eaux paisibles, sombres, où flottent des feuilles sèches. Il s'en dégage l'odeur d'une féconde corruption organique, comme le compost, le fumier. Dans le silence craquaient les brindilles sur lesquelles on marchait. Nous fûmes impressionnés par un étrange et perçant cri d'oiseau.[...] Alors, devant Luis muet et pâle, je vis dans l'atmosphère les signes que quelque chose allait se passer, était en train de se passer ! C'est arrivé ! Il s'est souvenu de tout !)*

Devant ce spectacle aquatique où d'aucuns verraient un état de pourriture, Ágata, la scientifique, voit la promesse d'une fertilité prochaine et constate en même temps l'imminence de la résurgence du souvenir de Luis. Dans cette nature immobile, comme le montre la première phrase, encore nominale pour bien marquer cette pause des cercles du temps, Ágata devient sensible à l'indicible et pressent l'événement. Elle l'annonce par l'emploi du verbe « suceder » à plusieurs temps, « ir a » (aller à) qui montre l'imminence, « estar » suivi du gérondif traduisant l'action en train de se dérouler, pour terminer par un passé composé qui débouche sur une phrase constituée seulement du verbe à l'infinitif : l'action s'est réalisée, peu importe maintenant l'aspect temporel de la conjugaison. Elle se sait le témoin de quelque chose de grandiose, mais elle anticipe car Luis ne se souviendra pas de son existence antérieure ce jour-là.

Leur relation s'intensifie cependant en ces jardins d'Aranjuez, alors que Luis, à l'aide d'un caillou, ôte un petit clou du talon d'une chaussure de la jeune femme :

« Gozo el instante, largo instante. Mil ruidos entre los árboles ahondan el silencio. El

<sup>895</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.395.

<sup>896</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.398-399.

golpe de su piedra contra mi zapato impone un ritmo a los pájaros, a los susurros del ramaje ; me envuelven hábitos de vegetación renaciente entre los olores de la fermentación vegetal. El agua estancada no está muerta, sino cargada de fecundidad. Luis a mis pies, ¡ confirmación de Ágata ! »<sup>897</sup>

*(Je jouis de l'instant, de ce long instant. Mille bruits dans les arbres rendent le silence plus profond. Le coup porté par son caillou sur mon soulier impose un rythme aux oiseaux, aux murmures de la ramure ; je suis enveloppée de souffles de la végétation renaissante parmi les odeurs de la fermentation végétale. L'eau stagnante n'est pas morte, mais chargée de fécondité. Luis à mes pieds, confirmation d'Ágata !)*

Ágata la citadine jouit pleinement de cet arrêt des cercles du temps, où l'instant devient infini : en ce point de jonction qu'est Aranjuez, elle va changer de cercle, changer de vie, changer de prénom. Elle va quitter, telle un serpent, sa peau de vieille fille aigrie et frustrée pour devenir une battante épanouie. Déjà, elle s'ouvre aux sensations que lui apporte le monde extérieur : le chant des oiseaux, seul bruit dans la nature paisible et qui rythme le silence, comme le dévoile l'union contradictoire de « ruidos » et « silencio ». Elle se fond, avec son amant chaste, dans le monde qui les entoure puisque le son de la pierre qu'utilise Luis se mêle au concert des oiseaux. Ils ne font qu'un avec la nature, premier pas décisif vers une fusion du couple. Là où beaucoup verraient mort et pourriture, elle voit espoir de renaissance pour la nature -comme le montre l'association des mots « muerta » et « fecundidad »- avec laquelle elle est en parfait accord : elle aussi attend une nouvelle vie. Le paronyme « estancada » « encantada » permet un glissement sémantique aisé entre ce que voit Ágata et ce qu'elle pressent : une nouvelle vie qui frémit, prête à se manifester. Elle entend les oiseaux et la pierre ; elle voit Luis à ses pieds, physiquement et mentalement : c'est pour elle un moment de volupté profonde, d'attente heureuse d'un avenir plein de promesses.

Pour Luis aussi, cette promenade dans les jardins d'Aranjuez est un aboutissement et un début : enfin, il peut adorer Ágata comme une déesse, se prosterner à ses pieds en les lui baisant et en les caressant.

C'est, en effet, un geste dont il a toujours rêvé, depuis que, tout enfant, il fantasmaït sur les talons féminins :

« Mi mundo se llenó de tacones por aquella ventanita, para siempre, hasta ahora, hasta la muerte, el tacón femenino, [...] todo yo alertaba a aquellas castañuelas en la acera, incluso antes de oírlas, presintiéndolas, como si el aire me las anticipase, a poco se insinuaba el ritmo, crecía, resonaba un instante en la ventana, despertaba los ecos del sotanillo [...] ¡qué diferencias de unos a otros!, vibrantes en las jóvenes, más lentos en las maduras, y según las estaciones, sonoros en verano, despertando un eco en la fachada de enfrente, en invierno me los robaba casi el cristal cerrado, [...] y luego las amistades que hice con algunas piernas, las reconocía, las de la lecherita, las de la dependienta de la mercería, [...] pasaban y repasaban, les ponía nombres, la del tobillo oscilante, la del taconazo, la del pasito corto, no importaba de quién, no era ella lo importante, sólo el taconeo [...] »<sup>898</sup>

*(Mon univers se remplit de talons par cette petite fenêtre, pour toujours, jusqu'à*

<sup>897</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.400.

<sup>898</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.325-326.

*maintenant, jusqu'à la mort, le talon féminin, [...] ces castagnettes sur le trottoir me tenaient tout entier en alerte, même avant de les entendre, je les pressentais, comme si l'air me les annonçait, vite après s'insinuait le rythme, il croissait, il résonnait un instant à la fenêtre, éveillait les échos du sous-sol [...], quelles différences des uns aux autres ! vibrants chez les jeunes, plus lents chez les femmes d'âge mûr, et, selon les saisons, sonores en été, éveillant un écho sur la façade d'en face, en hiver ils m'étaient presque volés par la vitre fermée, [...] et, ensuite, les amitiés que je nouai avec quelques jambes, je les reconnaissais, celles de la petite laitière, celles de l'employée de la mercerie, [...] elles passaient et repassaient, je leur donnais des noms, celle de la cheville vacillante, celle du coup de talon, celle du petit pas bref, peu m'importait à qui elles appartenaient, ce n'était pas la personne qui comptait, seulement le claquement du talon.)*

Frustré de caresses réelles, l'enfant Luis était fasciné par les talons, aussi variés que les pieds qui portaient ces chaussures et qu'il aurait aimé caresser. La petite fille de « *Tacones lejanos* »<sup>899</sup> (*Talons aiguilles*) ne s'intéressait qu'à ceux de sa mère, qui préfiguraient son départ, alors que Luis y voit l'attraction de toute femme, quelles qu'elles soient. Les énumérations récurrentes, des divers cliquètements de talons, comme des femmes qui marchaient le montrent clairement. Ne pouvant posséder aucune femme, il aurait aimé les avoir toutes, mais se contente de l'ouïe et de la vue, la première se substituant parfois à la seconde. Une fois de plus, il les nomme pour se les approprier. Il en vient à envier le cordonnier caressant ces chaussures. Il en oublie que ce sont les pieds qu'il désire, ceux d'Ágata et que, au-delà, du fétichisme propre aux chaussures ou aux pieds, c'est la femme qu'il rêve de posséder. Enfin, à Aranjuez, il peut toucher les pieds de celle qu'il aime, même s'il dissimule son véritable dessein, érotique, sous un prétexte thérapeutique.

En esthète à la sensibilité exacerbée, il n'oublie pas le cadre qui les entoure, mais ne voit pas tout à fait la même chose que sa bien-aimée dans la nature qui les environne :

« Invisibles pájaros silbaban, cloqueaban, titiaban, rozaban ramas, batían las alas ; serpientes desveladas prematuramente de su sueño invernal, por nuestro rito sacro, rastreaban la hojarasca ; topos se asomaban, faisanes adornaban el aire gris con su plumaje, chascaban ramas secas en el concierto, susurraba el viento, tejía todo un bajo continuo para nuestras palabras, Ágata bautizada desde ayer, mis manos ya ungidas desde hoy. »<sup>900</sup>

*(D'invisibles oiseaux sifflaient, cloquaient, piaillaient, frôlaient des branches, battaient des ailes ; des serpents, éveillés prématurément de leur sommeil hivernal par notre rite sacré, se traînaient sur les feuilles mortes ; des taupes se montraient, des faisans paraient l'air gris de leur plumage, des branches sèches claquaient dans ce concert, le vent murmurait, tout tissait un fond sonore continu pour nos paroles, Ágata baptisée depuis hier, mes mains ointes dès aujourd'hui, enfin !)*

Il est difficile de ne pas remarquer la différence entre la sécheresse de la description d'Ágata et le lyrisme de Luis. Là où elle évoque « mil ruidos entre los árboles ahondan el silencio », ce qui est sans doute l'idée essentielle, Luis perçoit tout autre chose : « Invisibles pájaros silbaban, cloqueaban, titiaban, rozaban ramas, batían las alas ; serpientes desveladas prematuramente de su sueño invernal, por

<sup>899</sup> *Talons aiguilles (Tacones lejanos)*. 1991. de Pedro Almodóvar avec Victoria Abril, Marisa Paredes, Miguel Bosé, Anna Lizaran.

<sup>900</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.401.



nuestro rito sacro, rastreaban la hojarasca. »

Dans cette pause temporelle, l'imparfait qui marque la durée s'étire jusqu'à l'arrêt du temps. En cet instant immobile, les sensations venant de l'extérieur augmentent et se multiplient. Elles catalysent une expérience complexe composée d'un baptême et d'une union amoureuse.

A ces préoccupations, qui sont celles d'Ágata, s'ajoute pour Luis l'inquiétude devant ce passé qui affleure de plus en plus :

« Pero bajo mi frente la caverna de aquel sueño, ya estoy seguro, el ciprés de la Encarnación bajo la luna, los cipreses y otros signos, son recuerdos de otra vida olvidada, antes de nacer, ya no puedo engañarme[...]. »<sup>901</sup>

*(Mais sous mon front la caverne de ce rêve, j'en suis sûr maintenant, le cyprès du couvent de l'Incarnation sous la lune, les cyprès et d'autres signes, sont des souvenirs d'une autre vie oubliée, d'avant la naissance, je ne peux plus me tromper[...])*

L'association de la lune, du cyprès et du kiosque lui permettra, il le pressent de plus en plus clairement, d'éclairer tout ce pan de la vie qui l'empêche d'ouvrir les ailes complètement.

Le chapitre se termine ainsi, Luis résumant bien ce que lui a apporté cette journée à Aranjuez :

"[...] Aquella vida hace verdad a ésta, el otro sol emerge en mis raíces, desde el pozo de mi pasada sangre, hoy he resucitado, rebrotó el miembro amputado, el rabo de la salamandra, que se nutre del fuego."<sup>902</sup>

*([...] Cette vie rend celle-ci vraie, l'autre soleil émerge de mes racines, du fond du puits de mon sang de jadis, aujourd'hui j'ai ressuscité, le membre amputé repoussa, la queue de la salamandre, qui se nourrit du feu.)*

Cette journée à Aranjuez lui a permis de plonger dans ses racines vitales et de devenir un peu plus celui qu'il est vraiment, le Luis actuel et l'être caché qui n'émerge que dans son rêve. En harmonie avec la nature, il s'est considérablement rapproché de celle qu'il aime et de lui-même. Amour et identité ont progressé ensemble grâce à la magie des jardins d'Aranjuez, si chers à José Luis Sampedro.

Au chapitre 12, Luis décrit avec force détails les processions de la Semaine Sainte à Séville qu'il a pu apprécier de l'intérieur, car il a porté lui-même un "paso" et que, grâce à don Melchor, il a pu vivre cette fête avec des Sévillans au lieu d'être juste un touriste curieux :

"Plan, rataplán, plan, plan, rataplán, plan, plan, rataplán, rataplán, me llenan los oídos los tambores, sus destemplados parches, a igual ritmo el arrastre de pisadas, y de pronto el clarín, pero siempre el rataplán, plan, rataplán, y el silencio sagrado de toda una multitud, los alientos en vilo, la gente atónita esperando, lo imaginaba puesto que no veía, yo en la caverna en marcha [...]."<sup>903</sup>

*(Plan, rataplan, plan, plan, rataplan, plan, plan, rataplan, rataplan, le bruit des tambours*

<sup>901</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.401.

<sup>902</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.410.

<sup>903</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.573.

*me remplit les oreilles, leurs roulements désaccordés, les pieds qui se traînent au même rythme, et soudain le clairon, mais toujours les rataplan, plan, rataplan, et le silence sacré de toute une foule qui suspend son souffle, les gens figés dans leur attente, tout cela je l'imaginai car je ne voyais pas, j'étais dans la caverne en marche [...].)*

C'est ainsi que commence le chapitre. Luis, désespéré, a quitté Madrid avec Guillermo, qui fuit les représailles policières après les manifestations de rue. Grâce à don Melchor, le contact de Guillermo à Séville, Luis se retrouve, tel un pénitent, sous un "paso". Un seul sens est décuplé : l'ouïe, car il se trouve pratiquement dans l'obscurité sous le dais entouré de tentures. Il est entraîné hors de lui par les roulements lancinants des tambours que ne vient troubler aucun bruit de la foule, fait assez exceptionnel en Espagne. Seul répond le clairon, en une harmonie immuable, fruit d'un entraînement régulier des musiciens tout au long de l'année. Nous sommes quelque peu surpris par l'adjectif "destemplados" (*désaccordés*), à connotation négative, alors que le roulement des tambours est, normalement, impressionnant d'eurythmie. Celle-ci est indéniable, même si elle est produite par des peaux désaccordées. Luis sent qu'il est en train de vivre un moment exceptionnel, de pré-temps, d'avant la naissance. Il se croit dans une caverne, dont nous verrons plus loin l'importance dans cette trilogie. Dans cet antre utérin, il a la préscience qu'il est en train de renaître symboliquement.

Semaine Sainte : annonce de la résurrection de Jésus et de celle de Luis. Il y fait la connaissance de Carmela et après la Séville des processions vient celle de l'éveil des sens.

C'est donc au chapitre 13, le 10 mai, que surgit le printemps sévillan dans le cœur de Luis :

*"Jazmines incansables, cirios de perfume ardiendo en amor para este patio, tres paredes, cuatro columnas, cancela, círculo de macetas en flor, jazminero, inolvidable todo aunque no pertenezca a mi vida sino a otra fuera del tiempo, quince días desdoblado de mí, viéndome desde fuera y a la vez (¿cómo es posible?), viviéndome desafortadamente, desollado por dentro, este patio, esta mecedora, este botijo de La Rambla, "búcaro" le llama ella, de arcilla nívea, siempre rezumante y fresco, estos días tan ajenos y tan míos [...]"<sup>904</sup>*

*(Fleurs de jasmin inlassables, cierges au parfum brûlant d'amour pour cette cour, trois murs, quatre colonnes, grille en fer forgé, cercle de pots fleuris, jasmin, tout est inoubliable, même si cela n'appartient pas à ma vie mais à une autre, hors du temps, quinze jours dans un dédoublement de moi-même, en me voyant de l'extérieur et en même temps ("comment est-ce possible?") vivant démesurément ma vie, écorché à l'intérieur, cette cour, ce fauteuil à bascule, cette cruche de La Rambla, ce "búcaro"<sup>905</sup> comme elle l'appelle, d'argile d'un blanc de neige, toujours poreuse et fraîche, ces journées à la fois si étrangères à moi et tellement miennes [...].)*

Après son "chemin de croix" dans les rues de Séville, Luis trouve sa récompense dans cette maison à l'architecture typiquement sévillane, avec son patio et ses jasmins odorants, sa grille de fer forgé protégeant l'intimité des femmes de la

<sup>904</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.623.

<sup>905</sup> Petite cruche qu'on emplissait d'eau de « l'Acero de Madrid », une fontaine d'eau ferrugineuse de la capitale, au Siècle d'Or. On en voit une dans le tableau *Las Meninas* de Velázquez.

maison. Le cadre est simple, accueillant et chaleureux. Le fauteuil à bascule, la cruche, tout invite le voyageur égaré à se reposer quelques jours et à ouvrir ses sens aux parfums, aux formes simples de cette cour carrée où les couleurs vives des fleurs se mêlent au blanc omniprésent des murs enduits de chaux, de la cruche couleur de neige qui conserve la fraîcheur de l'eau, tandis que les fleurs blanches du jasmin ressortent sur le feuillage obscur. Détendu, loin de la fureur des hommes et de la cruauté érotique d'Ágata, Luis se détend, laisse pénétrer en lui les plaisirs du présent et ceux du passé qu'il devine. Envahi par le bien-être, Luis recouvre soudain une virilité triomphante et peut donner à Carmela, la jeune femme aux moeurs quelque peu libres qu'il a connue grâce à don Melchor, tout le plaisir sexuel qu'il se croyait incapable de donner à une femme. Il se sent :

« Como en un harem, este ala de la casa como un serrallo[...] »<sup>906</sup>  
(Comme dans un harem, cette aile de la maison comme un sérail[...].)

Ces comparaisons qui le rapprochent de sa condition antérieure qu'il connaîtra bientôt font de Luis un mâle puissant et soulagé de ses doutes quant à sa virilité.

Dans sa petite chambre tout en haut de la maison de don Melchor, Carmela embrasse Luis et embrasse ses sens:

« Cuántos labios, cuántos dientes, cuánta lengua me traspasaban, se me clavaban, me absorbían, me invadían, me llenaban y vaciaban al mismo tiempo, respiré de otra manera, o dejé de respirar, me concentré en el beso, allí la vida, contraataqué, lo notó y su boca se hizo más devorante [...] »<sup>907</sup>

(Que de fois les lèvres, que de fois les dents, que de fois la langue me transperçaient, s'enfonçaient en moi, m'absorbaient, m'envahissaient, m'emplissaient et me vidaient en même temps, je respirai autrement, ou je cessai de respirer, je me concentrai sur le baiser, là était la vie, je contre-attaquai, elle le remarqua et sa bouche se fit plus dévorante[...].)

Dans les bras de cette femme experte et passionnée, Luis vainc enfin toutes ses phobies, toutes les craintes qui s'étaient développées en lui depuis qu'il avait découvert avec Marga qu'il ne pouvait pas avoir de relations sexuelles avec les femmes aimées.

Cette révélation lui permet, un peu cyniquement peut-être, de comprendre qu'il peut repartir vers Ágata :

« Sus convulsiones de parto, así nací [...] ».<sup>908</sup>  
(Ses convulsions d'accouchement, c'est ainsi que je naquis [...].)

Dans cette image, l'amante devient mère, l'enfant est prêt à la quitter pour aller vers la femme qu'il aime.

Ce miracle a été rendu possible par la magie qu'a exercée sur lui Séville, ville dont la sensualité éclate au printemps, saison des débuts comme l'est *Octubre, octubre*, livre de la naissance et de l'aube.

<sup>906</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.628.

<sup>907</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.633.

<sup>908</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 635.

Un troisième lieu apparaît à la fin du livre, sur deux pages seulement : la plage. Même au centre de l'Espagne, José Luis Sampedro éprouve le besoin d'entraîner son lecteur avec ses personnages au bord de l'élément que nous étudierons dans la dernière partie : la mer.

La plage apparaît à la fin de l'œuvre.

Dans l'avant-dernier chapitre, on ne compte que deux sous-parties : « Ágata-Luis » et « Quartel de Palacio ». Le dernier chapitre n'en aura plus qu'une : « Ágata-Luis ».

Cette escapade joue le rôle d'épilogue de « Quartel de Palacio ».

« El mar. Es necesario el mar. »<sup>909</sup>  
(*La mer. La mer est nécessaire.*)

Ce ne sont que deux pages et demie ; don Ramiro et doña Emilia passent un mois à Benidorm au bord de la mer avec leur fille Jimena dans l'espoir de lui faire oublier ses amours malheureuses avec Paco<sup>910</sup>. Ils y rencontrent par hasard, Mateo, Tere et leurs enfants. Don Ramiro n'est pas vraiment ravi de les voir mais il fait bonne figure et passe la journée avec eux, à la plage puis au restaurant. Le contraste entre les couples est saisissant : don Ramiro songe à sa femme, de plus en plus plate physiquement, laissant entendre que leurs relations ne sont pas vraiment torrides, au contraire de Tere et Mateo, dont la sexualité est, de toute évidence, épanouie et pleine de saine gaieté.

Le plus intéressant est sans doute ce qui est glissé au détour d'un paragraphe :

« [...] La muchacha (Jimena) tiene una expresión indiferente y patética. A Tere le recuerda algunas actitudes de la María del quiosco. « Se deja achantar », piensa [...] »<sup>911</sup>

(*[...] La jeune fille (Jimena) a une expression indifférente et pathétique. Elle rappelle à Tere certaines attitudes de la María du kiosque. « Elle se laisse écraser par la vie », pense-t-elle[...]*)

María et Jimena ne sont peut-être pas aussi semblables que le pense Tere. María, plus âgée, est sans doute aussi plus déterminée et courageuse mais, pour l'instant, ce sont deux arbres abattus. Elles ont perdu le goût de la vie. Elles sont toutes deux sans espoir, sans projet, sans vision de l'avenir, ce qui n'est sans doute le cas d'aucun autre personnage. En effet, si doña Flora sait qu'elle va bientôt mourir, elle cueille toutes les fleurs que lui offre la vie et quitte celle-ci tout doucement, voire avec sérénité. Miguel n'attend pas, il espère la mort. La vie de la plupart des personnages est une lutte quotidienne, comme celle de tout être humain, sans danger extraordinaire mais avec les soubresauts de l'existence. Jimena et María, *hic et*

<sup>909</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.802.

<sup>910</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 701 – Benidorm est une station balnéaire à une quarantaine de kilomètres d'Alicante.

<sup>911</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.804.

*nunc*, ont manqué le passage d'un cercle à un autre. Elles n'en sont même pas vraiment responsables, mais leur visage n'est, pour l'instant, que masque de douleur.

Le contraste, d'une part, entre Tere et Mateo, insouciant, passant une journée de vacances à la plage et, d'autre part, le chagrin de Jimena, est saisissant. La mer est nécessaire, songe don Ramiro qui en profite pour regarder les jeunes filles à moitié nues sur la plage. Pour Jimena, elle évoque sans doute un monde utérin auquel elle est convaincue d'avoir renoncé et la sensualité du contact avec l'élément liquide lui rappelle peut-être la caresse de l'étreinte d'un homme qu'elle craint de ne jamais connaître. Ses parents la voient, cependant, parler avec un jeune homme : tout espoir n'est peut-être pas perdu.

Il n'est fait mention d'aucun autre personnage. Ceux qui sont restés dans la lice vitale sont à Madrid. Cette pause bienfaisante pour le vieux couple et la famille de Mateo et Tere n'a fait que souligner la noyade de María et Jimena.

Les personnages quittent peu Madrid : certains vont un jour à la plage, d'autres se rendent à Aranjuez ou à Séville.

L'axe de leurs pérégrinations est, sans conteste possible, Madrid et son Quartel de Palacio. Le lecteur y découvre les personnages aussi bien de l'intérieur que de l'extérieur, à travers le regard d'autres personnages, parfois tout aussi importants qu'eux, parfois moins. Le centre névralgique est Noblejas 17<sup>912</sup>, où habite le couple central Ágata-Luis, ou les différents logements de Miguel, mais les références à Madrid, ses rues, ses monuments d'hier et d'aujourd'hui sont incessants. C'est ce Madrid qui vit, qui vibre, qui tourne autour des personnages qui les aide à avancer sur leur chemin. Les cercles de l'espace et du temps se rejoignent pour que les personnages trouvent les réponses essentielles à leur existence.

La ville les encercle, mais elle est en même temps un facteur de stabilité et d'équilibre. Soutenus par cette architecture aux fondations enfoncées à la fois dans la terre madrilène et dans l'histoire des hommes, dans une dimension saptio-temporelle, les personnages s'aventurent dans leur expédition existentielle.

Il nous a paru plus raisonnable d'abandonner l'ordre chronologique de la parution des œuvres pour adopter une logique géographique et d'étudier maintenant l'Aranjuez et le Madrid de Real Sitio avant de nous embarquer pour Alexandrie.

---

<sup>912</sup> Ce numéro n'existe pas aujourd'hui, la numérotation de la rue s'arrêtant au chiffre 7.

### 3.2.2. Madrid et autres lieux dans *Real Sitio*, Aranjuez l'omniprésente et la Galice finale

---

Marta se déplace, mais très peu. Elle va faire un stage de quelques jours en Suisse puis, sur les ordres de son directeur, elle va organiser la bibliothèque de palais de la Magdalena à Santander où la famille royale passe l'été. Elle y restera deux mois.

Madrid, ville dans laquelle elle a vécu jusqu'à la mort de sa mère et qu'elle vient de quitter pour travailler à la bibliothèque du Palais royal d'Aranjuez, n'est pas non plus très présente dans *Real Sitio*. Elle forme, cependant, un arrière-plan culturel et politique.

Lorsqu'elle se rend compte des dons d'Agustín pour la peinture, elle le prie de l'accompagner à Madrid, qu'ils découvrent tous deux par le chemin de fer :

« Se acercan a la gran ciudad, entre montones de escorias, barracas aisladas, huertecillos supervivientes y talleres del ferrocarril. Les acoge, entre humos, la vasta techumbre curva de la estación del Mediodía. Salen entre la gente, desoyendo a los que preguntan si se desea fonda, y a los que ofrecen un taxi. Marta se mete con el chico en el Metro y se extraña de que Agustín no se sorprenda, siendo la primera vez que lo usa. [...]

Pero ya en el museo, Marta comprende que el gran día va a ser en realidad para Agustín. »<sup>913</sup>

*(Ils s'approchent de la grande ville, entre des tas de décombres, des baraques isolées, des petits potagers qui ont survécu et des ateliers de chemin de fer. Ils sont accueillis, au milieu de la fumée, par la vaste toiture courbe de la gare du Midi. Ils sortent parmi la foule, sans prêter l'oreille à ceux qui demandent si on a besoin d'un hôtel modeste ni à ceux qui proposent un taxi. Marta pénètre dans le Métro avec l'adolescent et s'étonne que Agustín ne soit pas surpris, alors que c'est la première fois qu'il l'utilise.[...]*

*Néanmoins, arrivés au musée, Marta comprend que le grand jour, en réalité, c'est Agustín qui le connaîtra.*<sup>914</sup>)

Le narrateur désigne la capitale par ce en quoi elle se distingue, dès l'abord, d'Aranjuez : la taille. L'arrivée par train est peu esthétique comme le montre le vocabulaire implicitement péjoratif : « montones de escorias, barracas aisladas ». Les petits jardins, éléments de nature domestiquée, la seule quasiment que l'on trouve dans la trilogie, ne sont que « supervivientes ». La ville, le progrès technique, détruisent la nature mais aussi détachent l'être humain de son goût pour la terre, de la culture des produits destinés à le nourrir, fruits de son propre labeur. Ses racines tentent de plonger dans le béton. A la laideur visuelle du paysage s'ajoute la pollution de l'air qui empêche d'admirer la voûte de la gare. Les sensations auditives ne se font pas attendre, même si les deux amis font la sourde oreille, exprimée très clairement en espagnol par le préfixe privatif « des » accolé au verbe « oír » (*entendre*). Agustín

---

<sup>913</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.173.

<sup>914</sup> Elle vient de recevoir une somme inattendue pour les arriérés de sa pension d'orpheline et penser fêter l'événement. Cela aurait été un « grand jour » pour elle.

n'exprime aucun sentiment, jusqu'à ce qu'il rentre dans le musée et tombe en admiration devant les merveilles qui y sont exposées.

Cette excursion, réduite dans le temps, est déterminante pour le jeune homme et annonce son avenir : il va quitter Aranjuez avec Sole pour aller vivre dans la capitale et y apprendre l'art de la peinture.

Marta repart, seule, pour Madrid, le 28 décembre 1930, lors de manifestations de rues. Sans nouvelles de Germán, elle s'inquiète pour lui :

« Marta se hallaba detenida en mitad de la calle, frente al número de Germán, cuando un carro la obligó a subirse a la acera. Mirando alrededor se sintió desplazada, casi intrusa. Una vieja, sentada en una silla de anea, procuraba avivar un brasero recién encendido con la chimenea de hojalata encima del montón de cisco. Dos niños jugaban a las chapas vestidos con baberos, calcetines caídos y alpargatas. Más lejos, un mozo tostaba café dándole vueltas, sobre brasas, a la gran bola agujereada que contenía el grano. »<sup>915</sup>

*(Marta était arrêtée au milieu de la rue, en face du numéro du domicile de Germán, quand une charrette l'obligea à monter sur le trottoir. En regardant autour d'elle, elle sentit qu'elle n'était pas à sa place, qu'elle était presque une intruse. Une vieille femme, assise sur une chaise de paille, s'efforçait d'aviver un braséro qu'elle venait d'allumer, avec sa cheminée de fer-blanc au-dessus du tas de poussier. Deux garçonnetts jouaient avec des capsules de bouteilles ; ils portaient des tabliers, des chaussettes en tire-bouchon et des espadrilles. Plus loin, un jeune homme grillait du café en faisant tourner au-dessus des braises la grande boule percée qui contenait les grains.)*

Elle qui se sentait adoptée par ce milieu ouvrier qu'elle ne connaissait pas se rend compte qu'il n'est pas si facile de l'être en profondeur comme l'indique le participe passé adjectivé « desplazada », renforcé par « intrusa ». C'est surtout elle qui se sent mal à l'aise devant cette pauvreté muette qui transparaît dans « procuraba », « la chimenea de hojalata encima del montón de cisco », « los calcetines caídos ». Même le mot « vieja », très rarement employé en tant que substantif par José Luis Sampedro dénote non le mépris mais la pitié devant le délabrement physique de cette femme.

Elle entre, malgré elle, dans l'intimité de ces inconnus, sans bien savoir comment réagir sans commettre d'impair, sans blesser ces gens qui n'ont d'autre solution que d'étaler leur vie privée à la vue de tous. Elle repart sans voir Germán qui lui écrit ensuite pour révéler quelque peu sa vie d'activiste clandestin et qui doit partir pour la France. Il téléphone et c'est Agustín qui lui communique que tout va bien.

Ils seront réunis pour la Saint-Sylvestre.

Ce mois de décembre est donc marqué pour Marta et Agustín par une certaine souffrance : Marta se sent étrangère dans le milieu qui est celui de l'homme qu'elle aime ; Agustín a compris qu'elle aimait Germán, l'homme qu'il admire tant.

---

<sup>915</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.467-468.

Cette escapade à Madrid, loin d'offrir une pause, fait accélérer la spire narrative, non au niveau des péripéties mais de la maturation des personnages.

Les mouvements populaires de 1931 à Madrid sont présentés de manière indirecte :

« -iMadrid está ardiendo ! ¡Hay luchas callejeras y conventos incendiados ! »<sup>916</sup>  
(-Madrid est en feu ! Il y a des combats de rue et des couvents incendiés !)

Cela se passe immédiatement après la mort tragique de Janos et l'événement national est en adéquation avec l'événement narratif. Le temps historique et le temps de l'intrigue se rejoignent dans la tragédie.

Quelques détails supplémentaires seront rapportés par Germán qui les aura lui-même par téléphone. Ils sont doublement indirects et, par conséquent, deux fois moins frappants pour ménager plus de place au décès de Janos :

« Del teléfono vuelve Germán con una información más ajustada a la verdad. Todo ha partido en Madrid de una provocación desde el Círculo de Monárquicos Independientes en la calle de Alcalá a la que han respondido los transeúntes asaltando ese centro y después, más numerosos, yendo contra el edificio del diario ABC. Por desgracia, la multitud enardecida ha asaltado armerías y se han formado grupos dirigidos contra ciertos conventos. Hay llamas en el de Jesuitas de la calle de la Flor y en el contiguo de monjas Bernardas, en el de Carmelitas y hasta en Chamartín, en el colegio del Sagrado Corazón. Los frailes y monjas han salido sin sufrir agresiones. Miguel Maura, ministro de la Gobernación, ha sacado las fuerzas a la calle. »<sup>917</sup>

*(Germán revient du téléphone avec une information plus proche de la vérité. Tout est parti, à Madrid, d'une provocation de la part du Cercle de Monarchistes Indépendants dans la rue d'Alcalá à laquelle les passants ont répondu en prenant d'assaut ce centre et ensuite, plus nombreux, en s'attaquant à l'immeuble du quotidien « ABC ». Malheureusement, la foule excitée a assailli des armureries et des groupes se sont formés, pour s'attaquer à certains couvents. Il y a le feu à celui des Jésuites de la rue de la Flor, à celui, contigu, des Bernardines, celui des Carmélites et, même à Chamartín, au collège du Sacré-Cœur. Les moines et les religieuses s'en sont sortis sans subir d'agression. Le premier ministre, Miguel Maura, a fait sortir les forces de l'ordre dans la rue.)*

L'équipe de cinéma va repartir pour Madrid mais nous l'apprenons indirectement par : « decidí este retorno al Real Sitio » (*je décidai ce retour au Real Sitio*) du dernier monologue intérieur de Marta. L'ellipse temporelle montre clairement que le centre narratif n'est pas Madrid mais Aranjuez. C'est là que l'œuvre a commencé, c'est là qu'elle s'achève. Le cercle a tourné sans revenir, comme toujours chez José Luis Sampedro, au point de départ. Les personnages sont bien loin de ce qu'ils étaient quelques mois auparavant.

Nécessairement, l'excipit devait avoir lieu à Aranjuez, où la jeune femme reçoit de Teodoro la fameuse clochette avant d'aller se recueillir sur la tombe de Janos.

En revanche, comme nous l'avons déjà constaté, la partie 1808 se termine en Galice alors qu'elle avait commencé sur le chemin menant à Aranjuez. Don Alonso a fait son devoir jusqu'au dernier moment, là où il pouvait être le plus utile, c'est-à-dire

<sup>916</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.564.

<sup>917</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.565.



dans la capitale<sup>918</sup> :

« Había llegado la víspera a su casa tan próxima al palacio nuevo. Desde ella, pudo oír perfectamente los gritos y los primeros disparos, cuando empezó el alzamiento popular (2 de mayo) al resistirse el infante don Francisco de Paula a ser llevado a Francia. Alonso se echó a la calle, se dio cuenta de la situación y toda su amargura por la solapada invasión napoleónica estalló en coraje. Volvió a su casa, se ciñó a la cintura su sable de marino, cargó dos pistolas y se mezcló con el pueblo en armas, soportando la presión de los jinetes franceses por la calle Mayor hacia la Puerta del Sol. [...]

Al día siguiente llegaron informes sobre la dura represión y los fusilamientos en masa ordenados por Murat. »<sup>919</sup>

*(Il était arrivé la veille à son domicile si proche du nouveau palais. De là, il put entendre parfaitement les cris et les premiers coups de feu, quand commença le soulèvement populaire (2 mai 1808) provoqué par le fait que l'infant Francisco de Paula refusait d'être emmené en France. Alonso sortit dans la rue, prit connaissance de la situation et toute son amertume due à l'hypocrite invasion napoléonienne éclata, se muant en colère. Il revint chez lui, ceignit son sabre de marin, chargea deux pistolets et se mêla au peuple en armes, supportant la pression des cavaliers français dans la Calle Mayor vers la Puerta del Sol. [...])*

*(Le lendemain, arrivèrent des informations sur la dure répression et les fusillades en masse ordonnées par Murat.)*

Don Alonso, que nous avons vu, le plus souvent, calme et posé, dont l'image de bonté est restée gravée à travers le temps par son portrait, est ici, hors de lui. Il se met aux côtés du peuple dès qu'il a analysé la situation en descendant dans la rue, ce qui confirme son côté rigoureux, et le vocabulaire employé montre dans quel état d'esprit il se trouve à ce moment-là : « amargura », « solapada invasión », « coraje ». Ses intentions sont claires : il prend les armes avec le peuple, le même que celui qu'il a vu à Aranjuez se révolter contre Godoy : « se ciñó a la cintura su sable de marino, cargó dos pistolas y se mezcló con el pueblo en armas », avec son expérience de militaire, prêt à donner sa vie pour son pays. La situation est clairement exprimée, comme le montre le tableau de Francisco Goya : *El dos de mayo*<sup>920</sup>. Le peuple

---

<sup>918</sup> À la suite de l'attitude britannique vis-à-vis des bateaux de commerce français, Napoléon tenta d'imposer un blocus continental visant à asphyxier l'industrie britannique. Le Portugal, vieil allié des Britanniques, refusa de signer ce traité. Napoléon, recherche donc l'aide de l'Espagne pour envahir le Portugal. Il finit par envahir l'Espagne et installa son frère Joseph Bonaparte comme roi. Le Portugal fut également envahi, mais les trois campagnes (1808, 1810, 1811) menées, notamment par les maréchaux Junot et Masséna ne mirent pas fin à la résistance britanno-portugaise. Une partie de la population espagnole se souleva contre les Français. Bientôt l'excellente infanterie britannique, commandée par le futur duc de Wellington, mit pied en Espagne, en passant par le Portugal, en 1808 et, avec l'aide des nationalistes espagnols, poussa l'armée française hors de la péninsule Ibérique, en 1812. [http://fr.wikipedia.org/wiki/2\\_mai](http://fr.wikipedia.org/wiki/2_mai)

<sup>919</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.574.

<sup>920</sup> *Dos de Mayo* (en français *Deux mai*) est, avec *Tres de Mayo*, le plus célèbre tableau du peintre espagnol Francisco Goya. Ce tableau, peint en 1814, est également appelé *La charge des Mamelouks*. Il représente une scène ayant lieu le 2 mai 1808 à Madrid, lors d'une révolte contre Joseph Bonaparte, frère de Napoléon Bonaparte. Celui-ci, pour envahir le Portugal, avait occupé l'Espagne en 1808, contraint le roi d'Espagne à abdiquer, puis donné son trône à son frère Joseph. Qui devient alors roi d'Espagne. Sur ce tableau, les insurgés espagnols s'attaquent à des Mamelouks, des mercenaires égyptiens combattant aux côtés de l'armée française. Les Espagnols sont à terre alors que l'armée française est sur de grands chevaux ce qui montre encore l'inégalité. Cette révolte est écrasée dans le sang par l'armée d'occupation.

Il faut noter que Goya n'a pas assisté à une scène telle celle-ci : il l'a peinte d'après des témoignages qu'il a entendus à ce sujet. Il a ainsi voulu rendre hommage aux résistants espagnols. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Dos\\_de\\_Mayo](http://fr.wikipedia.org/wiki/Dos_de_Mayo)

□ *Dos de Mayo* et *Tres de Mayo* (*Deux mai* et *Trois mai*, en souvenir de la révolte antifrançaise du 5 mai et de la répression qui a suivi le 6 mai 1808, peints en 1814) [http://fr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Goya](http://fr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya)

déterminé peut vaincre une armée de métier. Est-ce encore une allusion voilée aux Etats-Unis ? Cette hypothèse, vu les prises de position de José Luis Sampedro, par exemple dans *Los Mongoles en Bagdad* ou *La senda del drago*, est tout à fait plausible.

Le rôle de Madrid n'est donc pas négligeable, car il montre une adéquation entre les remous de l'Histoire et les passions des personnages, mais sans commune mesure avec la prépondérance d'Aranjuez.

Aranjuez est presque un personnage à part entière de *Real Sitio*, qui a d'ailleurs pour titre le nom de ce palais résidentiel des rois de la dynastie des Bourbons.

José Luis Sampedro confie encore à Michel Santiago :

« El « Real Sitio » fue decisivo para orientar mi vida y por eso ha permanecido siempre en mi corazón, a pesar de alejamientos geográficos. Allí, a mis catorce años, empecé a sentir doblemente la magia de lo fronterizo, porque en Aranjuez existe una frontera temporal entre el siglo XVIII de los palacios y el siglo XX de la villa, a la vez que otra frontera espacial separando el mundo mítico del cotidiano.<sup>921</sup> »

*(Le « Real Sitio » fut décisif dans l'orientation de ma vie, c'est pourquoi il est toujours resté présent dans mon cœur, malgré des éloignements géographiques. C'est là, qu'à l'âge de quatorze ans, je commençai à ressentir doublement la magie de ce qui est situé à une frontière, car, à Aranjuez, il existe une frontière temporelle entre le XVIIIe siècle des palais et le XXe de la ville, et aussi une autre frontière, spatiale, qui sépare le monde mythique du monde quotidien.)*

Tout comme Madrid dans *Octubre, octubre*, la ville d'Aranjuez est omniprésente dans ce troisième volet de la trilogie. Nous découvrons de manière détaillée et vivante l'Aranjuez de 1930 comme celle de 1808, la partie habitée par le peuple aussi bien que le Palais, deux mondes bien distincts, comme s'ils étaient séparés par une frontière réelle. Marta donne ses impressions sur les deux mondes d'Aranjuez à Saignac et Ribalta, les deux professeurs :

« El Palacio y las casas reales conservando el espíritu del XVIII con los jardines donde reinan los dioses en mármol y la Villa, habitada por gente viva y actual. De noche, ese pueblo duerme, mientras el Palacio vacío se llena de sombras y rumores y los jardines se vuelven misteriosos. »<sup>922</sup>

*(Le Palais et les demeures royales conservant l'esprit du XVIIIème où règnent les dieux de marbre et la Ville, habitée par des gens vivants et actuels. La nuit, ce peuple dort, tandis que le Palais vide se remplit d'ombres et de rumeurs et que les jardins deviennent mystérieux.)*

Dès les premiers jours passés à Aranjuez, Marta a saisi la dualité de cette ville, une partie étant un reflet du passé - le Palais, ses dépendances et ses jardins - habitée par les statues en marbre, froides et belles, et l'autre la ville ancrée dans le présent, celle qui s'était soulevée contre Godoy et dans laquelle elle vit maintenant, qu'elle apprend à connaître et à aimer.

Marta constate le contraste entre le jour et la nuit, une partie d'Aranjuez se réveillant dans l'obscurité lorsque l'autre dort. Celle-ci ne peut pas en être

---

<sup>921</sup> SANTIAGO Michel. Op.cit.

<sup>922</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 103.

consciente, sauf quelques individus exceptionnels comme Marta, qui fait le lien entre le Palais et la Ville, elle qui travaille le jour, dans la bibliothèque royale, et qui a le grand avantage de connaître un vestige vivant du passé, avec Janos. Des époques servent de points de jonction entre les cercles du temps, des personnes, comme Marta, emplissent également cet office.

José Luis Sampedro, dont le travail de documentation est énorme et qui est fasciné par Aranjuez, se plaît à décrire minutieusement cette ville tant aimée. Un fourmillement de détails fait revivre les deux facettes d'Aranjuez, comme ici « la Villa » (la Ville) et son marché :

« Las vendedoras de la plaza de abastos, bien instaladas bajo el techo de chapa ondulada y con el suelo regado, aguantan ahora la competencia de los puestos bajo las acacias. Entre los tenderetes se mueven las compradoras con sus cestas, parloteando y discutiendo, simulando alejarse para obtener una rebaja, ya prevista por la vendedora. El señor Hilario, con su talonario de licencias y un uniforme nuevo, pasa de un puesto a otro cobrando la tasa municipal y bromeando con todo el mundo<sup>923</sup>.

« Les vendeuses du marché, bien installées sous la toiture de tôle ondulée et sur un sol arrosé, affrontent maintenant la concurrence des étals sous les acacias. Entre les éventaires les acheteuses se déplacent avec leurs paniers à provisions, bavardant et discutant, feignant de s'éloigner pour obtenir un rabais déjà prévu par la marchande. Le sieur Hilario, avec son carnet de licences à souches et un uniforme neuf, passe d'un étal à un autre pour percevoir la taxe municipale en plaisantant avec tout le monde. »

Le marché revit sous les yeux du lecteur, avec tous les détails concrets comme « el techo de chapa ondulada » ou « el suelo regado ». On y voit le jeu éternel des acheteuses, qui feignent de ne pas s'intéresser à un produit afin que le vendeur décidé à s'en défaire en baisse le prix, tout à fait conscient du manège auquel se livre l'acheteuse éventuelle. Cela n'est pas sans rappeler le style de Pérez Galdós dont José Luis Sampedro évoque la maison dans *Octubre, octubre*<sup>924</sup>. Ce dernier évoque, par ailleurs, devant Gloria Palacios « los titanes como Galdós, a quien cito precisamente porque está de moda entre ciertos críticos no valorarle<sup>925</sup> » (*les titans comme Galdós, que je cite précisément parce qu'il est à la mode chez certains critiques de ne pas l'estimer*).

Citons pour exemple ce passage de *Fortunata y Jacinta* :

« Las niñas iban en grupos de dos o tres, envuelta la cabeza en toquillas, charlando cada una por siete. Cual llevaba una botella de vino, cual el jarrito con leche de almendra ; otras salían de las tiendas de comestibles dando brincos o se paraban a ver los puestos de panderetas, dándoles con disimulo un par de golpecitos para que sonaran. En los puestos de pescado, los maragatos limpiaban los besugos, arrojando las escamas sobre los transeúntes.»<sup>926</sup>

(*Les jeunes filles allaient par groupes de deux ou trois, la tête couverte de fichus, chacune bavardant comme quatre. L'une portait une bouteille de vin, une autre le petit pichet avec du lait d'amande ; d'autres sortaient des épiceries en bondissant, ou s'arrêtaient pour voir des*

<sup>923</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.411.

<sup>924</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 135.

<sup>925</sup> PALACIOS Gloria. Op. cit.

<sup>926</sup> PÉREZ GALDÓS Benito. *Fortunata y Jacinta*. Editorial Hernando. Madrid 1979. p.240.

*éventaires de tambourins, en donnant sur ceux-ci , en cachette de petit coups pour les faire résonner. Derrière les éventaires de poisson, les maragatos (habitants d'une région de León) nettoyaient les dorades, jetant les écailles sur les passants.)*

Sans s'attacher vraiment à un seul personnage, le narrateur évoque des individualités ou des petits groupes tels qu'il se les figure et le lecteur parvient à recréer toute une place sous la forme d'une vision générale et en « zoomant » sur quelques personnes et certains groupes. Le sens le plus utilisé ici est celui de la vue. Il n'y a pas d'évocation précise des bruits qui doivent pourtant être bien présents sur un marché, rien moins que bruyant certainement. Seuls retentissent quelques coups portés sur les tambourins.

La sous-partie 1930, intitulée « ¿Por qué no ? (Pourquoi pas ?), du chapitre VIII, « Treinta de mayo » (*Trente mai*) s'ouvre sur le bal qui a lieu la veille de Saint Ferdinand (prénom du prince des Asturies) :

« Los altavoces se hacen la guerra con anuncios o con músicas de moda [...]Tintinean los tiovivos y las norias, campanillean los ruedas de la fortuna y de las rifas, donde se ofrecen muñecas de celuloide legítimo junto a botellas de sidra y peponas de cartón. Pero la gran atracción es la novedad de los coches que chocan, ante los que hay cola para poder montar y liarse a encontronazos contra todos. [...]Espesan el aire olores a chocolate caliente, a fritangas de churros y flores de sartén y a grasa quemada de chorizos o chuletas de riñonada asándose sobre las brasas »<sup>927</sup>

*(Les haut-parleurs se font la guerre à grand renfort de publicités ou de musiques à la mode. Les manèges et les grandes roues tintent, les roues de la fortune et des loteries carillonnent, on y offre des poupées de celluloïde authentique à côté de bouteilles de cidre et de poupons en carton. La grande attraction, cependant, c'est la nouveauté des autos-tamponneuses devant lesquelles on fait la queue pour pouvoir y monter et chercher à rentrer dans toutes les autres. [...] L'air est épaissi par des odeurs de chocolat chaud, de friture de « churros » (sortes de beignets allongés) et autres beignets, de graisse brûlée des chorizos ou de côtelettes de gigot grillant sur les braises.)*

Cette ambiance de fête, cette joie bruyante sont en harmonie avec ce qui va se passer ensuite, en une véritable correspondance baudelairienne telle que le poète l'explique ici :

Correspondances

La Nature est un temple où de vivants piliers

Laissent parfois sortir de confuses paroles;

L'homme y passe à travers des forêts de symboles

Qui l'observent avec des regards familiers.

Comme de longs échos qui de loin se confondent

Dans une ténébreuse et profonde unité,

Vaste comme la nuit et comme la clarté,

Les parfums, les couleurs et les sons se répondent.

II est des parfums frais comme des chairs d'enfants,

Doux comme les hautbois, verts comme les prairies,

- Et d'autres, corrompus, riches et triomphants,

<sup>927</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.237.

Ayant l'expansion des choses infinies,  
Comme l'ambre, le musc, le benjoin et l'encens,  
Qui chantent les transports de l'esprit et des sens.

La correspondance n'est pas ici établie avec la nature mais avec la « culture », le monde transformé par l'homme. Il est en harmonie avec la vie des personnages. « Los tíovivos » et « las norias » avec « las ruedas » que nous trouvons à la ligne suivante font référence au mouvement des manèges mais aussi aux cercles du temps sur lesquels sont entraînés les hommes. De plus, « campanillean », comme si c'était une allusion à la clochette de don Alonso. Tous les sens se mêlent en un assaut de sensations tactiles - avec les autos-tamponneuses - olfactives - « olores », détaillé avec « olores a chocolate caliente, a fritanga de churros y flores de sartén y a grasa quemada de chorizos y chuletas de riñonada asándose sobre las brasas » - gustatives avec tout ce qui est proposé à manger - visuelles et auditives avec le bruit des engins de foire qui se mêle à la musique parfois cacophonique distillée par plusieurs haut-parleurs et, sans doute, aux voix sonores des marchands ambulants comme des badauds.

Ce tourbillon est en adéquation avec l'agitation des personnages. Quina accepte Feliciano comme cavalier pour ces fêtes, Marta fait la connaissance de Germán qui l'amène, preuve de confiance, à une réunion clandestine d'anarchistes, le jeune Agustín commence à peindre avec des tubes que lui a donnés le célèbre peintre Rusiñol qui va devenir son maître et il offre à tous ses amis une aquarelle, la plus jolie étant pour Marta. En outre, il porte pour la première fois des pantalons longs ; il fête ses quatorze ans, il n'est plus un enfant. C'est lui qui prend la parole dans le monologue final et le tourbillon de ses pensées n'a d'égal que celui des manèges. Il est à un tournant de sa vie, va plonger résolument dans les remous de la vie d'adulte qui commence à se dessiner : ses dons pour la peinture, son amour naissant pour Marta tout en sachant qu'elle lui est inaccessible, ne serait-ce que par l'âge. Il comprendra bien vite que Germán sera son rival, situation d'autant plus douloureuse qu'il est très attaché au jeune homme.

Le tournoiement des cercles du temps est ralenti par l'axe fixe spatial. José Luis Sampedro tient à ancrer tout événement, même anecdotique, dans un lieu précis. La Villa se distingue par la vie qui règne dans ses rues et ses places : la rue Stuart ou Alfonso XVIII dont l'animation est qualifiée à plusieurs reprises de « circo » (*cirque*) par Quina<sup>928</sup>, la rue del Capitán où se trouve la pension de doña Sole ; la place de Parejas et ses arcades, sur laquelle va s'élever la montgolfière, le 17 mars 1807, la place de San Antonio, animée et bruyante pour le Carnaval et la foire de septembre.

---

<sup>928</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.48-49 et suiv.

En 1808, toute la ville vit du Real Sitio, comme le déclare Sara à Lucas :

« -Aquí casi todos viven de ella (la Corte), en el comercio y en las huertas. »<sup>929</sup>

(-Ici, presque tout le monde vit d'elle (la Cour), dans le commerce et dans la production maraîchère.)

En 1930, la Résidence Royale n'a plus d'occupants et la Villa a perdu, par conséquent, une source de vie et de revenus.

L'autre facette d'Aranjuez, à savoir le Palais, ses dépendances et ses jardins, est omniprésente dans ces descriptions. Autant ils étaient pleins de vie en 1808 lorsque la Cour y résidait, autant ils sont devenus paisibles lorsque Marta va y travailler, même si les Jardins sont fréquentés par les promeneurs aux heures d'ouverture.

Plusieurs dépendances du Palais Royal sont mentionnées : la Casa de Caballeros (*Maison des Gentilshommes*) où vivait, par exemple, don Alonso, la Casa de Oficios (*Maison des Serviteurs*) contiguë à la précédente réservée aux serviteurs des gentilshommes comme Roque, le valet de don Alonso et où vivait Malvina, pour une raison inconnue, à la surprise de don Alonso, le palais de Godoy (devenu l'hôtel Pastor en 1930: Agustín y est groom), la Casa del Labrador (*Maison du Paysan*) où habitait don Fernando, prince des Asturies et bien d'autres dépendances encore.

En 1930, ce sont les jardins qui fascinent Marta et, avec elle, le lecteur. Au pied du Palais Royal, s'étendent les jardins du Parterre où se trouve le fameux araucaria et autour des résidences se succèdent d'autres jardins comme « el jardín del Rey » (*le jardin du Roi*) ou « el jardín del Príncipe » (*jardin du Prince*), où se retrouvent en 1930 Agustín et sa jeune amie Margarita. Après être passés près de la fontaine de Narcisse avec la statue qui captive le professeur Ribalta :

« Pasan ante la fuente de Apolo, camino de las islas Americanas, escenario ritual de sus juegos en la parte más oculta del jardín[...], donde la vegetación se espesa y los senderos son estrechos y tortuosos. Las islas son dos pequeñas elevaciones rodeadas por un foso a veces inundado de agua. Una pasarela permite el acceso a la mayor, donde se alzan tres altísimos apacanos o nogales americanos. El sol se filtra entre las hojas y proyecta sobre la tierra movedizas manchas de luz. Arriba susurra el viento. Cortantes gritos de pájaros rompen el verde silencio. »<sup>930</sup>

(*Ils passent devant la fontaine d'Apollon, se dirigeant vers les îles Américaines, scène rituelle de leurs jeux, dans la partie la plus cachée du jardin[...], où la végétation s'épaissit et les sentiers sont étroits et tortueux. Les îles sont deux petites buttes entourées d'un fossé parfois inondé. Une passerelle permet d'accéder à la plus grande, où se dressent trois immenses « apacanos » ou noyers américains. Le soleil s'infiltré parmi les feuilles et projette sur la terre de changeantes taches de lumière. Là-haut murmure le vent. Des cris d'oiseaux déchirants brisent le silence vert.*)

Les fameuses Iles américaines qui éblouirent Luis le jour du « baptême » d'Ágata réapparaissent ici. Il y a encore un effet de synesthésie : les sens se mêlent

---

<sup>929</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 511.

<sup>930</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 320.

et un stimulus auditif se fond avec un visuel, dans « verde silencio ». Les correspondances baudelairiennes sont bien là : cette nature luxuriante, sensuelle, permettant le secret par ses frondaisons et son épaisseur, protège l'intimité des êtres qui s'y risquent. Ce champ lexical de la nature « cachant l'homme » est visible dans « más oculta », « se espesa », « estrechos y tortuosos », « un foso », « una pasarela », « se filtra ». Dans cette « scène rituelle », dans l'obscurité à peine troublée par quelques cris d'oiseaux, Agustín et sa jeune amie Margarita, comme Luis et Ágata dans l'œuvre précédente, peuvent se livrer à quelques jeux un peu troubles. Leur sexualité s'éveille, mais le jeune garçon, qui travaille autant qu'un adulte, qui a découvert sa passion pour la peinture, qui connaît un vrai premier amour avec Marta ne se satisfait pas d'une fille pas assez mûre pour lui. Le lieu les invitait pourtant à une aventure galante.

En 1808, tous ces jardins étaient interdits à la population de la Villa lorsque la Cour faisait son séjour annuel au Real Sitio. La séparation entre la Ville et le Palais était ainsi évidente. Le roi y séjournait afin de se livrer à sa passion pour la chasse avant de se déplacer, toujours pour le même motif, pour le palais de San Idefonso, La Granja, près de Ségovie. En 1930, les jardins étaient fermés la nuit.

Le rôle premier d'Aranjuez apparaît au détour d'une phrase, dans la bouche de Janos, le maître des cercles du temps. Il confie à Marta :

« -Cuanto más te mires hacia dentro antes nos encontraremos. Dentro llevamos la verdad, incluso cuando lo ignoramos : todos los tiempos girando juntos. Adentro lo hallarás todo. A ese centro hay que llegar y aun en este sitio es más fácil, porque es un centro máximo, del espacio y del tiempo.

-¿ También del espacio ?

Me lo hizo ver don Tomás López, el famoso geógrafo, que lo había descubierto en sus mediciones geodésicas. Aranjuez es el centro de España real y verdadero. No es Madrid, comme croyó Felipe II [...]. Es Aranjuez, el Real Sitio, a la orilla del Tajo, aorta fluvial de la Península, nuestro camino al Océano. »<sup>931</sup>

*(-Plus tu regarderas à l'intérieur de toi-même et plus tôt nous nous retrouverons. C'est à l'intérieur que nous détenons la vérité, même quand nous l'ignorons : tous les temps tournant ensemble. C'est à l'intérieur que tu trouveras tout. Il faut arriver à ce centre et c'est plus facile dans cet endroit-ci, parce que c'est un centre maximal de l'espace et du temps.*

*-De l'espace aussi ?*

*C'est don Tomás López qui me l'apprit, le fameux géographe, qui l'avait découvert dans ses calculs géodésiques. Aranjuez est le centre de l'Espagne, réel et véritable. Ce n'est pas Madrid, comme l'avait cru Felipe II [...] C'est Aranjuez, la Résidence royale, au bord du Tage, aorte fluviale de la péninsule, notre chemin vers l'océan.)*

Selon Janos, il est prouvé qu'Aranjuez est le centre vital du pays, puisque par lui passe l'aorte - cette artère sans laquelle nous ne saurions vivre -, à savoir le Tage. La métaphore est limpide, l'aorte et le fleuve transportant un élément vital, sang ou eau. Le pays entier tourne autour de cet axe, à la fois spatial et temporel.

---

<sup>931</sup> Real Sitio. Ibid. p.217.

C'était donc, pour lui, l'endroit idéal pour retrouver celle qu'il aime et c'est ce qui s'est passé. Aranjuez est à la fois « la résidence royale » et « le lieu véritable », si l'on joue sur la polysémie des mots. En ce lieu, Marta pourra se remémorer plus facilement celles qu'elle a été. Janos en est convaincu.

Le Tage joue un rôle important aussi bien dans la première partie (1930) que dans la deuxième (1808). C'est lui qui marque la frontière, la ligne de partage entre la Corte (*la Cour*) et la Villa (*la Ville*).

Il est une source d'inspiration pour le jeune Agustín qui peint des aquarelles et en offre une à Sole, Quina et la plus jolie est pour Marta :

« Una perspectiva del río desde el puente de Barcas, mostrando toda el agua remansada en la presa y, al fondo, el ala norte del palacio con la torre donde duerme Janos. »<sup>932</sup>

*(Une perspective du fleuve depuis le pont aux Barques, montrant toute l'eau étalée dans la prise d'eau et, au fond, l'aile nord du palais avec la tour où dort Janos.)*

Ce pont, comme l'explique le narrateur, dans la partie 1808, porte ce nom car c'est un plancher qui oscille au gré des flots : il est soutenu par trois barques.<sup>933</sup>

C'est là que nous avons rencontré « le fils du médecin », alias José Luis Sampedro qui a rejoint Agustín et son groupe d'amis :

« prometiéndose refrescantes zambullidas contre este sol de agosto, pero al llegar al puente de Barcas, para cruzar al otro lado, se dan cuenta de que a partir de hoy será imposible bañarse ahí [...] el agua está cubierta por flotantes troncos de pino, como si hubieran entarimado el río. »

-i Los gancheros !- gritan los chicos. »<sup>934</sup>

*(se promettant des plongeurs rafraîchissants contre ce soleil d'août, mais en arrivant au pont aux Barques, pour aller de l'autre côté, ils se rendent compte que ce sera impossible de s'y baigner [...] l'eau est couverte de troncs de pin flottants comme si le fleuve avait été planchéié.*

*-Les flotteurs de bois ! crient les jeunes.)*

Ce passage nous renvoie au Shannon de *El río que nos lleva* que nous avons retrouvé brièvement dans *Octubre, octubre* et montre le côté à la fois amène et utile du Tage pour les jeunes habitants d'Aranjuez, qui trouvent là un moyen d'échapper à la canicule estivale du plateau castillan.

En 1807, le Tage était moins démocratique et le petit peuple se pressait sur « sa » rive pour admirer l'embarquement, sur l'autre rive, des felouques royales transportant la famille royale et sa suite pour une promenade sur l'eau :

« Retumba el disparo del cañoncito de bronce del embarcadero haciendo levantar el vuelo a una banda de amarillos carboneros. Las tripulaciones de las falúas, puestas en pie y firmes, lanzan un ententóreo « ¡ Viva el Rey ! » que el pueblo corea con entusiasmo al otro lado del río. »<sup>935</sup>

*(On entend le coup du petit canon de bronze de l'embarcadère qui provoque l'envol d'une bande de charbonnières jaunes. Les membres des équipages des felouques, debout et au garde à vous, lancent d'une voix de stentor le cri de « Vive le Roi ! » que le peuple reprend en chœur avec enthousiasme de l'autre côté du fleuve.)*

<sup>932</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 245.

<sup>933</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.116.

<sup>934</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 377.

<sup>935</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 298.



Le spectacle sera de courte durée car un coude du fleuve cachera aux habitants de « la Villa » la suite de la promenade royale. Ils ne sont pas moins ravis d'avoir contemplé un faste qu'ils savent inaccessible mais qu'ils ne remettent pas en cause.

La promenade que fera don Alonso avec Julia enceinte sera beaucoup plus paisible :

« a la vista del río que mansamente se deslizaba como pienso discurra igual la vida que me quede. Por aquellas riberas paseo despacio con Julia, como a su estado conviene, y es un gozo oírle contar menudos detalles de su breve vida, distrayéndola a mi vez con historias de mi pasado [...]. »<sup>936</sup>

*(A la vue du fleuve qui se glissait paisiblement comme s'écoulera, je pense, la vie qui me reste. Sur ces rives je me promène lentement avec Julia, comme il convient à son état, et c'est un plaisir de l'entendre raconter des petits détails sur sa courte vie, et je la distraie à mon tour avec des histoires de mon passé.)*

La correspondance entre le cours paisible du fleuve et celui de la vie de don Alonso est transparente. Ce dernier a l'espoir de quitter maintenant les remous de la Cour pour rejoindre les eaux tranquilles de sa relation avec celle qu'il aime. Il a trouvé l'amour - une femme et un enfant - alors qu'il croyait qu'il allait finir sa vie dans la solitude. Nous reconnaissons la métaphore que nous étudierons plus loin du fleuve de la vie de Jorge Manrique. Parallèlement, il quitte définitivement l'agitation d'Aranjuez ou des autres résidences royales pour rejoindre sa Galice natale.

Le roman s'achève en Galice de manière bucolique.

Les paysages galiciens règnent en cette fin d'œuvre, comme en témoignent les deux premiers paragraphes du dernier chapitre, fort court puisqu'il ne compte que neuf pages. L'excipit de la trilogie, la conclusion de l'auteur est, donc, concise :

« El sol de la tarde, próximo a ocultarse tras *Pena Marela*, deja resbalar su luz sobre el tierno verdor del prado, que desciende desde la casa hasta la orilla del agua. Un hombre y una mujer, cada uno con su guadaña, siegan la hierba acompasadamente y tras ellos el verdor clarea y deja entrever el color tostado de la tierra. De vez en cuando se detienen, sacan del cuerno colgado de su cintura la piedra mojada en agua y afilan su herramienta. En el sereno atardecer y con sus pausados gestos mordiendo la hierba en semicírculo y dejándola tendida no parecen afanosos trabajadores sino graciosas figuritas en un cuadro de género. Tras ellos, abajo, el ancho espejo azul-gris de las aguas tranquilas. La ría de Ortigueira, a estas horas de marea alta, semeja un lago de montaña entre alturas cubiertas de robles y castaños. En la orilla opuesta, el apretado caserío de Santa Marta despliega sus viviendas de piedra con oscuros tejados de pizarra. Entibia la tarde un sol primaveral y sólo el zumbido de los insectos y algún piar de ave o gañido de gaviota, adentrada desde el mar, se mezclan con el rítmico rasguído de las guadañas cortando la hierba.

A la sombra del frondoso *castiñeiro* junto a la puerta de entrada está sentado un hombre [...]. Nada de casaca a la antigua ni de levita a la moderna : viste calzón de pana, botas, camisa con las mangas recogidas hasta el codo y el sombrero, en la hierba a su lado que es lo único que le distingue de los aldeanos. »<sup>937</sup>

*(Le soleil de l'après-midi qui va bientôt se cacher derrière « Pena Marela » laisse sa lumière se répandre sur la tendre verdure du pré qui descend de la maison jusqu'au bord de l'eau. Un homme et une femme, chacun avec sa faux, fauchent l'herbe au même rythme lent et, derrière eux,*

<sup>936</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 551.

<sup>937</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.571-572.

*la verdure s'éclaircit et laisse entrevoir la couleur brune de la terre. De temps en temps ils s'arrêtent, sortent de la corne suspendue à leur ceinture la pierre mouillée avec de l'eau et aiguisent leur outil. Dans la sereine tombée du jour et avec leurs gestes lents mordant l'herbe en demi-cercle et la laissant couchée, on ne dirait pas des travailleurs appliqués mais de gracieux petits personnages dans un tableau de genre. Derrière eux, en bas, le vaste miroir bleu gris des eaux tranquilles. La ria d'Ortigueira, en ces heures de marée haute, ressemble à un lac de montagne entouré de hauteurs couvertes de chênes rouvres et de châtaigniers. Sur la rive opposée le village aux maisons resserrées déploie ses demeures de pierre aux toitures sombres d'ardoise. Un soleil printanier tiédit l'air du soir et seuls le bourdonnement des insectes et quelque pépiement d'oiseau ou glapissement de mouette qui, venant de la mer s'est enfoncée dans les terres, se mêlent au crissement rythmé des faux coupant l'herbe.*

*A l'ombre du châtaignier touffu près de la porte d'entrée est assis un homme[...]. Point de casaque à l'ancienne ni de redingote à la moderne : il porte une culotte de velours côtelé, des bottes, une chemise aux manches relevées jusqu'au coude et le chapeau, sur l'herbe à côté de lui, qui est la seule chose qui le distingue des villageois. )*

Ce roman du crépuscule s'achève sur un coucher de soleil derrière la montagne. La Galice est représentée sous toutes ses facettes : la montagne, avec « Pena Marela », « las montañas del otro lado » et la campagne avec ses paysans qui semblent travailler avec plaisir, comme s'ils sortaient d'un tableau comme l'Angélus de Millet. C'est un couple paisible ; unis dans le labeur, tous deux ressemblent à des « graciosas figuritas » dont les gestes sont lents, gracieux et harmonieux. Ils se meuvent sur un décor doux et coloré, comme le montrent les expressions « tierno verdor del prado », « el verdor clarea y deja entrever el color tostado de la tierra », « la hierba », « oscuros tejados ». L'harmonie est également auditive : avec « el zumbido de los insectos y algún piar de ave o gañido de gaviota » qui se mêlent au « rítmico rasgido de las guadañas ». La mer est là, avec « la orilla del agua », « el ancho espejo azul-gris de las aguas tranquilas », « la ría de Ortigueira », « marea alta », « desde el mar ».

Le soleil se couche, les paysans manient la faux comme le fait la Mort, mais le « soleil printanier » ôte toute connotation tragique à ce tableau paisible, d'autant que la description se centre, dans le deuxième paragraphe, sur un homme qui s'est dépouillé de ses habits de Cour pour se vêtir comme un quelconque villageois. Son dépouillement n'a rien à voir avec celui de Miguel dans *Octubre, octubre*. Il n'entre aucun mysticisme dans sa vision de la vie ; il s'est dépouillé de tous ses attributs superflus d'homme de Cour pour vivre, sur terre, une vie pleine, simple et tendre avec Julia.

Cet excipit dévoile un monde où les hommes s'épanouissent et s'ouvrent à la vie, à l'amour, prêts à mourir lorsqu'il le faudra mais non sans avoir vécu auparavant une vie droite et digne. Peut-être don Alonso mourra-t-il en luttant contre les Français, mais il aura vécu.

Il a rejoint la mer, la mer qui lui a enlevé son fils ; le cercle du temps tourne mais sans recommencer ni enfermer les êtres. Alonso veut terminer sa vie au

bord de l'eau, élément utérin. Il commença son existence là où il va, symboliquement, la finir. Il va au bout de la terre. Au-delà de la Galice et de son « Finisterre », il n'y a que la mer. Don Alonso a poursuivi son chemin jusqu'à l'extrémité des terres, tout comme il est allé au bout de lui-même, en faisant son devoir tout au long de sa vie.

L'homme « sampedrino » est, enfin, en accord avec la nature.

Si la mer qu'aime tant don Alonso, ancien marin, né, de surcroît, sur la côte galicienne, n'apparaît qu'à la fin de l'œuvre, elle s'étale dans *La vieja sirena*, qui se passe le plus souvent dans le port d'Alexandrie.

### 3.2.3. L'Alexandrie de *La vieja sirena*

---

C'est presque toujours à travers Glauka, qui arrive à Alexandrie, que le lecteur découvre cette ville, fleuron de civilisation avec son phare, qui fait partie des sept merveilles du monde<sup>938</sup>.

Bashir, courrier et ami d'Ahram, lui fait une rapide description du site, à partir de l'île de Faros, où se trouve la résidence d'Ahram :

« ¡Pues claro que se ve el mar ! Se ve desde todas partes. Estamos en una isla, delante de Alejandría. Al frente de mar libre, a levante el faro : ¡ te asombrará tan alto y tan blanco !, a poniente el puerto Eunostos y atrás la ciudad entera, la más hermosa del mundo, desde el palacio real hasta Rakhotis... (el barrio del mal vivir) ¿Cómo no se va a ver el mar ? »<sup>939</sup>

---

<sup>938</sup> Les Sept Merveilles du monde sont les œuvres d'art considérées par les Anciens comme les plus remarquables. Cette énumération est due à Philon de Byzance au III<sup>e</sup> siècle av. J.-C. Ce sont les pyramides de Gizeh, les jardins suspendus de Babylone, la statue de Zeus à Olympie, le colosse de Rhodes, le temple d'Artémis à Éphèse, le Mausolée d'Halicarnasse et le phare d'Alexandrie.

Cette classification est l'un des derniers témoignages de l'unité du monde antique avant l'époque romaine.

Le phare se situe en Egypte sur l'île de Pharaos (qui a donné le mot «phare») située face à la ville d'Alexandrie. Il a été localisé en 1995 dans le port même d'Alexandrie par l'archéologue français Jean-Yves Empereur et son équipe de plongeurs.

L'île de Pharaos fut au cours des siècles reliée à la terre ferme par les alluvions du Nil, sur lesquelles on construisit une chaussée et un pont. Le phare, bâti sur l'île, fut commencé sous Ptolémée II Philadelphe et terminé vers 290 av. J.-C. Bâti par Sostrate de Cnide, il était destiné à protéger les navigateurs. Il fut peut-être détruit par un séisme vers le XIV<sup>e</sup> siècle. Selon les descriptions d'auteurs arabes comme Idrisi (1153), le phare comptait trois étages: le premier était carré, le second octogonal et le troisième cylindrique. L'ensemble en marbre blanc mesurait environ 135 m (440 pieds) de haut d'où l'on voyait les navires à 100 miles soit 160 kilomètres en mer. Les angles étaient ornés de tritons de bronze qui servaient soit à avertir de l'approche de l'ennemi par des sons terrifiants, soit à porter des miroirs qui, la nuit, réfléchissaient la lumière d'un feu dont la fumée, le jour, signalait aux bateaux l'entrée du port.

C'est l'un des monuments antiques les plus connus et le plus souvent représentés. On a ainsi trouvé jusqu'en Afghanistan des objets souvenirs avec des reproductions de l'image du phare.

<http://perso.orange.fr/jean.levant/7mdm/alexandrie/alexandrie.htm>

<sup>939</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.119.

*(Bien sûr que l'on voit la mer ! On la voit de tous les côtés. Nous sommes sur une île, devant Alexandrie. En face, la mer libre, au levant le phare : il va t'émerveiller tellement il est haut et blanc ! Au couchant, le port Eunostos et, derrière, la ville entière, la plus belle du monde, depuis le palais royal jusqu'à Rakhotis... (le quartier des gens de mauvaise vie) Comment ne verrait-on pas la mer ?)*

Comme nous le verrons plus tard, autant Bashir aime la terre ferme, autant Glauka et Ahram - point commun de toute première importance - ont besoin de la mer pour vivre.

Bashir, bien qu'il ne soit pas d'Alexandrie, aime cette ville, de toute évidence, et il en est fier. Fier de son phare, connu pour sa blancheur -il est en marbre blanc - fier de la beauté de la ville qui est pour lui tout simplement « la plus belle du monde ». Un amour comme celui d'Ahram et Glauka ne peut que se développer harmonieusement dans un environnement de toute beauté.

L'évocation de ce phare ouvre le chapitre 8 :

« ¡ El faro ! Ahí, al otro extremo de la isla, apenas a ocho estadios. La portentosa columna de mármol con su fanal cilíndrico en lo alto, visible sobre las palmeras del patio de las mujeres, alzándose hasta las nubes como para sostener el cielo. Sombrío por la mañana, a contraluz de levante, resplandece por la tarde como un blanquísimo espejo vertical, hasta enternecerse de rosa y malva en el ocaso. De noche, ese gigante se funde en la tiniebla pero en el cielo nace un astro rojo, la estrella más violenta, la desmelenada hoguera cuyas danzantes llamas sosiegan a los navegantes hasta a trescientos estadios y llenan de rojiza luminosidad el jardín y los muros de la Casa Grande.

El faro : esperanza también para la esclava en esos seis primeros días de soledad y desconcierto en su nueva residencia.»<sup>940</sup>

*(Le phare ! Là-bas, à l'autre extrémité de la ville, à huit stades<sup>941</sup> à peine. La prodigieuse colonne de marbre, avec sa lanterne cylindrique tout en haut, que l'on voit au-dessus des palmiers de la cour des femmes, se dressant jusqu'aux nuages comme pour soutenir le ciel. Sombre le matin, à contre-jour par rapport au soleil levant, il resplendit l'après-midi tel un miroir vertical d'une blancheur immaculée pour s'attendrir de rose et de mauve au soleil couchant. La nuit, ce géant se fond dans les ténèbres mais, dans le ciel, naît un astre rouge, l'étoile la plus ardente, le brasier échevelé dont les flammes dansantes apaisent les navigateurs jusqu'à trois cents stades de distance et emplissent d'une luminosité rougeâtre le jardin et les murs de la Grande Maison.)*

*Le phare : espoir aussi pour l'esclave en ces six premiers jours de solitude et de détresse dans sa nouvelle résidence.)*

Il domine le chapitre intitulé « Alexandrie » Le narrateur est admiratif, comme Philon de Byzance. En témoignent les termes comme « portentosa », « alzándose hasta las nubes como para sostener el cielo », « resplandece », « gigante », « hasta a trescientos estadios ». L'édifice est puissant et utile mais il est également beau grâce à l'éventail de couleurs que le spectateur admire d'autant plus qu'elles changent selon les heures : « sombrío », « blanquísimo », « rosa y malva », « rojo », « rojiza ».

Comme tout élément du décor, il est toujours ramené à son rôle par rapport aux personnages, quelle que soit son importance en tant qu'objet.

<sup>940</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.161.

<sup>941</sup> Chez les Grecs, mesure itinéraire de six cents pieds, dont la longueur variait entre 147 et 192 mètres.

Ce symbole d'espérance pour les marins revêt la même signification pour « la esclava ». Elle va le contempler une première fois le matin et un peu plus tard lorsqu'elle va accompagner en ville sa maîtresse Sinuit qui a des emplettes à faire. Il est évoqué une nouvelle fois lorsque Malki prend la main de la jeune femme pour l'obliger à regarder encore le phare, tellement ce spectacle enthousiasme le jeune garçon. Le lecteur suit les personnages au port, puis au quartier des marchands :

« Se van acercando. La blancura de las fachadas y muros contrasta con el verdor de los jardines y con el oscuro basalto del pavimento en los muelles, recorridos por activas multitudes y por recuas de asnos cargados de mercancías. Sinuit, de buen humor ante la perspectiva de las compras, se complace en señalar a la esclava los monumentos : el palacio de Cleopatra y sus colosales obeliscos, el templo de Poseidón, el famosísimo Emporio, los grandes almacenes de Apostaseis, los astilleros de Neoria y, detrás de esa primera fila deslumbrante de columnatas, gradas, frontones y acróteras, los tejados planos de la ciudad entre los que emergen las cimas del teatro, el Cesareum, el Museo, la Biblioteca, el Serapión y, al fondo, por encima de todo, el Paneum, la boscosa colina consagrada al dios Pan »<sup>942</sup>

*(Ils s'approchent lentement. La blancheur des façades et des murs contraste avec la verdure des jardins et le sombre basalte des pavés des quais, parcourus par une foule active et des files d'ânes chargés de marchandises. Sinuit, de bonne humeur à la perspective des achats, se complait à désigner les monuments à l'esclave : le palais de Cléopâtre et ses obélisques colossaux, le temple de Poséidon, le très fameux Emporio<sup>943</sup>, les grands entrepôts d'Apostaseis, les chantiers navals de Neoria et, derrière cette première rangée éblouissante de colonnades, de gradins, de frontons et d'acrotères<sup>944</sup>, les toits plats de la ville au-dessus desquels émergent les sommets du théâtre, du Cesareum, du Musée, de la Bibliothèque, du Serapion et, au fond, au-dessus de tout cela, le Paneum, la colline boisée consacrée au dieu Pan.)*

Comme pour le phare, le narrateur attire l'attention du lecteur qui devient presque spectateur sur les contrastes de couleurs : « la blancura » d'un côté, « el verdor » et « oscuro » de l'autre. La fille d'Ahrum, Sinuit, est pour une fois, pleine d'énergie et a la gentillesse d'expliquer à celle qui n'est qu'une esclave quels sont les monuments qui se dressent devant elles. De toute évidence, elle est fière de sa ville, belle, riche et puissante, animée par une foule de gens et une multitude d'ânes « chargés de marchandises », ce qui prouve bien que la cité est florissante. Le commerce n'est visiblement pas la seule activité qui intéresse les habitants d'Alexandrie car, outre les grands magasins, les temples romains et les théâtres figurent en bonne part.

Dans ce chapitre, Alexandrie revit sous les yeux du lecteur telle qu'elle était en 257 après J.C. Le narrateur décrit avec un luxe de détails aussi bien le port par lequel arrivent Sinuit et son escorte que les monuments, les maisons des notables, les rues, les magasins. Ils poursuivent par :

« la Vía Canópica, que atraviesa toda Alejandría desde la Puerta del Sol a la de la Luna, con un ancho suficiente para seis carros de frente y toda flanqueada por columnas de mármol en

<sup>942</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.163.

<sup>943</sup> Bazar composé d'innombrables petites boutiques

<sup>944</sup> « Socle aux extrémités et au sommet du fronton et destiné à recevoir un ornement, ou cet ornement lui-même. » *Petit Larousse*, Larousse, Paris, 1971

cada acera. »<sup>945</sup>

*(La Voie Canópica, qui traverse toute la ville d'Alexandrie, de la Porte du Soleil à celle de la Lune et dont la largeur permet le passage de six chars de front et bordée sur toute sa longueur par des colonnes de marbre sur chaque trottoir.)*

Alexandrie a tout d'une ville moderne, dont l'artère principale traverse la ville de part en part, d'est en ouest, la porte du Soleil se situant à l'endroit où le soleil se lève. Cette avenue est, en outre, d'une largeur extraordinaire pour l'époque, comme le montre l'exemple, très visuel, des six chars alignés. Alexandrie est une cité moderne et prospère, qui peut se permettre le luxe d'avoir des colonnes en marbre, comme le phare. La vía Canópica est, pour une riche Alexandrine, un endroit idéal pour flâner et faire quelques achats.

Pendant ce temps, la foule, pleine de curiosité devant la riche fille du Navigateur, échange des propos la concernant, qui sont rapportés au style direct pour que le lecteur se sente transporté parmi eux.

Le lecteur suit les personnages dans leurs allées et venues, par exemple lorsqu'Ahram et Glauka vont dans une taverne. Ahram est resté simple et entretient des relations amicales avec les marins et les petits commerçants du port :

« El tabernero ya está en la puerta, limpiándose las manos con el delantal, y apoyando el sobaco en la muleta que reemplaza a la pierna derecha amputada.[...] Hay poca gente ; la mayoría tomó ya su cerveza y está embarcando. Sólo en una mesa permanecen dos hombres con dos ramerás del puerto que, ante la recién llegada se sienten cohibidas y tratan de ocultarlo exagerando sus risotadas y ademanes »<sup>946</sup>

*(L'aubergiste est déjà à la porte, s'essuyant les mains à son tablier et appuyant l'aisselle sur la béquille qui remplace sa jambe droite amputée. [...] Il y a peu de gens ; la plupart a déjà pris sa bière et est en train d'embarquer. Seuls restent deux hommes attablés avec deux filles de joie du port qui, devant la nouvelle venue, se sentent intimidées et tentent de le dissimuler en exagérant leurs éclats de rire et leurs gestes.)*

**Krito et Glauka parlent également de spectacles :**

« La plebe prefieren hoy a los cantantes. A un Claudius, por ejemplo, le aplaudirían aunque atacara a la autoridad e incluso más. Prefieren el ruido, el estrépito, moverse al compás con la formidable percusión ; en suma aturdirse. Vivimos un tiempo en que se desea ser deslumbrado cuando lo que importa es que nos iluminen. Se valora más la técnica que la sabiduría [...] Lo cierto es que Sútides estuvo genial en la sátira y eso mismo molestaba al epistratega. Después de todo es un militarote que ahora disfruta de una prebenda civil porque, según parece, su mujer consiguió despertar el interés del emperador.

- Sí, estuvo genial - reconoce Glauka cautamente, ¿ cómo se puede llegar a ser tan eficaz, conseguir un lenguaje tan hiriente ?

- El odio - pronuncia Krito sencillamente-. El odio es un maestro. »<sup>947</sup>

*(La plèbe, aujourd'hui, préfère les chanteurs. Par exemple ils applaudiraient un Claudius même s'il attaquait l'autorité et même pire. Ils préfèrent le rythme, le tapage, s'agiter au rythme de la formidable percussion, en somme, s'étourdir. Nous vivons une époque où l'on désire être ébloui alors que l'important c'est d'être éclairé. On donne plus de valeur à la technique qu'à la*

<sup>945</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.164.

<sup>946</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.273-274.

<sup>947</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.427-428.

*sagesse[...] Il est certain que Sútides fut génial dans la satire et que cela même dérangeait l'épistratège. Après tout ce n'est qu'un militaire qui jouit maintenant d'une prébende civile parce que, d'après ce que l'on dit, sa femme parvint à éveiller l'intérêt de l'empereur.*

*-Oui, il a été génial, reconnaît Glauka avec circonspection. Comment peut-on arriver à être aussi efficace, parvenir à un langage aussi blessant ?*

*-La haine - explique simplement Krito-. La haine est un maître.)*

Krito se livre à une réflexion sociologique sur ses contemporains en tant que spectateurs, qui préfèrent le comique gras et tapageur aux critiques empreintes de fin sarcasme de l'acteur qu'ils sont allés écouter. Son analyse nous semble bien moderne. « Nous vivons une époque où l'on désire être ébloui alors que l'important c'est d'être éclairé. » pourrait être une remarque portant sur le vingt-et-unième siècle. Il évoque également le goût du peuple pour la satire concernant les personnages célèbres, cela permettant de les faire choir de leur piédestal comme à l'époque de Carnaval, exutoire du peuple. L'humour est souvent imparable et les hommes influents ne savent pas toujours comment y répondre sans s'enliser dans un ridicule encore plus prononcé.

Lorsque Krito répond sobrement à Glauka que c'est la haine qui permet à ces gens d'être aussi efficaces dans leurs satires, le lecteur y voit un double axe de réflexion : le premier est que la jeune femme ignore la haine. Elle peut connaître la peur, l'angoisse - la disparition d'Ahrum en est un bon exemple - la méfiance, vis-à-vis de Zenobia notamment, mais elle ignore la haine. Elle ne fait pas partie de sa condition d'immortelle devenue humaine. Cela confirme, une fois de plus, que si elle est au-dessus des autres au niveau de la sagesse, il s'agit d'une qualité innée et non du fruit de la méditation et de l'expérience.

Cette haine fait, en même temps, une claire référence à Ahrum. Chacun sublime sa haine à la mesure de sa psyché. Elle devient pour l'armateur le fil conducteur de son existence. Il n'a pas pu oublier la scène de l'assassinat de son père sous ses yeux et le serment qu'il fit alors à sa mère :

*"Ella (mi madre) fijó la vista en una espada rota ; sé que no se mató con ella por no dejarme solo. Entonces me hizo jurar : odio y odio. Piensa en eso : un niño de cinco años maldiciendo a Roma, su vocecita en el desierto..."<sup>948</sup>*

*(Elle (ma mère) fixa son regard sur une épée brisée ; je sais qu'elle ne s'en servit pas pour se tuer parce qu'elle ne voulait pas me laisser seule. C'est alors qu'elle me fit jurer : haine et haine. Pense à cela : un petit garçon de cinq ans maudissant Rome, sa petite voix criant dans le désert.)*

Avant de faire la connaissance de Glauka, il se sentait tellement lié à son serment qu'il faisait partie de lui. Le renier induisait le fait d'endosser la responsabilité d'une deuxième mort du père et de la mère. Il mènera, donc, son combat avec loyauté, il perdra et pourra découvrir un autre éclairage à sa propre vie, fait d'amour et de dignité.

---

<sup>948</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 314 -317.

L'acteur a choisi, peut-être délibérément, de sublimer sa haine par l'écriture, ce que Glauka, dans son innocence, au sens noble du terme, ne pouvait même pas imaginer. Cependant, au lieu de l'apaiser, l'écriture contribue certainement à l'attiser. L'écrivain est poussé par la renommée, par le public, à garder cette source d'inspiration, poison qui coule dans ses veines et ne peut que le tuer s'il ne s'en libère pas. Cela explique le malaise aussi bien de Glauka que de Krito, conduits par leur nature ou leur expérience philosophique à se défier d'un tel sentiment :

« El actor ha obtenido de la prefectura un condenado a muerte para que, como se suele hacer en Roma, sea de verdad crucificado ante el público.»<sup>949</sup>

(L'acteur a obtenu du préfet un condamné à mort pour que, comme c'est la coutume à Rome, il soit crucifié réellement devant le public.)

Krito quitte la salle au moment où l'acteur se fait remplacer par le malheureux condamné et déambule dans les ruelles du quartier mal famé de Rhakotis. Les personnes rencontrées qu'il connaît sont décrites ainsi que le lupanar dans lequel il entre pour bavarder avant de s'y retirer dans une petite chambre dont il peut disposer librement.

Ahram aimant le petit peuple avec lequel il se sent à l'aise mais devant recevoir des dignitaires influents ou de riches commerçants, la vision qui est donnée de la ville est autant celle des festins raffinés suivis d'orgies pour ceux qui le souhaitent que de rencontres avec des gens simples dans le port de la ville, comme nous venons de le voir.

Les personnages quittent peu Alexandrie. Il arrive qu'Ahram, pour ses affaires, se rende dans le désert où ses techniciens travaillent dans le plus grand secret ou ailleurs, mais cela ne fait l'objet du récit principal que si Glauka l'accompagne. Or, c'est très rarement le cas.

Ahram passe une dizaine de jours sur le Rocher, comme il désigne l'îlot où il s'est réfugié après avoir échappé aux soldats de Palmyre. Ce lieu est, néanmoins, tellement minuscule que sa description n'en est pas très significative. Son intérêt est précisément d'obliger Ahram, contraint à l'inactivité, à méditer sur sa vie.

Ce séjour est déterminant pour l'évolution du personnage et, par là même, de l'intrigue principale, mais le noyau de celle-ci se situe à Alexandrie, voire dans la Casa Grande (*la Grande Maison*), le palais de l'armateur, et même, plus exactement, dans la tour modeste entourée d'herbes folles dans laquelle il vit seul avec sa servante Ushait puis avec Glauka. Celle-ci s'y installera pour aider la servante vieillissante puis en tant que femme aimée d'Ahram. La tour qui surplombe la mer, la petite grotte au bord de l'eau, au pied de la tour, constituent le théâtre principal de *La vieja sirena*, auquel on peut ajouter « el banco de los delfines » (*le banc des dauphins*), fondamental pour le couple Krito-Glauka, comme nous le verrons dans la

---

<sup>949</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.436.



troisième partie.

Le lieu constitue bien l'axe fixe dans le tourbillon de *La vieja sirena*. Celui-ci n'est pas provoqué par la multitude de péripéties et d'aventures que vivent les personnages entre 257 après J.C. , date à laquelle commence le récit, avec l'arrivée de Glauka à Alexandrie, et 274 après J.C., date de sa mort quelques heures après celle de celui qu'elle aime. Cette impression de tourbillon vient de la quantité d'analepses permettant de reconstituer le passé des personnages et de la multitude de pensées qui les agitent. En effet, un pan de vie peut être résumé en quelques lignes sans commune mesure avec l'enrichissement intérieur de la personne.

Le lecteur suit tant bien que mal cet enchevêtrement, aidé en cela par l'harmonie et la douceur qu'apporte l'unité de lieu, prétexte à des évocations détaillées pouvant ravir un historien et de savoureuses descriptions de scènes de rues.

Le lieu est un facteur d'équilibre pour le lecteur emporté par toutes ces spirales.

Pour reprendre encore la phrase de Montaigne : «Il n'y a aucune constante existence, ni de notre être, ni de celui des objets. Et nous, et notre jugement, et toutes choses mortelles vont coulant et roulant sans cesse."

Au temps linéaire qui va de 257 après J.C. à 1975 s'ajoutent tous les cercles qui dessinent l'architecture narrative de la trilogie et qui ne suivent pas l'ordre chronologique, puisque c'est la deuxième oeuvre qui se passe pendant l'Antiquité. Pour créer des points de jonction de ces cercles, José Luis Sampedro met en œuvre une stratégie complexe formée d'objets qui jalonnent les oeuvres. Ils permettent aux personnages de retrouver souvenirs, sensations et sentiments et au lecteur de rencontrer à nouveau des éléments récurrents qui étayent les cercles, les empêchent de tourner plus vite et, ainsi, d'étirer excessivement la spirale. Ces objets au rôle symbolique entourent les personnages d'un halo protecteur et les éclairent sur eux-mêmes.

Les personnages tournoient aussi de manière encore plus vertigineuse et effrénée, à la recherche de leur vérité. Ils changent d'identité, ont connu plusieurs existences, par réincarnation, « immortalité » ou changement de nature. Ils ressemblent, enfin, à certains personnages des autres oeuvres, par paronymie ou parallélisme de leur rôle, pour achever de déconcerter le lecteur.

Dans ce temps galopant comme les personnages qui s'y battent, le lecteur a besoin d'un élément stabilisateur qu'il trouve dans l'espace. Madrid, pour *Octubre, octubre*, Aranjuez pour *Real Sitio* et Alexandrie pour *La vieja sirena* donnent à la

trilogie un équilibre, une harmonie et une lenteur primordiaux pour le lecteur.

Quelque peu étourdi par ce roulis, celui-ci continue son chemin et sa lecture. Par-delà tout ce mouvement, il est séduit, il est ravi par le message qu'il reçoit de José Luis Sampedro et fait comme Robert Saladrigas : « aceptar la aventura que supone instalarse en ella cueste lo que cueste y explorar palmo a palmo con la ilusión de hallar una nueva fuente de autoconocimiento. »<sup>950</sup> (*accepter l'aventure que représente le fait de s'y installer coûte que coûte et d'explorer pas à pas avec l'espoir d'y trouver une nouvelle source de connaissance de soi.*).

---

<sup>950</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.214.



**Troisième partie**

**L'ETHIQUE SELON JOSE LUIS SAMPEDRO**

Voici venu, pour nous aussi, le moment de jeter bas le masque afin de nous glisser sous les cercles métaphoriques. Il est temps, en effet, de révéler ce qu'écrivit José Luis Sampedro à la fin de *Nota del Autor de Real Sitio*<sup>951</sup> et qu'avait, sans doute, deviné le lecteur sagace :

« [...] He hecho todo lo posible por acabar creyendo, como Janos, en los Círculos del Tiempo. »<sup>952</sup>  
([...] J'ai fait tout mon possible pour finir par croire, comme Janos, aux Cercles du Temps.)

Les cercles du temps n'existent sans doute pas, mais peuvent, cependant, aider les hommes à surmonter les obstacles de leur existence, en apportant leur secours virtuel, le rêve que l'homme pourra accéder à nouveau à un bonheur qu'il a laissé échapper. Pour l'écrivain, ils permettent de dévoiler poétiquement son credo existentiel.

La trilogie dévoile les centres d'intérêt de José Luis Sampedro, sujets de préoccupation de nombre d'êtres humains. Comment doit-on se frayer un chemin dans une forêt semée d'embûches qui débouchera inéluctablement sur la mort ? L'écrivain donne une première réponse : par l'amour, tel que le définit le grec ancien, dont la vision évolue au cours des trois œuvres. Celui que nous allons examiner dans un premier temps, objet de la quête des personnages principaux de *Octubre, octubre*, est complexe, tortueux et varie considérablement d'un couple à un autre. Il ira se simplifiant et s'approfondissant d'œuvre en œuvre.

Avec l'amour, avec la méditation, avec l'introspection qu'il ne faut pas oublier, l'homme, selon José Luis Sampedro, se prépare à la mort, thématique, quant à elle, tout aussi visible dans le troisième volet de la trilogie que dans les deux premiers.

Ces problématiques récurrentes vont nous aider à dégager les cercles de l'éthique qui se cachent derrière la métaphore des cercles du temps, masque sampedrino ultime et essentiel. Après leur rencontre avec Ἔρως (Eros) et θάνατος (Thanatos), personnages et lecteur glissent vers une véritable ἀποθέωσις (apothéose).

---

<sup>951</sup> *Real Sitio*. Op.cit.

<sup>952</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 588.

## CHAPITRE 1 : EROS MENE-T-IL LE MONDE ?

---

### 1.1 L'amour dans le roman de l'aube : *Octubre, octobre*

---

"Dans la mythologie grecque, Éros (/ *Erôs*) est le dieu de l'Amour en tant que passion sexuelle [...], qui rapproche les êtres et pousse la vie à se perpétuer. Toujours selon Hésiode, quand Aphrodite apparaît, présidant à l'amour conjugal (union ordonnée des sexes et pendant de l'amour passionnel), Éros se met à son service. [...] Il est honoré en Grèce antique spécialement comme le dieu de la pédérastie. [...] À l'origine, Éros est représenté comme un être androgyne."<sup>953</sup>

L'Éros de *Octubre, octobre*, présente toutes ces facettes.

#### 1.1.1. Miguel

---

Sa sexualité s'éveille auprès de tante Magda et se réalise avec Hannah :

Les allusions à sa tante Magda sont nombreuses. Elles peuvent concerner aussi bien son éventail qu'elle agite doucement devant sa poitrine<sup>954</sup>, que son sourire lorsqu'elle se promenait, protégée du soleil sous son ombrelle bleue<sup>955</sup>, que leur visite commune chez le doreur<sup>956</sup>. Il se souvient des relations de Magda avec doña Ifigenia<sup>957</sup>, comme de l'odeur qui émanait du corps de sa tante :

---

<sup>953</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Eros>

<sup>954</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.54.

<sup>955</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.152.

<sup>956</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.247.

<sup>957</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.257.

« El perfume de « Quelques fleurs » y el de la fragante carne de tía Magda se mezclaban para mí. »<sup>958</sup>

*(Le parfum de « Quelques fleurs » et celui de la chair odorante de tante Magda se mêlaient pour moi.)*

Dans un flux de conscience, il se rappelle toutes les sensations que sa tante éveilla en lui, « jeune homme en fleur ». Des fleurs comme les magnolias, des fruits, tout lui rappelle Magda.

« Su perfume ligero, casi campestre. *Quelques fleurs* pero su cuerpo añadiéndole maderas del trópico. Efluvio más turbador aún porque ¿cómo podía emanar canela una piel tan de nieve? Sugería pliegues íntimos. Nuca, brazos, axilas : no se atrevía a más mi ardor niño ante aquella magnolia abierta en madurez inútil.»<sup>959</sup>

*(Son parfum léger, presque champêtre. "Quelques fleurs" mais son corps lui ajoutait des senteurs de bois tropicaux. Effluve plus troublant encore car, comment de la cannelle pouvait-elle émaner d'une peau aussi blanche que la neige ? Il suggérait des replis intimes. Nuque, bras, aisselles : mon ardeur d'enfant n'osait pas aller plus loin devant ce magnolia ouvert dans une maturité inutile.)*

Nous retrouvons encore la synesthésie de l'odorat et de la vue. Dans le souvenir de Miguel se mêlent le parfum frais de sa tante, au nom français comme c'est si souvent le cas en Espagne, et l'odeur de son corps en des endroits cachés, éveillant donc la curiosité et le désir de l'enfant. Ces odeurs fortes et sensuelles s'ajoutent aux couleurs, la cannelle qui se réfère aussi à l'odorat et la blancheur de la peau de Magda. Il résume ce qu'était pour lui sa tante en une métaphore explicite qui sonne comme un vers : "aquella magnolia abierta en madurez inútil". Elle est telle une fleur qui s'ouvre et s'offre mais cela s'achève par une frustration pour tous les deux, puisque rien n'est possible entre eux. Bien plus tard, dans le présent du récit, Miguel se demandera si sa tante était aussi pure, innocente et délaissée qu'il le croyait alors.

L'épisode récurrent de sa tante Magda assise auprès de lui autour de la « mesa camilla »<sup>960</sup> résume parfaitement ce qu'elle était pour lui et comment il a assumé son amour incestueux pour elle :

« ¡Tía Magda, tía Magda ! Después de peinarse, se hacía las manos ella misma.

¡Tía Magda, la gran sacerdotisa ; yo su acólito, digno a veces de echar una firma con la badila, provocando la resurrección de las brasas. "¿ No hay un poco de tufo, Miguelito?" Yo metía la cabeza en el tabernáculo y miraba las piernas de mi tía con alborotado corazón. "Sería una miguita de pan." Lo era ; yo mismo la había dejado caer. Pero siempre sus rodillas muy juntas. ¡Belleza de tobillos, los más perfectos que admiré nunca de tan cerca! Emergía mi cabeza, me enderezaba en mi asiento. Siempre me aguardaba su sonrisa. ¡Aquella sonrisa! Claro, mi emoción no era un secreto. [...]

La gran delicia era a solas y en silencio. Nuestras piernas comulgando en el mismo fuego. Nunca, sino por azar, tocó mi rodilla la suya o la rozó mi mano. Pero nuestras piernas convivían ; el mismo ardor subía por sus tobillos y los míos, llegaba a mis muslos, me provocaba imaginar los suyos superponiéndoles las ligas negras abandonadas una mañana sobre la silla de la alcoba. Me bastaba verla moverse apenas en su silla para suponer que había separado las rodillas. Inútil agacharse, volverían a estar juntas. El plano de la mesa separaba el doméstico mundo superior de la

<sup>958</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.253.

<sup>959</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.93.

<sup>960</sup> Table ronde du braséro

sagrada caverna mística. Como el antro ambulante del paso sevillano de Semana Santa donde Luis empezó a descubrir su verdadero ser"<sup>961</sup>

*(Tante Magda, tante Magda ! Après s'être coiffée, elle se faisait elle-même les ongles.[...]*

*Tante Magda, la grande prêtresse, moi son acolyte, digne quelquefois d'imprimer ma marque grâce à la pelle à feu, provoquant la résurrection des braises. "N' y a -t-il pas un peu de fumée, Miguelito?" Je mettais la tête dans le tabernacle et je regardais les jambes de ma tante, le coeur troublé. "Ce devait être une petite miette de pain." C'en était une ; je l'avais fait tomber moi-même. Mais ses genoux, toujours très serrés. Beauté des chevilles, les plus parfaites que j'ai jamais admirées d'aussi près ! Ma tête émergeait, je me redressais sur mon siège. Son sourire m'attendait toujours. Ce sourire ! Evidemment, mon émotion n'était pas un secret. [...]*

*Le comble du plaisir, c'était d'être seul avec elle et en silence. Nos jambes communiant dans le même feu. Jamais, sinon par hasard, mon genou ne toucha le sien ou ma main ne le frôla. Cependant, nos jambes vivaient en communion ; la même ardeur montait par ses chevilles et les miennes, arrivait à mes cuisses, me poussait à imaginer les siennes, en y superposant le porte-jarretelles noir abandonné un matin sur la chaise de la chambre. Il me suffisait de la voir s'agiter un peu sur sa chaise pour supposer qu'elle avait écarté les genoux. Inutile de me baisser, ils seraient à nouveau serrés. Le plateau de la table séparait le domestique monde supérieur de la mystique caverne sacrée. Comme l'ancre ambulante du paso sévillan de Semaine Sainte où Luis commença à découvrir son être véritable.)*

Il prononce avec adoration le nom de sa tante bien-aimée. C'est toujours son corps qui le fascine ; il l'observe en train de se coiffer ou de se faire les ongles. Il pénètre ainsi dans son intimité, ce dont elle a sans doute conscience. Il suffit « d'une idée jamais exprimée ou d'un acte accompli en secret », écrit l'Américaine Sallie Tisdale dans un essai sur l'érotisme, le puritanisme et le féminisme<sup>962</sup>, pour éveiller la sensualité. Elle explique que nos fantasmes peuvent naître d'instantanés fugitifs anciens, ils sont le produit de l'imaginaire et des situations de l'enfance. « Un parfum, écrit-elle, un bruit, le galbe d'une jambe évoluent au fil du temps pour donner naissance à une passion érotique pour la chevelure, le cuir ou les escarpins vernis noirs. »

L'imaginaire érotique de Miguel se construit avec l'image de sa tante, les parties de son corps qu'il a vues ou imaginées, les caresses qu'elle a prodiguées à ses cheveux en les coiffant, comme il aurait voulu les lui faire lui-même, tel Baudelaire<sup>963</sup>, auquel il fait d'ailleurs référence<sup>964</sup> :

Ô toison, moutonnant jusque sur l'encolure !  
Ô boucles ! Ô parfum chargé de nonchaloir !  
Extase ! Pour peupler ce soir l'alcôve obscure  
Des souvenirs dormant dans cette chevelure,  
Je la veux agiter dans l'air comme un mouchoir !

La langoureuse Asie et la brûlante Afrique,

<sup>961</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.98 et suiv.

<sup>962</sup> TISDALE et SALLIE. *Parlons cul - contre l'hypocrisie puritaine*. Ed. Dagorno. Paris. 1997.

<sup>963</sup> BAUDELAIRE Charles. in *Les fleurs du mal*, Op.cit.

<sup>964</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.93.



Tout un monde lointain, absent, presque défunt,  
Vit dans tes profondeurs, forêt aromatique !  
Comme d'autres esprits voguent sur la musique,  
Le mien, ô mon amour ! nage sur ton parfum.

J'irai là-bas où l'arbre et l'homme, pleins de sève,  
Se pâment longuement sous l'ardeur des climats ;  
Fortes tresses, soyez la houle qui m'enlève !  
Tu contiens, mer d'ébène, un éblouissant rêve  
De voiles, de rameurs, de flammes et de mâts :

Un port retentissant où mon âme peut boire  
A grands flots le parfum, le son et la couleur ;  
Où les vaisseaux, glissant dans l'or et dans la moire,  
Ouvrent leurs vastes bras pour embrasser la gloire  
D'un ciel pur où frémit l'éternelle chaleur.

Je plongerai ma tête amoureuse d'ivresse  
Dans ce noir océan où l'autre est enfermé ;  
Et mon esprit subtil que le roulis caresse  
Saura vous retrouver, ô féconde paresse,  
Infinis bercements du loisir embaumé !

Cheveux bleus, pavillon de ténèbres tendues,  
Vous me rendez l'azur du ciel immense et rond ;  
Sur les bords duvetés de vos mèches tordues  
Je m'enivre ardemment des senteurs confondues  
De l'huile de coco, du musc et du goudron.

Longtemps ! toujours ! ma main dans ta crinière lourde  
Sèmera le rubis, la perle et le saphir,  
Afin qu'à mon désir tu ne sois jamais sourde !  
N'es-tu pas l'oasis où je rêve, et la gourde  
Où je hume à longs traits le vin du souvenir ?

Les ongles de sa tante qu'observe Miguel sont aussi des objets érotiques, comme en témoigne, par exemple, le premier paragraphe du roman *Cadastre de Goebbels* :

« (...) bêtes fatiguées corps couchés lourds sur le flanc droit emboîtés et pourtant à distance maintenue par l'obstacle des draps mollement froissés là, médium absorbant de l'homme et de la femme toute trace d'émoi (respiration courte battement du cœur cognant depuis la gorge jusqu'au ventre érection déglutition sonore) main droite de l'homme déposée dans un froissement de draps sur les cheveux de la femme permission demandée de voler-prendre cela ce geste de préhension geste devenu geste moissonneur assemblant en cascade les mèches étales geste devenu caresse d'une chevelure de femme puis appréhension du crâne dans la subtilité de ses courbes promenade éthérée dans l'épaisse toison (soies marées parfums) puis au contact exact de l'os alors toute émotion de caresse à l'instant absorbée dans la découverte inquiète du corps animal de la femme allongée là confiante (bête fatiguée corps couché lourd sur le flanc droit et à l'autre corps emboîté...) alors dans un soupir bras gauche de l'homme lancé enlaçant l'autre corps main déposée dans la stupeur et la gêne de son propre poids (et pourtant à distance maintenue par l'obstacle des

draps mollement froissés là) jambes repliées se cherchant se caressant aux chevilles soupirs de la femme du pied mendiant à l'autre pied sa chaleur et roulement de ses hanches ses fesses cherchant et creusant le nid chaud au ventre de l'homme dont le bras noué se rive obstinément à l'os du corps animal la hanche pressentie sous les replis du drap (désir mêlé de pleurer d'embrasser et de fuir) bras lourd de l'homme à l'os obstinément rivé d'une main de la femme guide sous le drap pour un festin d'ongles et de caresses la femme alors durant des heures offerte sans sommeil pour l'exacte cartographie de ses paysages d'os et de peau (...) »<sup>965</sup>

Le Kama-Sutra donne quelques leçons sur l'usage des ongles : « On peut faire avec les ongles huit marques : la sonore (l'ongle gratte sans laisser de marque), la demi-lune (trace d'un ongle, à imprimer au-dessous des seins ou dans le cou), le cercle (marque de deux ongles, pour le creux des fesses, l'aine ou le nombril), le trait de l'ongle (une ligne droite, n'importe où), la griffe du tigre (une ligne courbe gravée sur le sein ou le visage), la patte du paon (la même chose avec les cinq ongles), le saut du lièvre (marque de cinq ongles autour du mamelon que l'on tire), la feuille de lotus bleu (sur les seins, les hanches ou les fesses, en forme de feuille de lotus). En réalité, l'usage des griffures est encore plus vaste, quasi-illimité puisqu'elles sont envisagées comme un très puissant «stimulant érotique». »<sup>966</sup>

Miguel n'est pas conscient, sans doute, de toutes les sensations que peuvent faire naître les ongles, mais il pressent leur potentialité érotique. C'est ainsi que, lorsque Madame Alberta, tenancière de maison close, « la más cara de la zona »<sup>967</sup> (la plus chère du quartier), va l'entraîner dans son lit « cachonda y eficaz » (lascive et efficace), la caresse sur la joue qu'elle lui fera lui rappellera sa tante, à sa grande honte, bien que ses ongles fussent « escandalosamente rojas » (d'une rougeur scandaleuse). Il a beau chercher des raisons fallacieuses à cette association de personnes, il se reproche d'avoir comparé les deux femmes, alors qu'il est bien clair qu'il a eu de l'une ce qu'il rêvait d'avoir avec l'autre.

Cette table imprime dans la mémoire de Miguel un souvenir érotique extraordinaire. Ce lieu fermé lui rappelle le « paso » que son personnage Luis porte lors de la procession de Semaine Sainte à Séville. C'est, pour lui, une caverne source de plaisir et un masque métaphorique. Autour de cette table, l'œil extérieur voit un jeune garçon et sa tante, qui jouent, qui travaillent ; elle fait des travaux d'aiguille, il fait ses devoirs. Tout n'est qu'innocence et tendresse familiale. Mais dessous règne le feu, le feu du braséro qu'allume et entretient l'enfant comme s'il s'agissait d'un rite sacré et celui que sa tante allume et entretient en lui. Elle est la prêtresse et lui l'acolyte, comme Ittara et Ahram. Il se penche parfois, sous un prétexte quelconque, pour voler pendant quelques instants le spectacle des jambes, des genoux, des chevilles de sa tante. Le jeune garçon n'est pas aussi innocent que nous pourrions le

---

<sup>965</sup> GOEBELS S. *Cadastré*. A. Pareyre. 2002. p. 7-8.

<sup>966</sup> [http://absolufeminin.nouvelobs.com/psycho/psycho2003\\_2\\_092.html](http://absolufeminin.nouvelobs.com/psycho/psycho2003_2_092.html)

<sup>967</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.101.

croire, car il regrette qu'elle ait toujours les jambes bien rapprochées et le dit par deux fois dans ces quelques paragraphes. Aurait-il voulu découvrir autre chose, plus intime et encore plus troublant ?

Il aime également se représenter sa tante mettant des porte-jarretelles, objet utile, mais aussi accessoire de séduction :

« Paul Poiret, grand couturier français des années 1930, contribuera à lui donner ses lettres de noblesse. L'affiche du film *L'Ange bleu* sur laquelle on voit Marlène Dietrich vêtue d'un porte-jarretelles dans une sublime pose provocante contribua également à lancer cette pièce de lingerie. Mais les privations de la Seconde Guerre mondiale portent un coup d'arrêt à son développement. [...] »

La traversée du désert du porte-jarretelles dure jusqu'aux années 1970, années où la créatrice Chantal Thomass, entre autres, réintroduit la lingerie sexy et sophistiquée pour les femmes élégantes. Le porte-jarretelles sentait toujours le soufre mais attitude sexy et provocation ne vont-elles pas de pair ? Les années 1980 sont celles du redémarrage du porte-jarretelles. Certains films, à l'instar de *L'Ange bleu*<sup>968</sup>, contribuent à populariser cet accessoire. On peut citer *Lune de fie*<sup>969</sup> dans lequel Emmanuelle Seigner apparaît en talons aiguilles, bas, porte-jarretelles sous un imperméable. Ou encore *Talons aiguilles*<sup>970</sup> où les hommes qui se travestissent en femme commencent toujours par mettre un porte-jarretelles ».<sup>971</sup>

Le jeune Miguel n'est pas loin du fétichisme sexuel.

Il émerge de la nappe qui recouvre la table comme il le ferait d'une jupe féminine.

Quant à sa tante, il s'imagine qu'elle devinait son émoi, comme le montre « ¡Aquella sonrisa ! ». Elle était amusée, attendrie par le tourbillon de sensations qui enveloppait visiblement son neveu. Il est même convaincu qu'elle partageait son trouble, comme en témoigne « el mismo ardor subía por sus tobillos y los míos ». A ce moment-là, il ne doutait pas de sa tante, sa merveilleuse tante-amante.

Ses relations troubles avec elle se terminent bien plus tard, dans le présent du récit, lorsqu'il se rend chez le doreur qui reconnaît l'avoir déjà vu avec sa tante. En ce chapitre portant sur les masques, Miguel s'interroge sur le ton du vieil homme :

« ¿Respeto o sorna en la admiración sensual ? »<sup>972</sup>

(*Respect ou raillerie dans cette admiration sensuelle ?*)

Pour la première fois, Miguel doute de sa tante. Il en vient à se demander si l'opération qu'elle a subie, alors qu'il ne vivait plus chez elle parce que son père avait été nommé à Madrid, n'était pas un curetage :

« Pobre Magda, adorada Magda, admirable Magda, santa Magda, culpable Magda. Sé que me perdonas. [...] Te quiero, Magda, pero te digo adiós. Adiós a mi adolescencia. [...] No te olvidaré nunca, pero ya quedas fuera.»<sup>973</sup>

(*Pauvre Magda, Magda adorée, admirable Magda, sainte Magda, Magda coupable. Je*

<sup>968</sup> *L'ange bleu* (*Der Blaue Engel*) est un film allemand réalisé par Josef von Sternberg, sorti en 1930.

<sup>969</sup> Film réalisé par Roman Polanski avec Hugh Grant, Kristin Scott Thomas, Emmanuelle Seigner. U.S.A.1992.

<sup>970</sup> *Talons aiguilles*. Op.cit.

<sup>971</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Porte-jarretelles>

<sup>972</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.260.

<sup>973</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.261.

*sais qui tu me pardonnes.[...] Je t'aime, Magda, mais je te dis adieu. Adieu à mon adolescence.[...] Je ne t'oublierai jamais, mais, désormais, tu restes à l'extérieur.)*

Miguel se rend compte, enfin, que Magda, à laquelle il accole plusieurs adjectifs parfois contradictoires, n'est pas une idole mais un être humain, avec ses faiblesses et ses contradictions, sa magnificence et sa bassesse. Il a, enfin, le courage de dire : « Te quiero, Magda, pero te digo adiós ». Il est vrai que c'est plus facile à dire à une ombre, à une personne que l'on a dans son cœur mais qui est morte depuis longtemps. Il renonce à ses chimères, il se dépouille de ce qui fut, jusqu'alors, un trésor pour poursuivre son ascension spirituelle. Ce renoncement, paradoxalement, va lui permettre de s'enrichir de deux expériences supplémentaires : Isolina, une épreuve imposée, selon lui, par Nerissa, et après s'être dépouillé de ce dernier fardeau, Serafina, ultime cadeau offert par la vie.

Sa tante aura marqué sa vie érotique. Son premier amour à peine conscient a éveillé sa sensualité. Au contact de Magda, il a appris à jouir -chastement- d'une femme avec tous ses sens. Peu importe de savoir si elle était pure et inconsciente de son pouvoir réel sur lui. Sans doute a-t-il raison : sa tante, sans méchanceté peut-être, a joué avec les émotions du jeune Miguel.

Dans ce même flux de la conscience lui reviennent en mémoire Nerissa, en tant que réincarnation de Hannah, mais surtout cette dernière, son premier grand amour accompagné d'une relation sexuelle.

De manière récurrente, Miguel se souvient des jours passés dans la vallée d'Aoste avec Hannah. Le couple vécut cet été-là avec passion, mordant dans l'existence à pleines dents :

« ¡Valle de Aosta, teatro donde nos descubrimos uno a otro, donde nuestros cuerpos tocaron las cimas y abismos de la carne! [...] Nos bebíamos como bebíamos el sol. ¡Perpetua embriaguez! ¿Perpetua? Sabíamos que no, pero callábamos. [...] La vida me la devolvió encarnada en Nerissa, culminada en ésta. Mi amor juvenil pudo así amar después la perfección.<sup>974</sup>

*(Vallée d'Aoste, théâtre où nous nous découvrièmes mutuellement, où nos corps touchèrent les sommets et les abîmes de la chair! [...] Nous nous buvions comme nous buvions le soleil. Ivresse perpétuelle. Perpétuelle ? Nous savions qu'il n'en était rien, mais nous nous taisions.[...] La vie me rendit Hannah incarnée en Nerissa, couronnée en elle. Ainsi mon amour de jeunesse put aimer ensuite la perfection.)*

Miguel, comme Hannah, ont conscience de cette plénitude de l'être, causée par le plaisir sexuel, communication suprême. Avec la fusion entre son corps et celui de l'être aimé, il accède à une union avec le monde qui l'entoure, avec cette vallée d'Aoste et avec tous ses semblables. Ce plaisir est source de confiance en soi, une

---

<sup>974</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.95.

appropriation bénéfique du monde. Il se crée une union profonde entre l'homme et le monde.

Il ne parvient pas à oublier :

« También la Hannah de aquel verano del treinta y cinco, se me apareció en una puerta, en el cursillo napolitano de estudios mediterráneos. [...] Era algo mayor que yo y se declaró mi guía en el acto, mi Jádir. [...] Tras aquella caminata Valle de Aosta arriba, tomamos en Suiza el *Oriente Express* hasta Viena. [...] Una modesta *tournee des grands-ducs*, para nuestra despedida hasta el verano siguiente. Cómo sospechar que ya no habría más veranos hasta diez años después, que dos guerras en España y el mundo nos separarían, que ella acabaría en la pira nazi, que la vida me haría ir olvidando el verdadero fuego, hasta el milagroso descenso. [...] Hannah prendió el fuego erótico. « La hermosa judía », la llamaba yo en broma, ésa por quien se pierde el buen cristiano. Mi oferta, de circuncidarme si ella quería, i cómo desató sus carcajadas ! Se levantó y aún reía, paseando su desnudo por el cuarto : su raza toda en los rabínicos rizos negros de su pubis.

Mi cuerpo recuerda [...] los orgasmos de Hannah »<sup>975</sup>

*(La Hannah de cet été de 1935 m'apparut aussi à une porte, lors de la série de cours sur les études méditerranéennes qui eut lieu à Naples. [...] Elle était un peu plus âgée que moi et elle déclara aussitôt qu'elle était mon guide, mon Jadir. [...] Après cette randonnée que nous fîmes pour remonter la Vallée d'Aoste, nous prîmes en Suisse « l'Orient Express » jusqu'à Vienne. [...] Une modeste « tournée des grands -ducs pour notre séparation jusqu'à l'été suivant. Comment aurions-nous pu supposer qu'il n'y aurait pas d'autres étés pendant dix ans, que deux guerres en Espagne et dans le monde nous sépareraient, qu'elle finirait ses jours sur le bûcher nazi, que la vie me ferait oublier peu à peu le feu véritable, jusqu'à la descente miraculeuse. [...] Hannah alluma le feu de l'érotisme. « La belle Juive », comme je l'appelais en plaisantant, celle pour qui se perd le bon chrétien. Comme elle déchaîna ses éclats de rire, mon offre de me faire circoncire si elle le voulait! Elle se leva et elle riait encore en promenant sa nudité dans la chambre : sa race toute entière était dans les rabbiniques boucles noires de son pubis.*

*Mon corps se souvient [...] des orgasmes de Hannah. » )*

Cet été-là, magnifié par l'adjectif démonstratif emphatique « aquel » qui marque, également, l'éloignement temporel, fut celui de « l'apparition », telle une déesse, de Hannah dans sa vie. Elle fut la révélation de l'amour dans un cadre exotique pour Miguel, d'autant plus qu'il voulut prendre avec elle l'Orient Express jusqu'à Vienne, voyage romantique vers une ville romantique, celle de Sissi et de la valse qui fut, en son temps, une danse inconvenante. Il voulait que leur amour fût comme celui d'un conte de fées et un tourbillon amoureux sous la férule de son guide, son « Jadir ». Cette Vienne, José Luis Sampedro la replacera dans *Real Sitio*, dans les amours de Janos avec Bettina. Son enthousiasme pour ce voyage érotique et romantique transparait dans l'expression française « tournée de grands-ducs », comme si Miguel voulait montrer que l'espagnol n'aurait pas rendu toute la richesse de l'expression étrangère, le luxe et l'oisiveté insouciant des nobles d'autrefois, induits par cette locution. Il se rappelle, encore, le rire, sensuel à ses oreilles, d'Hannah et ses orgasmes : il est vrai qu'il n'a eu de relations sexuelles ni avec sa tante, ni avec Nerissa, ni avec Marga, ni avec Isolina, ni avec Serafina. Sans doute a-t-il dû se contenter de relations très superficielles, voire vénales.

<sup>975</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 102 et suiv.

Grâce à son éveil prématuré à la sensualité avec sa tante, il a pu jouir pleinement de ses relations avec Hannah, qui l'a guidé comme l'avait fait tante Magda, mais jusqu'à l'apothéose, jusqu'à l'union des corps et des âmes, dans le rire et l'émotion.

Les cercles du temps et de l'histoire des hommes ne permirent pas de second été. Miguel oppose deux feux, avec « pira », mot d'origine grecque et « fuego », d'origine latine, le premier concernant le four crématoire dans lequel périt sans doute « la hermosa judía » (la belle Juive) et qui n'a rien à voir avec le second, celui de l'amour, qu'il retrouvera lorsque Nerissa, l'étudiante, descendra par l'ascenseur pour rencontrer son professeur d'Anthropologie culturelle. Le narrateur, lui-même, explique le rôle des femmes aimées, sa tante, Hannah puis Nerissa. Il ne peut pas aller au-delà. Il se croit au stade du bilan, mais il lui manque encore Isolina et Serafina.

Sans aucun doute, pour la seule fois dans l'existence de Miguel, le temps s'est arrêté ; il a vécu l'éternité en ces quelques jours. Selon lui, ils avaient, surtout Hannah, la préscience que ce présent n'aurait pas de futur. Ils ont voulu en faire un moment d'éternité. L'amour s'est engouffré dans cette pause éphémère et exceptionnelle des cercles du temps.

Ce fut une période de plénitude qu'il ne retrouva plus, même s'il l'inventa plus qu'il ne la vécut avec Nerissa.

Sa tante Magda et Hannah étaient unies dans le même cercle du temps, mais le rythme de ce dernier a changé soudain, repoussant Hannah hors du temps mais non hors du souvenir. Elle est le premier amour véritable de Miguel. Magda fut, pour lui, l'initiatrice de l'idée de l'amour et Hannah l'initiatrice, éphémère, de sa réalisation.

Le mot « perfection » prend, ici, tout son sens de « perfacere », d'une action entièrement achevée. Miguel se console en pensant que la perfection lui a été donnée par la connaissance de Nerissa. Il s'agit, plutôt, d'une relation qui s'est entièrement achevée avant d'être réalisée. Son espoir, maintenant, concerne l'au-delà de la vie où il va enfin rejoindre Nerissa. Il ne s'appesantit guère, en effet, sur son premier échec : sa femme, Monique.

Par son mariage avec Monique, Miguel parvient à un autre stade, celui de l'amour « légalisé ».

Il fait une première allusion à la jeune femme dès le premier chapitre,

sans même préciser qu'il s'agissait de sa femme.

« Aún años después, durante el embarazo de Monique, tuve miedo. Pero al contrario ; Miguelito nació tan lleno de vida que atrajo el rayo. »<sup>976</sup>

*(Quelques années plus tard, pendant la grossesse de Monique, j'ai eu encore peur. Mais au contraire ; Miguelito naquit si plein de vie qu'il attira la foudre.)*

Comme sa sœur était morte dans sa toute petite enfance, il craignait, superstitieusement, que son propre enfant ne subît le même sort. Monique n'est citée qu'au passage, en tant que génitrice plus que femme aimée. Les mots qui lui sont consacrés, « el embarazo de Monique » sont squelettiques par rapport à la place faite à son fils, à savoir la phrase suivante en son entier. Miguel interprète tout aussi superstitieusement la mort de son fils : « tan lleno de vida que atrajo el rayo ». Jupiter avec son foudre tua cet être d'exception qui lui portait ombrage.

Il l'évoque tout aussi rapidement au chapitre 4 :

« Monique estaba encantadora. Su expresión me engañaba ; máscara de ternura bajo la intolerable avidez. »<sup>977</sup>

*(Monique était charmante. Son expression me trompait ; masque de tendresse cachant une avidité intolérable.)*

Le lecteur n'obtient pas beaucoup de détails sur leur vie commune ; il sait seulement que sa femme le trompa. Il ignore les raisons pour lesquelles Miguelito alla vivre avec son père. Il apprend uniquement que Miguel « (se) lo (trajo) a Madrid y él dejó de ser Michel. »<sup>978</sup> ((qu'il l'a) amené à Madrid et qu'il a cessé d'être Michel). Le lecteur ignore même l'âge de Miguelito lorsqu'il suivit son père à Madrid.

Pour évoquer sa femme, quelques traits de plume suffirent. Sa seule valeur, à ses yeux, est d'avoir engendré Miguelito, mais, même cela ne fut pas une source de bonheur durable.

La plupart des relations amoureuses, réelles ou plus ou moins rêvées, de Miguel et de ses personnages n'a que peu à voir avec les liens sacrés du mariage. La liaison avec le sacré s'opère par l'amour pour une femme déifiée, Nérissa.

Celle-ci représente, pour Miguel, l'amour onirique. En effet, que s'est-il passé réellement entre Miguel et elle ?

« A la Novela III trasplanté nuestro auténtico encuentro : yo esperando el ascensor, sin sospechar todavía nada, ella descendiendo hacia mí, surgiendo del camarín sagrado como una figura de Boticelli. ¡Hannah resucitada! Porque lo eras, pese a tus ojos marinos, a tu figura esbelta. Otra mujer muy distinta, recién creada, pero la misma vibración en mí que cuando Hannah, viviendo otra vez un milagro.

[...] Tú me hablaste primero : yo no hubiera podido, petrificado por la identificación. Trataste del curso, de tu matrícula en el mío porque, tras interrumpirla varios años, querías acabar la carrera y habías subido a buscarme a mi Seminario para averiguar lo que exigía el profesor de

<sup>976</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.54.

<sup>977</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.191.

<sup>978</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.50.

Antropología Cultural. Sólo comprendí lo último : ide lo alto descendías en mi busca! i Y ni siquiera vivías en Madrid!"<sup>979</sup>

*(Je transférai notre vraie rencontre dans le Troisième Roman : moi, attendant l'ascenseur, sans me douter encore de rien, elle, descendant vers moi, surgissant de la cabine sacrée telle une figure de Boticelli. Hannah ressuscitée! En effet, tu étais elle, malgré tes yeux couleur de mer et la sveltesse de ta silhouette. Une autre femme très différente, qui venait d'être créée, mais la même vibration en moi qu'avec Hannah ; je revivais un miracle.*

*[...] Tu me parlas la première : moi, j'en aurais été incapable, pétrifié par cette identification. Tu parlas du cours, de ton inscription dans celui que je donnais, parce que, après plusieurs années d'interruption, tu voulais terminer tes études et tu étais montée pour me chercher dans ma section pour savoir ce qu'exigeait le professeur d'Anthropologie Culturelle. Je ne compris que le dernier point : tu descendais à ma recherche! De plus, tu ne vivais même pas à Madrid!)*

La première idée qui se dégage est celle de la descente de Nerissa vers lui. Elle est montée mais, ne l'ayant pas trouvé, elle est redescendue jusqu'à lui qui se trouvait en bas, devant l'ascenseur. Après sa disparition de la vie de Miguel, son image va se retrouver au-dessus de Miguel, dans une sorte de ciel athée, alors qu'elle, en réalité, se trouve quelque part sur terre avec son mari. Elle lui enverra son pigeon, premier signe de l' Aimée invitant l'Amant à entreprendre l'ascension vers elle. C'est ce qu'il fera en s'installant tout en haut du Centre Hospitalier, sans obstacle entre le ciel et lui, si ce n'est, spirituellement, celui de la vie.

Nous remarquons, aussi, qu'il a immédiatement associé Nerissa à Hannah, alors que l'une est blonde aux yeux bleus et que la jeune Juive était brune aux yeux noirs. Il l'a « reconnue ». Ce fut un véritable coup de foudre.

Sa relation réelle avec elle se réduit à peu de chose :

*"Tu cuerpo deseado, imaginado. Reconstruido con los escasos recuerdos vividos por el mío. Tu mano en el pliegue de mi codo al cogerte de mi brazo y rendirme la dulce resistencia de tu pecho, mientras caminábamos por Londres. Las raras ocasiones de tu hombro acogiendo mi frente. El perfil fronterizo de tu rodilla. La camelia de tus mejillas, el nácar dorado de tu cuello, toda tu dulce piel [...] El perfume de tus cabellos. Y tus besos, raros como frutos exóticos. Inolvidable : mis labios rezuman ahora la miel del recuerdo."<sup>980</sup>*

*(Ton corps désiré, imaginé. Reconstituit avec les rares souvenirs vécus par le mien. Ta main sur le pli de mon coude quand je te prenais par le bras et que je triomphais de la douce résistance de ta poitrine pendant que nous marchions dans Londres. Les rares occasions où ton épaule accueillait mon front, le profil de ton genou marquant une limite. Le camélia de tes joues, la nacre dorée de ton cou, ta douce peau toute entière[...]. Le parfum de tes cheveux. Et tes baisers, rares comme des fruits exotiques. Inoubliable : le miel du souvenir sourd maintenant de mes lèvres )*

Il évoque, ensuite, leur promenade au bord de l'eau, la séance de cinéma à laquelle ils se sont rendus.

Ses souvenirs ressemblent fort à ceux qui concernent sa tante : certains s'appuient davantage sur l'imagination que sur la réalité. Il se rappelle la main de Nerissa sur son coude, zone érogène parfois oubliée, mais surtout sa poitrine, son dos, ses genoux, ses joues, son cou, ses cheveux, sa peau, toutes les parties du corps

<sup>979</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.102.

<sup>980</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.151.



que ses sens ont volées. Quant à ses baisers, ressentis dans sa bouche comme des fruits, il les a sublimés par le souvenir et la métaphore finale est une claire référence au *Cantique des Cantiques* :

« Tes lèvres, [ma] fiancée, distillent le miel ; sous ta langue il y a du miel et du lait, et l'odeur de tes vêtements est comme l'odeur du Liban. »<sup>981</sup>

Miguel se contente du miel du souvenir qui, recréé, sublime le baiser. Parfois, l'imagination supplée la réalité et il imagine une scène magnifiquement érotique avec Nerissa :

« Pienso un lecho en el verano, apenumbado el cuarto por la persiana, aire caliente y húmedo, rumor de olas cercanas ; nosotros dos desnudos, mirándonos en la gloria de nuestra piel, en el fulgor de nuestros ojos . Confluirían como ríos nuestras bocas entreabiertas, las lenguas exasperadas. Peregrinarían luego los labios por nuestras eróticas geografías. Reviviría yo ahora suavidad de ingles, tersura de muslos, sabor y olor de vello en estío, rugosidad del pezón enardecido, firmes y elásticas respuestas a mi propio cuerpo, y la entrega, la entrega posesoria, su ritmo y su cadencia, su fiebre y su descarga, el alud y la llama... »<sup>982</sup>

Fue verdad, no te tuve. »<sup>983</sup>

*(J'imagine un lit en été, la chambre assombrie par la persienne, air chaud et humide, rumeur de vagues proches ; nous deux, nus, nous contemplant dans l'exaltation de notre peau, dans l'éclat de nos yeux. Nos bouches entrouvertes et nos langues exaspérées conflueraient comme des fleuves. Nos lèvres parcourraient ensuite nos géographies érotiques. Moi, je revivrais maintenant la douceur de ton aine, la suavité de tes cuisses, la saveur et l'odeur de ton duvet en été, la rugosité de ton mamelon excité, réponses fermes et souples à mon propre corps et le don, le don qui est en même temps possession, son rythme et sa cadence, sa fièvre et sa libération, l'avalanche et la flamme...*

*C'est vrai, je ne t'ai pas possédée.)*

La pensée vient au secours de l'homme lorsque la réalité fait défaut. Dans un premier temps, il imagine le décor, avec ses éléments indispensables : le lit et le temps, une chaleur humide comme le corps des amants. Il pense, ensuite, à leur couple, sans verbe conjugué, à peine un gérondif, « mirándonos ». Le temps se fige avant l'acte sexuel. Malheureusement, celui-ci est exprimé au conditionnel. La peau, les yeux, les cuisses, la bouche, la langue, l'aine, le mamelon, toute la « géographie » érotique, pour reprendre le terme de José Luis Sampedro, est présente dans le récit, mais elle n'est que rêve. Chaleur et humidité, avalanche et flamme, les éléments s'unissent pour former un accord parfait, mais il n'est qu'onirique. Comme Nérissa le lui a rappelé, avec chagrin : « ¡Si no me tienes ! »<sup>984</sup> (*Mais tu ne me possèdes pas !*). Sublimier ses souvenirs est la seule solution qui reste à l'amant délaissé, même si les conditions sont particulières et qu'il peut penser que Nerissa l'aimait.

Lorsqu'il la revoit, dans un hôtel, accompagnée de son mari, son attention se porte immédiatement sur les pieds, partie fétiche, pour lui, du corps de la femme :

« [...] Descubrí sus pies y sus piernas desnudas, hasta el borde de una falda amarilla.

<sup>981</sup> *Cantique des cantiques*, IV, 11 <http://leschretiens.free.fr/bible/cantique.php>

<sup>982</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.104.

<sup>983</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.104.

<sup>984</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.103.

Cambiamos comentarios triviales ; elle se ruborizó ligeramente. Después lo reconoció : « Porque en aquel instante, al encontrarnos de pronto, se me ocurrió que empezaba a quererte. » ¡Empezaba, y yo la adoraba ya ! Desde el primer momento en el ascensor. Desde antes de reencarnarse, cuando ella era Hannah. Desde más atrás incluso. [...] El Amor en mí esperaba ya a Nerissa. »<sup>985</sup>

*(Je découvris ses pieds et ses jambes nues, jusqu'au bord de la jupe jaune. Nous échangeâmes des commentaires banals ; elle rougit légèrement. Ensuite elle le reconnut : « Parce qu'à ce moment-là, en nous rencontrant soudain, je compris que je commençais à t'aimer. » Elle commençait, alors que moi, je l'adorais déjà ! Dès le premier instant dans l'ascenseur. Depuis avant même sa réincarnation, alors qu'elle était Hannah. Même depuis plus longtemps.[...] L'Amour en moi attendait déjà Nerissa. )*

Sa mémoire est extrêmement précise lorsque les souvenirs concernent la femme aimée, voire ses vêtements. Le fossé qui sépare cet homme de cette femme est peut-être visible dès ces premiers instants. La femme, plus raisonnable, se posa des questions sur ses sentiments envers son professeur lors d'une rencontre inattendue. Lui, nourri de ses rêves et de ses chimères, a déjà atteint l'amour passion. Elle n'est plus seulement une femme, elle est aussi celle qu'il a aimée avant elle, Hannah. De même, Isolina ne sera pas qu'Isolina, mais une femme aimée, envoyée par Nerissa ; il va la transformer en épreuve. Quant à Serafina, la dernière femme qu'il aimera, elle méritera, à ses yeux, d'être la réincarnation de Nerissa.

Tout amour est, avant tout, intellectualisé, médité, voire ruminé, comme le dit José Luis Sampedro en parlant, avec beaucoup d'humour, du travail de l'écrivain :

« La vaca se saca de uno de sus cuatro estómagos lo que ha tragado, lo vuelve a la boca y lo mastica de nuevo. El escritor actúa también como un rumiante : a todo lo que ha visto, todo lo que ha tocado y oído le da vueltas y más vueltas. »<sup>986</sup>

*(La vache sort de l'un de ses quatre estomacs ce qu'elle a avalé, elle le renvoie à la bouche et le mâche à nouveau. L'écrivain aussi agit comme un ruminant : il fait tourner et tourner encore tout ce qu'il a vu, tout ce qu'il a touché et entendu.)*

Miguel procède exactement de la même manière : tout ce qui a un rapport avec le lien amoureux est vu, revu, soupesé avec l'intellect comme l'herbe pour une vache. C'est ce qui justifie sa vie.

Nerissa va renoncer à lui, avant même que leur relation ne se soit concrétisée sexuellement, pour se consacrer à son mari. Miguel se souvient :

« Dos veces [...] he agonizado en un aeropuerto : en aquel Santander y, luego, en Barcelona, cuando Nerissa me fue arrabada. »<sup>987</sup>

*(J'ai agonisé [...] deux fois dans un aéroport : dans ce Santander d'autrefois et, ensuite, à Barcelone, quand Nerissa me fut arrachée.)*

Il se rendit à Santander au moment de la mort de son fils, lors d'un accident d'avion. La mort d'un être aimé ou une séparation définitive, comme celle qui concerne Nerissa, entraîne la propre mort du protagoniste, par empathie totale. Le passif « me fue arrabada » est révélateur de la volonté de Miguel de ne pas accuser Nerissa. Il en fait une victime, puisqu'il reconnaît haïr Eduardo qui les a séparés, mais

<sup>985</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.665.

<sup>986</sup> Escribir es vivir. Ibid. p. 26.

<sup>987</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.98.

pas elle :

« A ti nunca, Nerissa ; a ti no te odié nunca. Pero i a Eduardo ! ¿Sabes que planeé su asesinato ? »<sup>988</sup>

(*Toi, Nerissa, jamais ; toi, je ne t'ai jamais haïe. Par contre, Edouard oui, je l'ai haï ! Sais-tu que je projetai son assassinat ?*)

Il fait preuve, ici, d'une mauvaise foi certaine, car Eduardo n'est peut-être même pas au courant de l'existence de Miguel. Il est, effectivement, le motif de la rupture, mais tout à fait inconsciemment. Celle qui porte entièrement la responsabilité de cette décision est Nerissa, mais Miguel préfère la vénérer que la critiquer.

La réalité le condamnant à la mort après la lutte qu'est l'agonie, il n'a plus qu'à tenter de survivre en passant au mysticisme, transformant l'absence puis la disparition de l'être aimée. Il avait déjà commencé ce processus en transformant le numéro de téléphone de Nerissa en mantra :

« Te lo conté : mi mantra sagrado era tu número, y yo marchaba por las calles repitiéndolo como en trance . « Dos - veinte - cuarenta y tres - sesenta y cuatro » . »<sup>989</sup>

(*Je te le racontai : mon mantra sacré, c'était ton numéro et moi, je parcourais les rues en le répétant comme en transes. « Deux - vingt - quarante-trois - soixante-quatre. »*)

Il continue après leur séparation définitive la déification qu'il avait déjà entamée dès le début :

« Lo eras (una princesa bizantina) y eso me inspiró el bautizarte « Nerissa », con la misma inicial de tu Nilia canario. Nerissa, deidad marina, sombra abismal y espuma risueña. Pasión y juego. Sobre todo, inmortal juventud del mar : era obvio que nunca envejecerás. [...] Yo seguía aferrado al fascinante Bizancio de mis lecturas [...] Refinamiento y violencia. »<sup>990</sup>

(*Tu l'étais (une princesse byzantine) et cela me poussa à te baptiser « Nérissa », avec la même initiale que ta Nilia des Canaries. Nérissa, déesse marine, ombre abyssale et écume riieuse. Passion et jeu. Surtout immortelle jeunesse de la mer : il était certain que tu ne vieilliras jamais.[...] Moi, j'étais toujours attaché à la fascinante Byzance de mes lectures[...]. Raffinement et violence.*)

Comme les personnages masculins de *La vieja sirena*, Miguel baptise la jeune femme qu'il va aimer. Il choisit un prénom byzantin, de la cité qui évoque luxe et raffinement orientaux. C'est un prénom lié à la mer car Nerissa est profonde et mystérieuse comme elle. Elle est aussi bien mystère des profondeurs que légèreté de l'écume. La métaphore marine dépeint parfaitement sa bien-aimée, faite de dualité et cette image est reprise par la vision que Miguel donne de Byzance : « Refinamiento y violencia ». Il insiste sur l'idée du temps et du non-vieillessement, avec « immortal jeunesse » et « nunca envejecerás », le non-respect de la concordance des temps - il aurait fallu employer le conditionnel au lieu du futur après un verbe principal à l'imparfait dans « era obvio que nunca envejecerás ». Ce futur indique clairement que le conditionnel se prolonge dans le présent et devient futur, processus logique puisqu'elle est immortelle et que le temps n'a pas de prise sur elle. Cela justifie ainsi la

<sup>988</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.514.

<sup>989</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.202.

<sup>990</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.153.

fin de leur relation réelle : l'esprit a pris le pas sur la réalité et la chair.

Jules Verne a parlé d'une Nérissa en ces termes :

« C'était un assez étroit défilé, creusé entre des montagnes qui ne sont plus, à proprement parler, que des collines en cette partie de l'Anatolie occidentale. On donnait à cette passe le nom de gorges de Nérissa. Au fond, de hautes roches se reliaient aux premières assises d'un massif, dont les gradins semi-circulaires s'étagaient sur la gauche. À droite, s'ouvrait une profonde caverne, dans laquelle la petite troupe tout entière pouvait trouver un abri, - ce qui fut constaté après examen de ladite caverne. »<sup>991</sup>

Nous retrouvons -encore ! - la caverne dans la thématique de José Luis Sampedro, lieu récurrent dans cette œuvre, comme nous allons l'étudier plus loin.

Il suffit de lire les dernières lignes de chaque chapitre pour voir comment l'amour pour la jeune femme devient mysticisme, comme nous le verrons plus tard. Nous pouvons, d'ores et déjà, citer quelques exemples. Il s'adresse à Nérissa :

« [...] Ya me vuelvo mera paciencia esperanzada, mientras sigo desnudándome, clamando con Quevedo :

« Un nuevo corazón, un hombre nuevo  
ha menester, Señor, la ánima mía ;  
¡ desnúdame de mí... »<sup>992</sup>

(Je deviens maintenant simple patience emplie d'espoir, alors que je continue à me mettre à nu, en m'exclamant comme Quevedo :

« C'est d'un cœur neuf, d'un homme neuf  
Qu'a besoin mon âme, Seigneur ;  
Dépouille-moi de moi-même... »<sup>993</sup>

ou

« Así y todo, hermano de Ibn Arabí, San Juan de la Cruz. [...]  
¡ Mírala , tu respuesta y tu promesa : tu paloma se posa en mi ventana !  
Es muss sein. Escrito está en el Cuarteto XVI. »<sup>994</sup>

(En dépit de tout, comme un frère de Ibn Arabí, Saint Jean de la Croix.[...]  
Regarde-la, ta réponse et ta promesse : ton pigeon se pose sur ma fenêtre !  
Es muss sein. C'est écrit dans le XVIème Quatrain.)

Il le répète à la fin du chapitre 7 : « Es muss sein. Ha de cumplirse. »<sup>994</sup>  
(« Es muss sein ». Cela doit s'accomplir.)

Il relie les poètes chrétiens et musulmans dans sa quête de l'amour mystique, mais nous privilégions les derniers mots du chapitre 16 :

« Fue preciso perderte para acabar de hacermé yo, porque, como en el verso de Sadi, que tanto me ha consolado luego :

« Tu amor me denegaste,  
pero me diste tal Visión de Ti  
que mi secreto Yo nació a la Vida. »

*nerissa, Nerissa, nErissa neRissa nerIssa neriSsa nerisSa nerissa NERissa nERissa  
neRIssa nerISSa neriSSa nerisSA NERissa nERIssa neRIssa nerISSa nerISSa NERIssa nERIssa  
neRISSa nerISSA NERIssa nERISSa nERISSA NERISSA nERISSA NERISSA. »<sup>995</sup>*

<sup>991</sup> VERNE Jules. *Kéran-le Tétu*. chapitre XI [http://litteratureaemporter.free.fr/romans/\\_arcs/verne\\_keraban\\_le\\_tetu.htm](http://litteratureaemporter.free.fr/romans/_arcs/verne_keraban_le_tetu.htm)

<sup>992</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.57.

<sup>993</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.105.

<sup>994</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.373.

<sup>995</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.818.

*(Il me fallut te perdre pour parvenir à devenir moi-même, parce que, comme dans le vers de Sadi, qui m'a tellement consolé par la suite :*

*« Tu me refusas ton amour,  
Mais tu me donnas une telle vision de Toi  
Que mon Moi secret naquit à la Vie. »*

*nerissa, Nerissa, nErissa neRissa nerIssa neriSsa nerisSa nerissA NErissa nERissa  
neRIssa nerISsa neriSSa nerisSA NErissa nERIssa neRISSa nerISSa neriSSA NErIssa nERIssa  
neRISSa nerISSA NErIssa nERISSa nERISSA NErIssa nERISSA NErIssa.)*

Il s'agit de l'avant-dernier chapitre : Miguel est tout près de la dernière étape, de l'ascension finale. Son Moi secret va, effectivement, changer de forme. Dépouillé du bas monde, mais enrichi, au dernier moment, d'un ultime amour en la personne de Serafina, il quitte le monde plus facilement. Il n'a gardé que l'essentiel, s'est défait des objets et des lieux. Son seul bagage est l'amour, cultivé depuis des années et qui a encore grandi, au gré des épreuves (Chantal, Isolina) et d'un bonheur inattendu en la personne de Serafina, qui est pour lui Seraphita, le séraphin, l'ange qui lui annonce la mort.

Il se délecte du nom de l'aimée, non en le prononçant, mais, comme un lettré qu'il est, en le savourant et le rythmant régulièrement, en une incantation amoureuse et mystique. Il suit un ordre régulier : le prénom est écrit en minuscules, la première lettre est ensuite en majuscules, puis la deuxième et ainsi jusqu'au « a » final et il reprend le même rythme avec deux majuscules, puis trois, puis quatre, puis cinq jusqu'à ce que le prénom de l'aimé, écrit tout en minuscules au début s'achève dans sa forme la plus grande, à savoir les lettres majuscules. Ce mouvement où le mot Nérissa est répété vingt-neuf fois n'est que visuel. Il évoque à la fois le flux marin en crescendo et la montée de la vague d'une émotion comme le désir, l'extase sexuelle ou mystique. Ecrire le prénom de l'Aimée comme un enfant fait des lignes d'écriture est une manière de lui consacrer du temps et de la célébrer. Le prénom enfle jusqu'à devenir énorme comme l'est l'amour que ressent celui qui l'écrit.

Lorsqu'il évoque un livre dont il a finalement abandonné l'écriture et qui se serait intitulé *El esclavo del templo*, Miguel parle d'ermites et d'anachorètes et achève par ces mots :

*« La libertad está dentro. Como todas las palabras que se pronuncian con mayúscula. »<sup>996</sup>*

*(La liberté est à l'intérieur. Comme tous les mots qui se prononcent avec une majuscule.)*

Que dire, par conséquent, des mots qui ne s'écrivent qu'en majuscules ? Ils doivent abriter en leur sein une entité qui n'est faite que de liberté. Nerissa a choisi librement de renoncer à Miguel ; celui-ci a librement choisi de renoncer à poursuivre cet amour terrestre, à essayer de revoir la jeune femme pour la convaincre de changer d'avis. Il a librement consenti à transformer cet amour réel en un amour

---

<sup>996</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.560.*

transcendé et spirituel, ce qui lui a donné, enfin, la liberté de renoncer au monde. Librement, il est passé de la réalité à la fiction de l'écriture.

En effet, cette dernière est vite devenue essentielle dans cette relation amoureuse hors du commun :

« Te escribía a ti, Nerissa, sin saber qué palabras mías te llegaban, porque una cosa se escribe y otra se lee : ¡ Pobreza de los mensajes humanos ! La última carta no fue la última, y así quedó mejor. Cuando la escribí proyectaba otra, pero entonces sobrevino el Almendro en Llamas. Dejaste de recibirlas, como si yo hubiese muerto. Cuando, en realidad, revivía. »<sup>997</sup>

*(Je t'écrivais, Nerissa, sans savoir quels mots de moi arrivaient jusqu'à toi, parce que on écrit une chose et c'est une autre qui est lue : pauvreté des messages des hommes ! Ma dernière lettre ne fut pas la dernière et c'était mieux ainsi. Lorsque je l'écrivis, j'en projetais une autre, mais c'est alors que survint l'Amandier en Flammes. Tu cessas de les recevoir comme si j'étais mort, alors que, en réalité, je revivais. )*

Nerissa ne lui répondait pas. Non seulement il ne lui tient pas rigueur de son silence mais il se demande quel est le message qu'elle a effectivement cru lire et qui n'est peut-être pas celui qu'il a voulu lui envoyer, éternel problème de l'acte de lecture qu'il complique à plaisir. Ses spéculations se fondent sur le néant puisqu'il n'a aucun élément de réponse concernant l'interprétation que la destinataire a faite de sa lettre. C'est alors qu'il résolut définitivement le problème. L'Amandier en flammes, nous le verrons plus loin, lui a permis de comprendre que l'Amour parfait l'attendait dans une sorte d'au-delà. Il a donc renoncé à la Nerissa réelle pour poursuivre une image qu'il retrouvera après sa mort, ce qui peut paraître paradoxal puisque Nerissa n'est pas morte. Il a continué à lui écrire des lettres qu'il ne lui envoyait plus, qui ne lui étaient, à la rigueur, même pas destinées. Mourir aux yeux de Nerissa - elle ne recevait plus ses lettres - fut, pour lui, le début de la résurrection, de l'ultime étape. Pétri de contradictions, il a renoncé à elle pour ne la posséder, spirituellement, que davantage. L'écriture s'est substituée à la réalité. Dans ces conditions, l'écriture du prénom est sa manière d'appréhender Nerissa et de la posséder.

Ce que font les chrétiens sous forme de litanies, les musulmans l'appellent « Dzikr », l'invocation. Miguel invoque ainsi le nom de sa déesse :

« Y mi congoja se resuelve en invocarte, en practicar el *Dzikr* con tu nombre. « Nerissa, Nerissa, Nerissa... » repito sin descanso en letanía que me calma. Tu nombre está en mis venas [...]. »<sup>998</sup>

*(Et mon angoisse s'apaise quand je t'invoque, quand je pratique le « Dzikr » avec ton nom. « Nerissa, Nerissa, Nerissa », je le répète sans cesse en un litanie qui me calme. Ton nom est dans mes veines [...].)*

La répétition du nom de l'aimée a un effet puissant sur Miguel. En témoignent des termes comme « mi congoja se resuelve », « me calma », le mot « congoja » indiquant un état émotionnel d'une gravité assez rare. La métaphore finale révèle non seulement à quel point son amour est au tréfonds de lui-même et fait

<sup>997</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 616.

<sup>998</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.568.

partie de lui, mais aussi qu'il est son sang, donc un élément vital. Pourtant, il ne voit plus l'objet de sa flamme, son amour n'existe que dans les mots qu'il trace.

Dans les derniers instants de sa vie, précisément :

« Ya mueren las palabras. [...] Blanco fulgor del Almendro encendido.

Tus pasos ya, ese roce...En el pretil, frontera del vacío...Empieza a vislumbrarse tu figura...Este Soplo, este Aroma, esta Presencia... Cerca de mí, más cerca, ya en mi sangre... [...]

Ya pronto seré Tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno : Eternidad. »<sup>999</sup>

*(Maintenant, les mots sont morts.[...] Blancheur éclatante de l'Amandier incendié.*

*Tes pas enfin, ce frôlement... Sur la balustrade, frontière du vide... Ta silhouette commence à apparaître...Ce Souffle, cet Arôme, cette Présence... Près de moi, plus près, dans mon sang maintenant.*

*Je serai enfin bientôt Toi et Toi, Nérissa, tu seras moi. Tous deux, nous ne serons plus qu'un : Eternité.)*

La relation fut, tout d'abord, basée sur la réalité. Après la rupture, Miguel a fini par substituer à la Nerissa réelle une Nerissa virtuelle dont on prononce le nom comme une incantation. Les mots ont été plus importants que les faits, inexistantes. Maintenant, enfin, les mots sont inutiles : Miguel va avoir accès à l'Aimée, hors des cercles du temps, donc éternellement. Sa mort qui lui permet de rejoindre l'Aimée est beaucoup plus complexe et tortueuse que celle de Glauka dans l'opus suivant, *La vieja sirena* où l'héroïne suit dans la mort, tout simplement, celui qu'elle aime.

Deux femmes laissent à Miguel un souvenir cruel : Chantal, qu'il connut à Paris, puis Isolina, qu'il considère comme une épreuve envoyée par Nerissa.

Les deux jeunes femmes sont liées car, lorsque Isolina lui demande quel nom il veut lui donner, il répond spontanément « Chantal », ce qui augure mal de leur avenir sentimental.

Il parle de Chantal dès le chapitre 2 :

« ¡Aquella cena fue para mí el venablo en el costado de Juliano el Grande<sup>1000</sup>, [...]. Me lo clavó aquella joven sirena, Chantal. Su entonación de liederista aún canta en mis oídos [...] confesando en voz bien alta a Miguelito : « Pas mal, ton vieux. » Y todo lo que siguió. ¡Aquel ángel lujurioso a mi alcance ! Pero no quise.

« No me arrepentí » me dije entonces. ¡Pues claro que sí ! »<sup>1001</sup>

*(Ce dîner fut pour moi le javelot dans le côté de Julien le Grand, [...]. Il fut fiché en moi par cette jeune sirène ; Chantal. Son intonation de chanteuse de lieder chante encore à mes oreilles [...] confiant d'une voix bien haute à Miguelito : « Pas mal, ton vieux. » Sans parler de tout ce qui suivit. Cet ange luxurieux à ma portée ! Mais je ne voulus pas.*

<sup>999</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

<sup>1000</sup> Né à Constantinople (331-363), empereur romain (361-363), neveu de Constantin, il abandonna la religion chrétienne et favorisa une renaissance païenne. Il fut tué lors d'une campagne contre les Perses. *Petit Larousse*. Paris.1971.

<sup>1001</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.98.

« *Je ne le regrettais pas* », me dis-je alors. *A vrai dire, oui, je l'ai regretté !*)

La chanteuse de lied veut, par son chant, entraîner Miguel au plus profond des flots pour le noyer, selon l'image antique de la sirène qui n'a rien à voir avec celle du deuxième volet de la trilogie. Miguel rapporte au style direct ses paroles car c'est par ce moyen que les sirènes exercent leur maléfice. La phrase est rapportée comme elle a été prononcée, au style direct, tout à fait direct car elle est brève et nominale et expose implicitement les desseins « luxurieux » de la jeune femme. Miguel, qui fait de fréquentes allusion aux martyrs criblés de flèches comme Saint Sébastien, reprend cette métaphore pour lui-même et la blessure que lui infligea Chantal, cet « ange luxurieux », oxymore montrant la dualité des êtres, l'abîme séparant un visage et une voix magnifiques d'une âme emplie de turpitude, tout au moins d'après Miguel.

Ces monologues intérieurs peuvent faire sourire le lecteur car, ayant revêtu la forme de discours qu'un personnage se tient à lui-même, Miguel est sincère et avoue la vérité. Il feint d'avoir repoussé sans hésitation les avances de Chantal pour reconnaître aussitôt, par une phrase exclamative qui met en évidence les sentiments, qu'en réalité il aurait bien aimé les accepter.

Plus que par les intentions inéquivoques de Chantal, il fut cruellement blessé par son éclatante jeunesse et, surtout, par celle de son propre fils :

« *Sueño envidioso de aquella intensa vida juvenil.* »<sup>1002</sup>

(*Songe envieux de cette intense vie juvénile.*)

Il était tellement jaloux de son fils qu'il n'est pas possible qu'il n'ait pas culpabilisé après sa mort, pensant déraisonnablement que sa jalousie monstrueuse avait entraîné la mort de son fils.

Associer immédiatement Isolina à Chantal aurait dû le faire hésiter, mais il n'en est rien. Miguel est aussitôt séduit par la toute jeune fille et sa manière étonnante de s'habiller, de parler des hommes, de l'amour, le surprend mais ne l'effraie pas autant qu'elle aurait pu le faire :

« *Me sorprende a cada paso.[...] Unos collares afganos, plata y ámbar ; supongo que falsos.* »<sup>1003</sup>

(*Elle me surprend à chaque instant.[...] Des colliers afghans, d'argent et d'ambre ; faux, je suppose.*)

Il n'est pas au bout de ses surprises, puisqu'elle précise que son grand-père fut ministre en Afghanistan : ses bijoux sont authentiques.

Il pense que Nerissa la lui a envoyée : « *Ya no dudo : me la has enviado Tú* » (*Je n'en doute plus : c'est toi qui me l'as envoyée*) et il arrange aisément le problème de la différence d'âge : « *Edipo conducido por Antígona. La más dulce muchacha, la*

---

<sup>1002</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.98.

<sup>1003</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.356.



más conmovedora pareja de aquella edad de dioses sobre la tierra »<sup>1004</sup> (*Œdipe conduit pas Antigone. La jeune fille la plus douce, la plus émouvante partenaire de cette ère où les dieux étaient sur la terre*).

Comment ne se rend-il pas compte (il est vraiment aveuglé) que faire référence à Œdipe assoit leur relation sur des bases incestueuses ? En réalité, il ne voit rien, car aucun adjectif qualificatif n'est moins approprié à Isolina que celui de « dulce ».

Il s'écrie, peu après, s'adressant à Nerissa, comme il le fait si souvent :

« Guíame.

No hace falta ; ya me has conducido a Chantal reencarnada, dándole la vuelta al tiempo.

Al glorioso ardor de mis médulas, como las de Quevedo en su soneto. »<sup>1005</sup>

(*Guide-moi.*

*Cela n'est pas nécessaire ; tu m'as déjà conduit vers Chantal réincarnée, en faisant retourner le temps en arrière. Vers l'ardeur glorieuse de la moëlle de mes os, comme celle de Quevedo dans son sonnet.*)

Il commet une erreur fatale. Une relation amoureuse à peine ébauchée et qui s'est terminée sur un refus catégorique de sa part ne saurait ressusciter de manière satisfaisante. Le temps n'offre pas de seconde chance. Miguel agit comme don Pablo, son personnage, en croyant qu'il est possible de rebrousser chemin sur le cercle du temps. Celui-ci ne se raccommode ni ne s'arrête : il avance inexorablement. Miguel feint d'ignorer que Quevedo<sup>1006</sup>, qui écrivit tant sur la vie et la mort, ne le savait pas :

Amor constante más allá de la muerte

*Amour toujours restera au-delà de la  
mort*

Cerrar podrá mis ojos la postrera  
Sombra que me llevare el blanco día,  
Y podrá desatar esta alma mía  
Hora, a su afán ansioso lisonjera;

*Elle pourra fermer mes yeux la dernière  
Ombre qui me dérobera la clarté du jour,  
Elle pourra alors libérer mon âme  
Qui se complaît dans son tourment*

<sup>1004</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.356.

<sup>1005</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.413.

<sup>1006</sup> Francisco Gómez de Quevedo y Villegas (baptisé le 26 septembre, 1580 - 8 septembre, 1645) est un écrivain espagnol du XVII<sup>e</sup> siècle, l'une des figures importantes de la littérature du Siècle d'or espagnol. [...] Quevedo est l'auteur baroque par excellence. Il écrit des contes satiriques et fantastiques mais aussi des poésies. Son œuvre, d'un pessimisme noir et toujours hantée par la mort, est celle d'un humoriste impitoyable, excellent dans la satire burlesque et le pamphlet, qui tourne en ridicule les travers de ses contemporains. Elle est caractéristique du style conceptiste. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Quevedo>

Le conceptisme (*conceptismo* en espagnol) est un style littéraire caractéristique de l'écriture baroque espagnole inventé par le poète Francisco de Quevedo et théorisé par l'écrivain Baltasar Gracián dans *Art et figures de l'esprit (Agudeza y arte del ingenio, 1647)*. Contrairement à un autre style littéraire baroque, le cultisme (*culteranismo*), porté à son incandescence par le poète Luis de Góngora et caractérisé par une prolifération de métaphores et de jeux de mots purement ornementaux, le **conceptisme** vise à détourner le langage au service d'un raisonnement rigoureux et d'une pensée subtile et extrêmement ingénieuse. Il s'agit, pour l'essentiel, d'établir élégamment et de la façon la plus condensée possible des rapports inattendus entre les objets, en tenant que « *ce que la beauté est pour les yeux, l'harmonie pour l'ouïe, le concept l'est pour l'entendement* » (Gracián).

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Conceptisme>

<sup>1007</sup> <http://www.poemas-del-alma.com/amor-constante-mas-alla.htm>

Mas no de esotra parte en la ribera  
Dejará la memoria, en donde ardía:  
Nadar sabe mi llama el agua fría,  
Y perder el respeto a ley severa.

*Mais sur l'autre rive elle n'abandonnera  
Pas mon souvenir, là où il brûlait :  
Ma flamme sait dans l'eau froide nager  
Et perdre le respect pour la loi sévère.*

Alma, a quien todo un Dios prisión ha sido,  
Venas, que humor a tanto fuego han dado,  
Médulas, que han gloriosamente ardido,

*L'âme, pour qui tout un Dieu fut prison,  
Abandonnera son corps, non son amour  
Veines, qui ont donné vie à tant de feu,*

Su cuerpo dejará, no su cuidado;  
Serán ceniza, mas tendrán sentido;  
Polvo serán, mas polvo enamorado.<sup>1007</sup>

*Entrailles, qui ont glorieusement brûlé ;  
Seront cendres, mais l'amour demeurera,  
Elles seront poussière, mais poussière  
amoureuse.*

La référence poétique est judicieuse : les points communs avec ce texte de Quevedo sont nombreux. Comme le personnage du poète, Miguel attend « la postrera/sombra ». Elle se présente, parfois, pour lui, sous l'image du pigeon de Nérissa qui lui annonce son départ prochain pour l'autre rive. Comme le poète, son âme, ses veines, ses entrailles, tout son corps brûle du feu de l'amour. Il en est possédé jusqu'au tréfonds de lui-même. Pas un organe, pas un morceau de peau n'échappent à l'amour qui le consume. Même lorsqu'il ne sera plus que cendres, celles-ci seront encore faites de cet amour. Miguel, malgré une vision beaucoup plus athée que Quevedo, ne mourra pas non plus vraiment. Il n'attend pas la résurrection chrétienne de l'âme liée au Dieu judéo-chrétien, mais une nouvelle vie au-delà de la mort avec son propre dieu, quintessence des femmes aimées, Tú ( Toi ), dont son âme était librement prisonnière.

Hormis le premier indice, à savoir que Isolina est, aux yeux de Miguel, la réincarnation de Chantal, d'autres détails auraient pu le troubler, auxquels le lecteur est plus sensible.

En parlant de l'administrateur de sa grand-mère, elle révèle crûment à Miguel :

« Pero cuando empecé a crecer mientras no me di cuenta, el muy cabrón me metía mano cuando me cogía sola por la casa[...] Hasta que me enteré y le pegué una buena patada en la espinilla con toda mi mala leche... »<sup>1008</sup>

*(Mais quand j'ai commencé à grandir et tant que je n'ai pas compris ce qu'il me faisait, ce grand sauld me touchait quand il me trouvait seule à la maison[...] Jusqu'au jour où j'ai réalisé et que je lui ai flanqué un bon coup de pied dans le tibia en y mettant tout mon sale caractère. )*

Le langage et les actes d'Isolina sont empreints d'une telle violence qu'il est

<sup>1008</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.357.

difficile, pour le lecteur, d'avoir pitié d'elle, mais Miguel est sous le charme. Pour la séduire, il va lui raconter des contes, dont il cherche la documentation dans la journée, pour les lui narrer ensuite, tel une moderne Shéhérazade.

Elle est tout aussi agressive en parlant de sa mère : « La odio[...] »<sup>1009</sup> (*Je la hais [...]*) ; elle idolâtre un peu trop son père.

Miguel fait montre d'une mauvaise foi, une fois de plus, tout à fait remarquable ; sous prétexte qu'Isolina lui est envoyée par Nerissa, il est prêt à tout, même à se sacrifier en faisant l'amour avec la jeune fille :

« Es el ensayo, en este plano actual, de la unidad a que aspiro después contigo, la prueba de mi capacidad. Complementada además la unión de la pareja con la de las edades ; ese siempre dulce y melancólica traspaso de la antorcha encendida de las manos del maestro a las del discípulo, de la experiencia a la inocencia, a la juventud.

Y para esa misión, afortunadamente, aún no es tarde. Pues Tú lo quieres, Nerissa, estoy dispuesto.»<sup>1010</sup>

*(C'est la préparation, dans le plan actuel, de l'unité à laquelle j'aspire ensuite avec toi, la preuve de ma capacité. En outre, l'union du couple est complétée par celle des âges ; ce passage, toujours doux et mélancolique, de la torche allumée, des mains du maître à celles du disciple, de l'expérience à l'innocence, à la jeunesse.*

*Fort heureusement, pour cette mission, il n'est pas encore trop tard. Comme c'est Toi qui le veux, Nerissa, je suis prêt.)*

Nous remarquons l'usage contradictoire de « actual » et « después », essentiel dans la vision de l'amour de Miguel. L'amour d'aujourd'hui, réel ou revêtu dans le souvenir, nourrit celui de demain, celui dont il ne jouira pleinement qu'après la mort. Cette préparation, cette épreuve que lui impose Nérissa, pourraient être nommées également un « carpe diem » (*Jouis du jour présent*) amoureux justifié par cet « après » dont il ne doute pas. Si le lien amoureux se déploie comme il le veut, il s'agit d'une femme réincarnation de Nérissa. S'il finit mal, c'était une épreuve envoyée par l'aimée. Quelle que soit la situation, elle est analysée selon le bon vouloir de la personne, en sa faveur le plus souvent.

Il symbolise l'amour qu'il peut donner à Isolina comme une torche confiée par le maître au disciple. Etant donné la différence d'âge, il considère que, plus expérimenté, plus sage que la jeune femme, il lui apporte, en même temps que la relation affective, un héritage spirituel.

Quelle erreur criante que la sienne ! Quel défaut d'analyse pour un vieux sage ! La jeune femme, pleine de rouerie et de duplicité, conseillée par sa grand-mère, antithèse de Miguel au niveau moral, possède une sorte de sagesse de la vie tout aussi profonde que la sienne mais aux antipodes de ce qu'il peut lui apporter. Elle aussi aurait pu lui donner une torche, faite de cynisme vital. Aucun des deux n'était à même de saisir la torche tendue par l'autre.

---

<sup>1009</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.364.

<sup>1010</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.367.

Cependant, Miguel, naïf, « était prêt ». Nous retrouvons, ici, sa mauvaise foi, si profonde qu'elle en est comique ; elle lui permettra, toutefois, dans un deuxième temps, de transformer cet échec bien douloureux pour son ego, pour son orgueil, en victoire éclatante, en épreuve le rapprochant de l'Aimée.

A la fin du chapitre suivant, après avoir créé un effet dilatoire, le narrateur revit la scène où il fut sur le point d'avoir des relations sexuelles avec Isolina :

« [...] Inesperadamente, abrió su manto y emergió desnuda : tallo de lirio con melena negra y sombría también su flor secreta e insolentes las rosas de sus pechos. Sonriendo a mi asombro y extendiendo las manos me asestó la palabra que mató mi deseo : « Ven a mi cuerpo : un hijo no me importa. »

¿ Un hijo ? ¡Qué blasfemia ! Sólo hay Uno : Miguelito [...] Dejé de verla, con abiertos ojos, mientras la voz vendía su manzana : « El placer... Hasta Stefi me aconseja un amante maduro... Lo pasaremos pipa. »

Mi máscara de espanto pudo tapar la náusea, mas no lo entendió ella : « No pongas esa cara de carroza ; aunque ya estés pasado, me gustarás lesbiano. »<sup>1011</sup>

*([...] A ma grande surprise, elle ouvrit son manteau et émergea nue : tige de lys, chevelure noire, sombre aussi sa fleur secrète et insolentes les roses de ses seins. Souriant devant mon étonnement et, tendant les mains, elle m'asséna les paroles qui tuèrent mon désir : « Viens à mon corps : cela m'est égal d'avoir un enfant.*

*Un enfant ? Quel blasphème ! Il n'y en a qu'Un : Miguelito.[...] Je cessai de la voir, alors que j'avais les yeux ouverts, pendant que sa voix vendait sa pomme : « Le plaisir... Même Stefi (sa grand-mère) me conseille un amant d'âge mûr... Cela va être du tonnerre.*

*Mon masque d'épouvante put cacher ma nausée, mais elle ne le comprit pas : « Ne fais pas cette tête de vieux croulant ; même si tu n'es pas de la première fraîcheur, tu me plairas lesbien.»)*

Au lieu d'entreprendre l'ascension dont il rêve pour rejoindre l'Aimée, Miguel fait une chute terrible, une descente aux enfers immédiate. En quelques secondes, il est passé du désir envers une jeune fille qui s'offre, à un effroi sans nom. En tuant son désir, Isolina a annihilé une chaîne de plus qui retenait Miguel sur terre. Elle lui a parlé, innocemment, de l'éventualité d'avoir un enfant. Elle ne pouvait imaginer la réaction qu'elle allait déclencher chez lui, qui n'hésite pas à employer le mot à connotation religieuse de « blasphème ». Elle lui porte le coup fatal en lui vendant une pomme métaphorique, telle une Eve moderne. Plus qu'une tentation, ces dernières phrases sont un coup de grâce : « Hasta Stefi me aconseja un amante maduro... ». Elle a révélé, peu de temps auparavant, qu'elle ne parvient pas à l'orgasme<sup>1012</sup>. Miguel franchit un pas de plus, en supputant qu'elle a décidé d'avoir des relations sexuelles avec lui par pur égoïsme, ce qui est contradictoire avec l'idée même de l'amour, avec l'espoir de jouir du sexe auprès d'un homme expérimenté. Elle suit en cela les conseils de sa grand-mère, ce qui ôte toute spontanéité à son attitude. Où est le don de soi dans cet état d'esprit ?

<sup>1011</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.419-420.

<sup>1012</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.418.

Miguel a recours au masque salvateur pour ne pas se mettre à nu, pour ne pas exposer la profondeur de son malaise devant quelqu'un qui, de surcroît, est en train de le faire souffrir. Le masque, ici, n'est pas l'expression métaphorique de l'hypocrisie imposée par la société mais un réflexe de survie pour ne pas dévoiler sa fragilité.

Les dernières paroles de la jeune fille ne peuvent guère l'aider, sans pour autant lui faire encore plus de mal, son degré maximum de souffrance ayant déjà été atteint. La vulgarité de son vocabulaire n'a d'égale que sa dureté. Evoquer en ces termes l'âge de son amant potentiel ne va pas encourager celui-ci à poursuivre une relation érotique.

Le dernier verbe qu'elle emploie est au futur, « *gustarás* », induisant la cécité totale de celle qui le prononce. L'amant lesbien dont parle José Luis Sampedro et que nous reverrons dans l'ouvrage éponyme n'a que peu de points communs avec l'aide érotique dont elle a besoin pour perdre sa frigidité. Il est clair, en outre, qu'elle n'a pas mesuré la gravité du choc qu'elle a fait subir à Miguel. Il n'y aura aucun avenir entre eux.

Miguel est d'une agilité mentale redoutable. Le choc à peine passé, il réagit, en se référant, aussitôt, au temps :

« Ha transcurrido un tiempo planetario. En menos de una hora. Puedo ver la verdad. »<sup>1013</sup>

*(Il s'est écoulé un temps planétaire. En moins d'une heure. Je peux voir la vérité.)*

Il subit la vision subjective du temps, qui s'écoule différemment selon l'émotion que vit l'être humain. Ce moment est, à la fois, « planétaire » et ne représente qu'une heure ; il est tout autant éternel qu'éphémère.

En cette même accélération du cercle temporel, Miguel a le loisir de changer diamétralement de point de vue. Il remercie Nérissa de l'épreuve qu'elle lui a envoyée. Il interprète cette aventure sentimentale avortée comme une ultime étape : il se rapproche de son objectif :

« No tengo miedo. Sé que Tú no ignoras que nunca te perdí en mis confusiones. Que, si seguí adelante, fue buscando tu faro allá en lo oscuro, llevado de deseos de tu cuerpo, de la sed de morir sobre tu pecho derramando en tu sexo mis entrañas. Porque mi vida pasa y me destroza la espera de morir para encontrarte. »<sup>1014</sup>

*(Je n'ai pas peur. Je sais que Tu n'ignores pas que je ne t'ai jamais perdue au milieu de mes confusions. Que, si j'ai poursuivi mon chemin, ce fut pour chercher ton phare là-bas dans l'obscurité, poussé par le désir de ton corps, par la soif de mourir sur ta poitrine en déversant mes entrailles dans ton sexe. En effet, ma vie passe et je suis brisé par l'attente de mourir pour te trouver.)*

Comme pour « l'amant lesbien », l'humiliation est nécessaire devant la femme aimée. Il avoue humblement ses erreurs tout en clamant avec force qu'il fut

---

<sup>1013</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.420.

<sup>1014</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.420.

toujours guidé par son amour pour « Tú ». Le symbole phallique qu'est le phare symbolise, ici, la femme aimée, la fusion des sexes qu'il souhaite se réaliser ainsi.

Son mysticisme amoureux reste toujours très érotique, comme nous l'avons vu dans la plupart des citations précédentes. L'agonie, ultime combat est aussi l'ultime orgasme. Miguel veut, à la fois, « mourir sur la poitrine de l'Aimée en répandant dans son sexe ses entrailles » et « mourir pour la rencontrer ».

Les contradictions ne gênent pas les mystiques. Le lecteur sait, depuis le début, que Miguel veut mourir pour retrouver l'Aimée. Ici, cependant, il est troublé par l'échec de cette relation sentimentale avec Isolina qui allait trouver une culmination dans l'acte sexuel. La jeune femme s'offrait lorsqu'elle a prononcé ces paroles malheureuses. Ce rêve d'éjaculation cache mal la frustration sexuelle qu'il subit. Il ne lui reste plus qu'à tenter de s'échapper de ce corps qui ne lui apporte que désillusions.

Il termine le chapitre 8 par ces mots :

« Desnudo entonces ya hasta de mí mismo el muro pasaré y veré tu Rostro. »<sup>1015</sup>

(*Dépouillé alors jusque de moi-même, je franchirai le mur et je verrai ton Visage.*)

Cet échec l'a aidé à se dépouiller de lui-même. Il le transforme ainsi en succès éclatant et termine par l'évocation du Visage de l'aimée. Pour le désigner, il commence le mot par une majuscule, car le visage est une métonymie de la femme-déesse et que, par conséquent, il le déifie aussi. La thématique du mur sera abordée dans l'étude du mysticisme de Miguel.

Nourri de ses lectures mystiques, Miguel n'a pas voulu faire comme Ernesto Ribalta, le professeur de *Real Sitio*, et se refermer sur lui-même, tel Narcisse, tentant de croire que le seul être digne d'être aimé n'est autre que lui-même. Ribalta préfère interpréter ses échecs amoureux comme une preuve de l'incompréhension d'autrui devant sa propre supériorité. Miguel va d'échec en échec. Précocement ouvert au domaine de l'amour, il a commencé par se tromper en épousant Monique, dont il parle peu, mais de manière cinglante. Lorsque, enfin, il goûte aux joies de l'amour partagé, cela ne dure qu'un été. L'aimée, Hannah, meurt, tragiquement de surcroît, anonymement, sans qu'il puisse en porter le deuil et se recueillir sur une tombe.

Il tombe ensuite amoureux de Nérissa mais leur relation s'achève « aquel treinta de junio »<sup>1016</sup> (*ce fameux trente juin*). Comme il se répète son numéro de téléphone ou son prénom, il éprouve le besoin obsessionnel de comptabiliser la durée de leur liaison platonique :

---

<sup>1015</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.421.

<sup>1016</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.149.

« ¡ Cuatro años, un mes, ocho horas después de tu advenimiento !<sup>1017</sup>  
(*Quatre ans, un mois, huit heures après ton avènement !*)

Le personnage principal de *El pintor de batallas*<sup>1018</sup> d'Arturo Pérez-Reverte compte, lui aussi, la durée de sa relation avec Olvido (*Oubli*), la jeune femme, photographe de guerre comme lui, qui mourut lors d'un reportage de guerre en Bosnie :

« Tres años. O casi. Mil cincuenta días [...] »<sup>1019</sup>  
(*Trois ans. Ou presque. Mille cinquante jours [...]*)

L'homme, qui se retrouve seul après une relation amoureuse intense, semble se raccrocher aux mathématiques exactes, au calcul minutieux de la durée, comme si cela l'empêchait de tomber au fond du précipice de l'oubli. Les chiffres qu'il fait défiler de manière presque maniaque forment une corde à nœuds qui le maintient en vie. A nouveau, Miguel ajoute à sa conception de l'être aimé une connotation religieuse, avec le mot « advenimiento » qui peut être profane mais qui, normalement, s'emploie pour un souverain ou un dieu en tant que Messie, c'est-à-dire envoyé pour sauver les hommes comme l'Aimée le sauvera.

Le mysticisme, comme nous le verrons, lui permet de sublimer tous ces échecs, transformant un échec cuisant en victoire illuminant son existence présente et à venir. En effet, sa relation avec Nérissa ne fut satisfaisante, ni au niveau sexuel, ni au niveau de son ego, puisque c'est elle qui a interrompu leur relation.

Chantal comme Isolina sont deux échecs supplémentaires. Beaucoup plus jeunes que lui, elles n'auraient pas hésité à établir une relation amoureuse avec lui. Il évoque à plaisir ces deux expériences, l'une qui fait partie du passé et l'autre qui s'est déroulée au cours du récit, alors qu'elle furent éphémères, voire inexistantes. Il préfère les interpréter comme une progression vers l'Aimée par le truchement du dépouillement de soi-même. C'est alors que, de façon tout à fait inattendue, Serafina fera irruption dans sa vie.

Cette jeune femme, Serafina, est l'ultime présent de Nérissa.

Au chapitre 12, Miguel vient d'emménager dans la pension de doña Eugenia. Il éprouve un essoufflement entraînant une grande fatigue respiratoire et le médecin l'a envoyé au Centre Hospitalier. Il a pris rendez-vous pour huit heures, afin de jouir

---

<sup>1017</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.149.

<sup>1018</sup> PÉREZ - REVERTE Arturo. *El pintor de batallas*. Alfaguara. Madrid. 2006.

<sup>1019</sup> *El pintor de batallas*. Ibid. p.85.

du calme matinal, propice à la méditation sereine<sup>1020</sup>. Le médecin qui l'examine a conscience qu'il s'inquiète, plus que son patient, de son état de santé. Miguel est persuadé qu'il « (ha) logrado morir antes de morir »<sup>1021</sup> (*il est parvenu à mourir avant de mourir*). Au retour, il fait la connaissance de Pedro, le cousin de sa logeuse. Il évoque, ensuite, les enfants de cet homme, Lucía et Pedrito et, à propos de la petite fille, il remarque :

« Lucía [...] se parece a Nerissa : ¡qué diez años tan pulcros, tan serios y conscientes, y ya tan femeninos ! »<sup>1022</sup>

(*Lucía [...] ressemble à Nerissa : comme ses dix ans sont purs, comme ils sont graves et conscients, et, déjà, si féminins !*)

Au paragraphe suivant, il s'approche de l'élément essentiel :

« Serafina también me la recuerda. ¡Qué sorpresa, la madre de esos niños ! Han salido más bien al padre [...]. La madre es baja y rellenita, sonrosada y blanca, de pelo castaño muy claro, ojos azules y cautivadores, labios generosos y risueños. ¡Tan distinta de Nerissa y sin embargo... ! Lleva con frecuencia sus zapatillas caseras[...]. Me recordó las sandalias en que por primera vez descubrí el pie de Nerissa. »<sup>1023</sup>

(*Serafina aussi me la rappelle (Nerissa). Quelle surprise que la mère de ces enfants ! Ils ressemblent plutôt à leur père[...]. Leur mère est petite et bien en chair, sa peau est rose et blanche, ses cheveux d'un châtain très clair, ses yeux bleus et captivants, ses lèvres généreuses et souriantes. Elle est si différente de Nerissa et cependant... ! Elle porte fréquemment ses chaussons d'intérieur[...] Elle me rappela les sandales dans lesquelles, pour la première fois, je découvris les pieds de Nerissa.*)

Selon Miguel, la petite fille ressemble à son père, mais elle lui rappelle, surtout, Nérissa. Quant à sa mère, qui ne ressemble pas non plus à la femme aimée, elle la lui rappelle aussi. Il évoque ce qu'il voit le mieux, à savoir sa silhouette et son visage ; il détaille ses yeux et ses lèvres, noms accompagnés tous deux de deux adjectifs qualificatifs unis par une conjonction de coordination. Un adjectif, « cautivadores » retient plus particulièrement l'attention du lecteur, car il peut être pris dans ses deux acceptions. La plus courante est « Qui intéresse, séduit par une sorte de fascination irrésistible »<sup>1024</sup> et fait partie, tout simplement, du vocabulaire de la séduction, mais aussi « *part. prés. de captiver* »<sup>1025</sup>, sens sans doute plus désuet, mais bien présent ici. Miguel est déjà captivé, capturé, par la jeune femme. Bien que ses chaussons d'intérieur ne soient absolument pas attirants, ils font renaître en lui l'émotion sensuelle que provoquaient les pieds de Nérissa, partie du corps nettement érotisée par Miguel.

Cette rencontre avec l'Aimée coïncide avec un mouvement particulier de la spire du temps, une accélération soudaine provoquée par l'aggravation de l'état de

<sup>1020</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.619.

<sup>1021</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.619.

<sup>1022</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.664.

<sup>1023</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.665.

<sup>1024</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=384388530>;

<sup>1025</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=384388530>



santé de Miguel. Son amour pour Serafina va croître au même rythme que son souffle de vie va aller s'éteignant. Il sent battre sa tempe et pense : « El tiempo agotándose en el reloj de mi vida »<sup>1026</sup> (*Le temps s'épuise maintenant à l'horloge de ma vie.*)

Un peu plus tard, il évoque :

« Aquella flor de estaño en el pecho de Nerissa. Se la traje de Zürich y ella le puso un cordón de cuero. Estaño también en el pecho de Serafina [...]. »<sup>1027</sup>

(*Cette fleur d'étain sur le poitrine de Nerissa. Je la lui avais rapportée de Zürich et elle lui mit un cordon de cuir. De l'étain aussi sur la poitrine de Serafina.[...]*)

Après les pieds, Miguel évoque le bijou sur la poitrine de Nérissa et Serafina, tel l'éventail de la tante Magda. Il se rapproche du cœur de la jeune femme sans, pour l'instant, s'appesantir sur un quelconque sentiment naissant. Le bijou de Nérissa était un talisman, symbole de l'amour de Miguel pour elle, de même que l'amulette que Ahram, dans *La vieja sirena*, a fait reproduire, comme nous l'avons vu, pour celle qu'il aime. L'amour dont sont nimbés ces personnages, grâce au port de ces bijoux, doit les protéger des épreuves.

Au chapitre 14, Miguel suit Pedro chez lui. Ils prennent l'ascenseur qui se vide de ses occupants au fur et à mesure qu'il s'élève. En arrivant à l'étage le plus élevé, au logement du cousin de doña Eugenia, ils sont tous deux, comme cela est bien normal, absolument seuls. C'est, pour Miguel, le premier pas vers l'ultime étape.

Maintenant qu'il est dans les hauteurs, il sent que Nérissa se rapproche de lui. Serafina lui recoud un bouton et il se considère, avec fierté, comme « Caballero de la Orden Serafina del Botón gris »<sup>1028</sup> (*Chevalier de l'Ordre Serafina du Bouton Gris*). Si le lecteur dépasse sa première réaction d'amusement devant ce terme grandiloquent recouvrant un objet trivial, qui forme à lui seul une phrase gonflée et grandiloquente, il constate que le bouton est proche du bijou en étain. Serafina lui recoud le bouton, s'approprie sa veste et, par effet de métonymie, la personne entière de Miguel. Elle adopte, en même temps, une attitude maternelle qui le séduira. Plus jeune que lui, elle est, à la fois, sa fille, sa mère et son amante. Cette fusion des divers rôles féminins le rapproche de la fusion finale des femmes aimées en une seule, celle qui l'attend dans l'au-delà.

Il semble s'approcher de Serafina par objets extérieurs et souvenirs interposés. Après les chaussons de la jeune femme (qui lui rappellent les pieds de Nérissa), il passe à ce bijou d'étain (semblable à la fois à celui de Nérissa et à celui de Glauka et Ahram). Maintenant, il découvre la table ronde du brasero, telle celle de sa tante Magda. Serafina était prédestinée à être la quintessence des femmes aimées.

Les êtres, tout comme les objets, lui permettent de se rapprocher de

<sup>1026</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.665.

<sup>1027</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.670.

<sup>1028</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.712.

Serafina. Le premier, indirect, est sa logeuse Eugenia, cousine de Pedro, le mari de la jeune femme, puis Pedro, qui lui permettent de rencontrer Serafina. C'est ensuite Pedrito, fils de Pedro et Serafina, qui lui propose de s'installer dans la pièce qui se trouve à côté de leur appartement, « un cuartito vacío. La altura y el vacío. ¡Plenitud ! »<sup>1029</sup> (*une petite pièce vide. La hauteur et le vide. Plénitude !*)

Une pensée lui vient immédiatement à l'esprit :

« Estoy seguro de que Serafina nos oía perfectamente desde la cocina. Estoy seguro de que también elle contenía la respiración.

Prefirió no asomarse. Hágase tu voluntad. »<sup>1030</sup>

(*Je suis sûr que, de la cuisine, Serafina nous entendait parfaitement. Je suis sûr qu'elle aussi retenait sa respiration.*

*Elle préféra ne pas se montrer. Que ta volonté soit faite.)*

Miguel réitère ses certitudes. Il s'élève par paliers rapides sur le chemin de l'amour. Il est convaincu qu'elle a entendu les propos qu'il a échangés avec Pedrito et qu'elle partage la même émotion qu'eux. Il pénètre dans sa pensée, certain qu'elle a préféré ne pas se montrer. Il opère, ensuite, un glissement de la troisième personne du singulier, Serafina, vers la deuxième, comme le montre l'adjectif possessif « tu », employé dans une formule du vocabulaire religieux. Comme toujours, Miguel est soumis à la volonté de Nérissa, d'autant plus que cela lui convient.

Il peut conclure enfin :

« Todos los caminos conducen al centro. El mío, ahora, a mi Trinidad final. »<sup>1031</sup>

(*Tous les chemins conduisent au centre. Le mien, maintenant, à une Trinité finale.)*

Le Père, le Fils et le Saint-Esprit de la religion chrétienne apparaissent, ici, tels qu'ils sont aux yeux de Miguel : Hannah, Nérissa et Serafina. La situation s'éclaircit pour Miguel. Il avance sur le bon chemin.

Serafina demande à Miguel de la tutoyer. Il lui répond, au style direct :

« -Y tú eres tú, Serafina. ¿Necesito decirte más ?

No respondió. Ocultó las facciones bajando la cabeza y afanándose sobre sus cacharros. El Absoluto anda entre ellos, explicaba Teresa. »<sup>1032</sup>

(*-Et toi, tu es toi, Serafina. Ai-je besoin de t'en dire davantage ?*

*Elle ne répondit pas. Elle cache les traits de son visage en baissant la tête et en s'activant avec ses ustensiles de cuisine. L'Absolu se trouve entre eux, expliquait Thérèse.)*

Il prend l'identité de Sainte Thérèse d'Avila pour pouvoir attribuer, par un point de vue apparemment externe, le silence de Serafina à une apparition de l'Absolu.

Ensuite, ils descendent par l'ascenseur pour se rendre tous à la messe de minuit :

« El ascensor nos unió durante el descenso. Al final nos apretaba la gente, uno contra otro. Ella, en su traje amarillo de los olivares ; yo, viejo, en mi capa vieja. »<sup>1033</sup>

(*L'ascenseur nous unit pendant la descente. A la fin, les gens nous serraient l'un contre*

<sup>1029</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.711.

<sup>1030</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.714.

<sup>1031</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.715.

<sup>1032</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.717.

<sup>1033</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.718.

*l'autre. Elle, dans sa robe jaune des oliveraies ; moi, vieux, dans ma vieille cape.)*

Elle, elle est lumineuse comme le soleil. La couleur jaune de sa robe rappelle à Miguel le vêtement de la même couleur que portait Nerissa le jour où ils traversèrent des oliveraies andalouses. Miguel insiste, par la répétition de l'adjectif « viejo », sur le contraste qu'ils forment tous deux : elle, faite de lumière et lui, au crépuscule de sa vie. Leurs vêtements sont en adéquation avec leur situation. La contradiction n'est, toutefois, qu'apparente : un même cercle, fait d'amour implicite, les unit déjà.

Pedro lui propose, alors, de s'installer dans cette petite pièce jouxtant leur appartement. Il accepte. Là encore, ce n'est pas Serafina qui est intervenue directement. Cela n'entame pas les certitudes de Miguel.

Pour la fête des Rois, Miguel lui offre un collier afghan dont il peut dire :

« Negado a Isolina por el destino. Ahora en su sitio : sobre el pecho de Magda, los pechos de Hannah, sobre ti en Serafina. »<sup>1034</sup>

*(Refusé à Isolina par la destinée. Maintenant à sa place : sur la poitrine de Magda, les seins de Hannah, sur toi par Serafina.)*

Il est improbable qu'il s'agisse du même objet qu'auraient porté les différentes femmes, mais le symbolisme du port du collier comme affirmation d'une appartenance à un homme est bien commune aux trois. La fin de la phrase attire l'attention, car elle résume parfaitement l'ambiguïté de la position de Miguel : ce « ti » (*toi*), pour une fois sans majuscule, dévoile clairement que la femme aimée se retrouve en Serafina. Hannah = Nérissa = Serafina. Cette égalité, malgré les trois identités différentes, est résolue en empruntant l'idée de la Trinité chrétienne, où le Père, le Fils et le Saint-Esprit sont, à la fois, différents et un seul et même Dieu.

Très vite, dans son monologue intérieur, il n'a même plus besoin de nommer Serafina pour que le lecteur connaisse l'identité de la personne dont il parle. Cela devient immédiat. Il évoque deux personnes âgées parlant politique dans une salle d'attente de l'hôpital et s'écrie sans transition :

« No me regañaba, pero estaba triste ; leí en su pensamiento, bajo su frente preocupada : « No ha cenado...i unas natillas tan ricas... ! ¡Y esa querencia con el pretil ! Cualquiera día se cae como a un pozo...Aunque a lo mejor vuela, como él mismo anuncia ; ¡ pesa tan poco ! »<sup>1035</sup>

*(Elle ne me réprimandait pas, mais elle était triste ; je lus dans sa pensée, sous son front soucieux : « Il n'a pas dîné... alors que la crème était si bonne... ! Et cette attirance pour la balustrade ! Un jour ou l'autre, il va tomber, comme dans un puits... A moins qu'il ne s'envole, peut-être, comme il le prédit lui-même ; il pèse tellement peu ! »)*

L'amour induit une connaissance parfaite de l'autre, de sa manière de penser et de ressentir, même si l'on ne connaît pas sa vie ou son passé. Miguel est convaincu que Serafina est, pour lui qui l'aime, parfaitement transparente. Ils n'ont plus besoin du langage verbal pour communiquer ; les signes muets suffisent.

<sup>1034</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.770.*

<sup>1035</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.811.*

Elle devine beaucoup de choses et sent que Miguel est en train de quitter peu à peu le monde. Les nourritures terrestres l'indiffèrent désormais. Il ne peut tomber, pas plus que son personnage Ágata dont il fut sur le point de sceller ainsi le sort. Serafina a entièrement raison : il va s'élever, s'envoler, bien au-delà des contingences qui peuvent retenir les hommes sur la terre. Elle ne proteste pas, elle ne crie pas, elle se résigne à ce qui semble être inéluctable.

C'est alors qu'il lui confie le grand chagrin de sa vie : la mort de Miguelito. Pour Miguel, c'est l'héritage qu'il lui laisse, beaucoup plus important que les dispositions qu'il a prises auprès de sa banque pour que Pedro puisse disposer de son argent. Son legs est donc un récit, ce qui convient à un écrivain, mais pourquoi celui de la mort de son fils ?

L'héritage est le « patrimoine que laisse une personne à son décès ; patrimoine recueilli par voie de succession. »<sup>1036</sup>

Le patrimoine, comme l'indique l'étymologie latine de « pater », le père, dévoile les liens ambigus qui unissent Miguel à Serafina : comme Paco pour Flora, Serafina est à la fois fille et amante. L'héritage qu'il lui confie est verbal, ce qui sied à un homme de lettres ; c'est le récit de la mort de son fils. Qu'apporte-t-il à la jeune femme ? Elle prend, sur ses épaules aimantes, une partie du poids dont Miguel se libère en se confiant. Le fils unique chéri étant mort, Miguel lui confie le relais de cette mort. Ce que Isolina ne pouvait pas faire, mettre au monde un autre Fils, Serafina peut le réaliser.

Comprend-il, lui-même, la portée de son geste ?

Un récit à la fois réellement et spirituellement érotique éclaire cette conversation :

« Su primera mirada esta mañana me lo ha dicho : « Sé que nos oías anoche, cuando me hice amar por mi hombre. »

Empezó ayer, con el perfume que le regalé por ser su cumpleaños. Sus escrúpulos para estrenarlo. « Nunca he llevado... » « No, no me corresponde... » Su secreto deseo : guardarlo para siempre. Al fin ruborizada : « Lo estreno si se pone usted un poquito. . Intuyó el simbolismo de esa doble unción, unión.

¿Por qué no ? Pero no fue la amorosa Magdalena ungiendo los sagrados pies, sino la de Bethania aromando a su hermano Lázaro yacente, antes de su resurrección. Al abrir el pomo su nariz aleteó con ingenua voluptuosidad, su carne se abrió como una mimosa, púdicamente sensual. Se puso en las orejas ; le sugerí las sienes. Luego la unción de mis manos.

Quedó súbitamente seria.[...] Y fue en verdad Anunciación cumpliéndose en la noche. ¿Quiso Pedro celebrar el cumpleaños, fue sensible al perfume ? En todo caso, yo les oí, sentado al pie de su ventana. Cerrada, pero ¡ los vidrios tan delgados ! O mis sentidos tan sutiles.

Gemidos y jadeos. La madura fuerza de Pedro sobre ella. El ritmo se hizo fogoso. No me sorprendí de no sorprenderme ; comprendí que así estaba dispuesto. No se me ocurrió alejarme discretamente : al contrario. Mi sitio era ése ; ella lo necesitaba.

Esta mañana su mirada, tras el antifaz de su silencio, me lo ha confirmado. « Sé que nos

<sup>1036</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?27;s=618358935;r=2;nat=;sol=1;>

oías anoche, cuando me hice amar por mi hombre. Le abrí mis entrañas para que enterrara su simiente. La tuya. Porque pensaba en ti y estabas a mi lado. Tendré un hijo y será como tú. Tengo tan lleno de ti mi pensamiento que necesariamente le daré tu forma. Ese fruto será nuestra flor.

[...] Era yo el anunciado por el Ángel. Se abrió la madreperla para mí. Tendremos un hijo.

« Nunca hablaremos de ello -pensé ante su mirada -, pero sé que le pondréis mi nombre.

Porque me hallaste en Pedro : yo estuve en ti. Ese hijo de vuestra carne, de nuestro espíritu, será tu consuelo. »

Bajó los párpados después de mirarme. Me inclinó sobre la mesa en que se apoyaba y puse mis labios en el dorso de su mano, todavía perfumada. Sólo un instante, brevedad de un suspiro.

Sorprendí tu sonrisa, a nuestro lado. »<sup>1037</sup>

*(Son premier regard ce matin me l'a dit : « Je sais que tu nous entendais la nuit dernière, quand je me fis aimer par mon homme. »*

*Cela commença hier avec le parfum que je lui offris pour son anniversaire. Ses scrupules pour l'étreindre : « Je n'en ai jamais mis... » « Ce n'est pas pour moi... » Son désir secret : le garder pour toujours. Elle ajouta en rougissant : « Je l'étreins si vous en mettez vous-même un tout petit peu. » Elle eut l'intuition du symbolisme de cette double onction, union.*

*Pourquoi n'en aurait-il pas été ainsi ? Cependant, elle ne fut pas l'amoureuse Madeleine oignant les pieds sacrés mais celle de Béthanie parfumant son frère Lazare gisant, avant sa résurrection. Quand elle ouvrit le flacon, son nez palpita avec une volupté ingénue ; sa chair s'ouvrit comme un mimosa, pudiquement sensuelle. Elle en mit à ses oreilles, je lui suggérai les tempes. Ensuite, l'onction de mes mains. Elle hésita et, comme par défi, elle en mit une touche à son décolleté. Soudain, elle devint grave. [...] Ce fut en vérité une Annonciation, qui s'accomplit dans la nuit. Pedro voulut-il célébrer son anniversaire, fut-il sensible au parfum ? Quoi qu'il en fût, je les entendis, assis au pied de leur fenêtre. Fermée, mais les vitres sont si minces ! Ou bien mes sens si affinés. Gémissements et halètements. La force de la maturité de Pedro sur elle. Le rythme se fit fougueux. Je ne fus pas surpris de ne pas être surpris ; je compris qu'il en était décidé ainsi. Il ne me vint pas à l'idée de m'éloigner discrètement : au contraire. Ma place était là ; elle en avait besoin.*

*Ce matin, son regard, derrière le masque de son silence, me l'a confirmé. « Je sais que tu nous entendais, la nuit dernière, quand je me fis aimer par mon homme ». « Je lui ouvris mes entrailles pour qu'il y enterrât sa semence. La tienne, parce que je pensais à toi et tu étais à mes côtés. J'aurai un fils et il sera comme toi. Ma pensée est si pleine de toi que, sans aucun doute, je lui donnerai ta forme. Ce fruit sera notre fleur. »*

*[...] C'était moi, celui que l'Ange avait annoncé ; l'huître perlière s'ouvrit pour moi. Nous aurons un fils.*

*« Nous n'en parlerons jamais - pensai-je devant son regard -, mais je sais que vous lui donnerez mon nom. C'est que tu me trouvas en Pedro : je fus en toi. Ce fils de votre chair, de notre esprit, sera ta consolation. »*

*Elle baissa les paupières après m'avoir regardé. Je me penchai sur la table à laquelle elle s'appuyait et je posai mes lèvres sur le dos de sa main, encore parfumée. Un instant seulement, le temps d'un bref soupir.*

*Je surpris ton sourire à nos côtés. »*

La première phrase, mise en exergue puisqu'elle constitue un paragraphe entier, attire d'autant plus l'attention qu'elle se termine, après deux points, par une citation au style direct. Elle indique, par l'emploi de « mi hombre », la complexité des liens qui unissent les deux amants. Elle utilise, de surcroît, le verbe « amar » concernant ses relations avec un autre homme et insiste sur ce qui les unit avec le pronom « me » qui sera aussitôt renforcé par l'adjectif possessif « mi ».

<sup>1037</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p. 816-817.

La phrase choc achevée, le récit commence sous la forme d'analepse, par l'offre d'un parfum que Miguel fait à Serafina. De toute évidence, il savoure avec lenteur tous les détails de ces instants. Comment pénétre-t-il son « désir secret » de conserver ce parfum « pour toujours » ? Il peut s'agir aussi bien d'une certitude née de la connaissance qu'il a d'elle que d'une reprise au style indirect libre des paroles de la jeune femme. L'adverbe de temps « siempre » est presque prémonitoire du sort qui attend Miguel et qu'ils pressentent tous deux.

Le don d'un parfum n'est pas innocent : celui-ci interfère sur l'odeur naturelle de la personne, en y ajoutant son propre arôme. C'est déjà une prise de possession par l'autre. Le fait qu'elle veuille que Miguel s'en imprègne aboutit à un échange d'odeurs, comme celui des odeurs mêlées lors de l'acte sexuel.

En outre, le parfum se dépose directement sur la peau, en des endroits, le plus souvent, dissimulés aux regards et par là-même fortement érotisés.

Miguel évoque « l'amoureuse Madeleine oignant les pieds sacrés » du Christ, reprenant ici l'image fétichisée et sacralisée du pied, mais pour mieux la récuser : le geste de Serafina est, selon José Luis Sampedro, celui de Marie de Béthanie<sup>1038</sup> répandant du parfum sur les pieds de son frère Lazare mort. Nous pouvons signaler au passage que Marie de Béthanie, selon les Evangiles, n'a jamais oint les pieds de son frère mais ceux de Jésus, lorsqu'il vint chez ses amis Lazare, Marthe et leur sœur Marie « six jours avant la Pâque »<sup>1039</sup>.

Serafina est, à la fois, l'amante, la sœur et la mère de Miguel. La relation avec la femme aimée est totale et parfaite. Elle recouvre tout sentiment pouvant lier une femme et un homme.

Miguel découvre, alors, une Serafina sensuelle, voire provocante. Il suit par les yeux et l'imagination ce parfum qui est une métonymie de lui-même. Il est ce

---

<sup>1038</sup> Les évangiles mentionnent dans divers épisodes des femmes, dont plusieurs s'appellent Marie (autres que la mère de Jésus.[...]Précisons pour commencer que "Marie-Madeleine" et "Marie de Magdala" sont une seule et même personne ("Marie, celle que l'on appelle la Magdaléenne"): ce nom apparaît dans Saint Luc (8,2) parmi les femmes qui suivent Jésus. Il est cité par les trois autres évangélistes au moment de la mort (Matthieu 27,56 et 61, Marc 15,40 et 47, et Jean 19,25); puis après la résurrection dans les 4 évangiles (Mt 28,1 à 9: elle saisit les pieds de Jésus; Mc 16,1 à 9 Jésus lui apparaît "en premier", après sa résurrection ; Luc 24,1 à 10; Jean 20,1 à 18).

Une seconde Marie est citée en général avec Marie-Madeleine: c'est Marie "mère de Jacques et de Joseph" en Matthieu 27,56 et Marc 15,40.[...]Saint Luc, à la fin du chapitre 7, présente une femme qui vient, pendant un repas chez un pharisien, baigner les pieds de Jésus de ses pleurs, les essuyer avec ses cheveux, les embrasser, et les arroser de parfum. C'est une "pécheresse"; Jésus déclare que ses péchés, ses nombreux péchés, lui sont pardonnés.

Aussitôt après (8,2), Luc mentionne les femmes qui accompagnent Jésus, dont Marie de Magdala, [...]

D'autre part il y a la célèbre Marie, qui apparaît d'une part dans l'épisode de "Marthe et Marie" (Luc 10,38-42, situé dans un "village" non nommé), et d'autre part lors de la résurrection de Lazare (Jean 11,1-44) et de "l'onction de Béthanie" (Jean 12,1-8, mais aussi Mt 26,6-13 et Mc 14,3-9), où cette Marie refait à peu près les gestes de la pécheresse: elle oint les pieds de Jésus avec du parfum et les essuie avec ses cheveux ("deuxième onction"); chez Matthieu et Marc c'est la tête qui est ointe.[...]**Nous avons donc affaire à une, deux ou trois personnes: la pécheresse, Marie de Magdala, Marie de Béthanie.**[...]Le Père R.-L. Bruckberger, dans son livre "Marie Madeleine" (Albin Michel 1975), considère qu'il s'agit d'une seule personne. [...]http://plestang.free.fr/maries.htm

<sup>1039</sup> La Bible de Jérusalem. Jean 12 ; 1-8. Desclée de Brouwer. Paris. 1975.

parfum et, par un effet de synesthésie, il souhaite suivre le chemin du parfum à l'aide de tous ses sens. Il caresse ainsi, par l'esprit, son nez, ses oreilles, ses tempes et même, comble de la volupté, son décolleté où elle met, de son propre chef, une touche de son parfum.

Les oxymores « ingenua voluptuosidad », « púdicamente sensual » dévoilent l'émotion à la fois sexuelle et tendre que ressentent les deux personnages. La comparaison de sa chair avec une fleur odorante comme le mimosa induit, sans doute, dans l'esprit de l'amoureux, l'image et l'arôme du sexe s'ouvrant tel une fleur.

Miguel fait encore référence à la religion chrétienne en parlant de l'Annonciation qui s'accomplit dans l'union physique de Serafina avec son mari.

Tout comme son personnage Ágata à l'égard du couple Mateo-Tere, Miguel revendique son voyeurisme. Il est même convaincu que Serafina sait et veut qu'il soit le témoin de cette fusion sexuelle pour qu'il puisse y participer spirituellement.

Le temps du récit se rapproche du présent. Après « ayer », nous arrivons à « esta mañana », et les verbes glissent logiquement du passé simple au passé composé, comme nous le voyons avec « empezó », puis « ha confirmado ».

La thématique du masque réapparaît avec « antifaz ». Le regard est éloquent lorsque le silence s'installe. C'est là que nous retrouvons, positionnée au moment idoine, la phrase du début, qui rappelle celle qu'il avait adressée, dans un monologue intérieur, à Nérissa :

« [...] Si seguí adelante, fue buscando tu faro allá en lo oscuro, llevado de deseos de tu cuerpo, de la sed de morir sobre tu pecho derramando en tu sexo mis entrañas.»<sup>1040</sup>

*([...] Si j'ai poursuivi mon chemin, ce fut pour chercher ton phare là-bas dans l'obscurité, poussé par le désir de ton corps, par la soif de mourir sur ta poitrine en déversant mes entrailles dans ton sexe..)*

Dans un glissement sémantique rapide, rendu possible par le point et le changement de phrase, Serafina passe de « su simiente » à « la tuya ». Le changement de paternité s'opère alors. Pedro sera le père putatif. Serafina fait office à la fois de mère et d'ange annonciateur de la venue de l'enfant -comme Saint Gabriel, l'ange de l'Annonciation-. Miguel résume ainsi la situation : « Ese hijo de vuestra carne, de nuestro espíritu, será tu consuelo. » Le jeu des adjectifs possessifs est tout à fait intéressant, qui passe de « vuestra » à « nuestro » pour finir par « tu ». L'union, peu de temps auparavant, des corps de Pedro et Serafina s'ajoute à celle des esprits de Miguel et de Serafina pour trouver son apogée dans l'avenir proche. Neuf mois la séparent de celui qui lui apportera consolation tout au long de sa vie et, dans un premier temps, de la mort de son père spirituel.

Ce qui lui faisait horreur avec Isolina le ravit maintenant : il aura un fils, qui, en outre, s'appellera comme lui, donc, comme son enfant mort.

---

<sup>1040</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.420.

Après la scène éphémère où elle touche les mains de Miguel pour y déposer le parfum, vient la seconde. Il pose ses lèvres sur sa main et respire son parfum, leur parfum. En cet instant si bref, ils ressentent tous deux une osmose amoureuse exprimée par le léger soupir de la jeune femme.

Malgré l'absence de majuscule à « tu », Miguel s'adresse à Nerissa, la femme aimée. Il tend et distend les événements à son gré pour montrer combien il se rapproche d'elle.

Le dernier chapitre s'ouvre sur la dédicace « Para Seraphita » (*Pour Seraphita*), comme s'il s'agissait d'une lettre que Miguel laisserait après sa mort, suivie de ces premiers mots :

« ¡Liberarte del llanto ! : de tu pena por mí, la mía por ti. »<sup>1041</sup>  
(*Te délivrer des pleurs ! De ton chagrin pour moi, du mien pour toi.*)

En cet instant proche de la mort, Miguel insiste sur sa fusion avec Seraphita, si forte que l'empathie, totale, leur permet de n'être plus qu'un, même si l'un meurt et l'autre pas.

Il peut aussi s'écrier : « Seraphita, mi amparo, mi *Pietà*. »<sup>1042</sup> (*Seraphita, mon soutien, ma « Pietà ».*) et « Pensando ahora en tu pena me hago *Pietà* de ti para elevarte. »<sup>1043</sup> (*En pensant maintenant à ton chagrin, je me fais ta « Pietà » pour t'élever.*). Il fait allusion, une fois de plus, à la *Pietà* de Michel-Ange où la Vierge Marie tient dans ses bras le corps de son fils mort.

Comme nous le verrons plus loin, aux portes de la mort, il est celui qui soutient l'autre et celui qui est soutenu. Il est consolé par l'Aimée et la console. Il EST l'Aimée et elle EST lui.

Lui qui a, si cruellement, fait l'expérience de l'abandon, de la part de Hannah et de Miguelito, même si cela fut involontaire, de Monique et de Nérissa, a transféré sa mélancolie sur ses personnages. Luis est abandonné par sa mère, trahi par Marga, par Max, Ágata par sa mère puis son père et par Gloria, Jimena par Paco. Miguel est atteint de cette mélancolie dont parle Freud :

« La mélancolie se caractérise psychiquement par un état d'âme profondément douloureux, une disparition de l'intérêt pour le monde extérieur, la perte de la capacité d'aimer, l'inhibition de toutes les fonctions et la diminution de l'amour-propre... Cette description devient pour nous plus intelligible quand nous pensons au fait que l'affliction -le deuil - présente également ces caractères, sauf l'un d'entre eux : la perturbation de l'amour-propre. L'affliction -deuil- intense, réaction à la perte d'un être aimé, intègre ce même état d'âme douloureux, la perte d'intérêt pour le monde extérieur, quand il ne rappelle pas la personne défunte - la perte de la capacité de choisir un nouvel objet d'amour, ce qui équivaldrait à remplacer le disparu - la mise à l'écart de toute fonction sans rapport avec la mémoire de l'être cher. Nous comprenons que cette inhibition et cette restriction du moi sont l'expression de son total abandon à l'affliction. »<sup>1044</sup>

<sup>1041</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>1042</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

<sup>1043</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

<sup>1044</sup> FREUD Sigmund. « Deuil et mélancolie ». in *Métopsychoanalyse*. Paris. Gallimard. 1968.



Pour Miguel, effectivement :

« le phénomène de deuil comme réaction à la perte d'une personne ou d'une chose (liberté, idéal) n'est pas un état mobile dans la mesure où il est surmonté après un laps de temps plus ou moins court. La mélancolie comme le deuil se manifeste par une humeur dépressive, douloureuse par la perte de l'intérêt pour le monde extérieur, de la capacité d'aimer, de l'inhibition de toute activité mais dans le deuil il n'y a ni abaissement du sentiment de soi, ni attente délirante de la punition comme dans la mélancolie. [...]

Le complexe mélancolique se comporte comme une blessure ouverte et vide.[...]

Le suicide exprime ces tendances sadiques retournées contre soi-même. Ainsi, dans la régression à partir du choix d'objet narcissique, l'objet a été supprimé mais il s'est avéré plus puissant que le Moi lui-même. Deux situations opposées : état amoureux le plus extrême, suicide. Le Moi, bien que par des voies tout à fait distinctes, est terrassé par l'objet.

Au point de vue topique, Freud affirme le fait que le combat entre l'amour et la haine, dans la mélancolie, se situe essentiellement dans l'inconscient, au niveau des traces mnésiques de choses. Ce que la conscience connaît du travail mélancolique n'est pas la part essentielle de celui-ci.

L'introduction de la seconde topique se trouve en rapport avec le travail sur la mélancolie ; elle apparaît dans *Névroses et psychoses* (1924). Freud affirme « la névrose de transfert correspond au conflit Moi / monde extérieur »<sup>1045</sup>.

Miguel est bien dans cet état jusqu'à ce qu'il fasse la connaissance de Serafina. Il pense notamment :

« Ya no estoy seguro de ninguna cosa : de que haya erotismo sin violencia y destrucción y, menos aún, de que yo expresara odio en la Novela II, ni tampoco en la IV. »<sup>1046</sup>

*(Je ne suis plus sûr de rien : qu'il y ait de l'érotisme sans violence et destruction et, moins encore, que j'aie exprimé de la haine dans le Deuxième Roman et pas davantage dans le Quatrième.)*

OU

« Di, loco, ¿en qué sientes mayor voluntad : en amar o en odiar ? -Respondió que en amar, ya que odiaba a fin de poder amar. Con este ánimo escribí la Novela IV. »

*(Dis-moi, fou : à quoi appliques-tu une plus grande volonté : à aimer ou à haïr ? -Il répondit : à aimer, étant donné qu'il haïssait afin de pouvoir aimer. C'est dans cet esprit que j'écrivis le Quatrième Roman.)*

Miguel ne hait que pour aimer. Ces contradictions dialectiques l'aident à se dépouiller de lui-même pour parvenir au but recherché de la mort qui le conduira à l'Amour.

Tout au long de l'oeuvre, Miguel explore le deuil et semble parfois s'y complaire. Il passe par la rancœur, voire la rage envers ceux qui n'ont pas su l'aimer ou ceux qui, comme Eduardo, ont entravé son amour, mais il persévère dans le chemin de l'amour. Il réagit, cependant, contre la tentation de la haine qui ne lui est pas naturelle :

« Me alegro de que Luis no odiasse a la inglesa ni Jimena a su padre. Y el odio de Paco, ¡qué demencia! ¡ Si al final no hay víctimas! Sólo hay sufrimientos, dolor, mutilaciones y torturas. »<sup>1047</sup>

*(Je me réjouis que Luis n'ait pas haï l'Anglaise ni Jimena son père. Quant à la haine de Paco, quelle folie ! En fin de compte, il n'y a pas de victimes ! Il n'y a que souffrances, douleur,*

<sup>1045</sup> <http://www.e-monsite.com/isabellesamyn/rubrique-1012079.html>

<sup>1046</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.514.

<sup>1047</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.514.

*mutilations et tortures.)*

Les deux premiers exemples choisis par Miguel mettent en lumière que l'objet de cette haine possible est le père ou la mère, cette dernière étant présentée de manière assez méprisante, une fois de plus, sous le terme de « la inglesa » (*l'Anglaise*). Tel un mystique, Miguel unit souffrance physique et progression sur la voie de la sagesse. Obsédé par des images d'hommes souffrant comme Saint Sébastien criblé de flèches ou comme l'amant empalé, il est convaincu que la douleur physique est infiniment plus constructive que des sentiments exacerbés comme la haine, à l'égard d'autrui ou de soi-même.

Il est tenté, en effet, par l'idée du suicide par personnage interposé comme Luis et Ágata ; l'écriture va lui permettre d'échapper à ce piège.

Enfin, lorsqu'il révèle à Serafina la mort de Miguelito, il se libère de sa mélancolie. Le deuil est fait. Il peut, paradoxalement peut-être, mourir en paix. Il est libre d'aimer, d'être aimé, d'avoir un fils s'appelant Miguel. Tous ses refus obsessionnels du monde extérieur s'effondrent soudain. Il accueille avec une libre et entière jouissance le bonheur inattendu de l'amour partagé.

Il peut enfin terminer par cette phrase composée d'un seul mot : « Eternidad » (*Eternité*).<sup>1048</sup>

Comme nous avons pu le constater, c'est sur ses personnages que Miguel se décharge de son trop-plein de chagrins, de rêves érotiques et de frustrations. Le meilleur exemple, le plus complexe et le plus troublant, en est, sans aucun doute, le couple Ágata-Luis.

### 1.1.2. Ses créatures principales : le couple Ágata-Luis

---

Tous deux ont un lourd passé amoureux.

Ágata a vécu dans un internat tenu par des religieuses, idéalisant un père qu'elle ne voyait que rarement et oblitérant les souvenirs peu glorieux comme ses liaisons ancillaires ou les larmes qu'il fit verser à sa mère.

Souffrant de carence affective, tout au long de son enfance elle reporte son amour sur une jeune religieuse, sor Natalia, qu'elle évoque dès le deuxième chapitre :

« Sor Natalia me acariciaba la frente, en mi cama del colegio, disipando sombras y

---

<sup>1048</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

temores. Ahora la necesito, aquella mano. »<sup>1049</sup>

*(Sœur Natalia me caressait le front, dans mon lit de collègue, dissipant ombres et peurs. Maintenant c'est de cette main dont j'ai besoin., )*

Obsédée par la peur que Gloria ne la quitte, elle repense aux caresses de la religieuse, chastes certes, mais qui se prodigaient au coucher de l'enfant, au moment où l'obscurité favorise les terreurs insurmontables, lorsque Águeda était dans son lit, lieu, aussi, des échanges amoureux. Exprimer le nom - « mano » - après avoir donné le pronom -« la » - éveille la curiosité immédiate du lecteur et met en valeur le dernier mot relevant d'un processus dilatoire.

Águeda, enfermée dans une solitude farouche, a désespérément besoin de consolation et d'amour.

Ces caresses la sauvèrent, peut-être de la folie, ou tout au moins de la dépression de ces enfants mal aimés :

« También creí escuchar voces en el colegio ; se le conté asustada a sor Natalia. Ella también de niña, me dijo, pero no se debía hacer caso. Las borró su mano sobre mi frente. « Las santas oían », insistí. « ¿ Santas ? », replicó melancólica. La buscaba siempre en el recreo, mejor en el pasillo. « Quiteme las voces, sor. » Su caricia era mi oxígeno. ¿ Hubiera enfermado, quizá, sin ella ? Hasta que me dijo, muy seria, que no podíamos continuar esos juegos. Llanto de fuego aquella noche, sofocado mordiendo la almohada : no me quería. Salvo una esperanza ; si acababan los juegos, ¿ empezaban las verdades ? Ignoraba cuáles, pero me derretía sólo de pensarlo. Como los místicos. Y esperaba cada día, mirándola ávidamente. Cuando me torcí de veras el tobillo en la escalera, ¡ qué voluptuosas sus manos en mi pie desnudo ! »<sup>1050</sup>

*(Je crus aussi entendre des voix au collège ; je le racontai, effrayée, à sœur Natalia. Elle aussi, quand elle était enfant, me dit-elle, mais il ne fallait pas y faire attention. Sa main les effaça sur mon front. « Les saintes en entendaient », insistai-je. « Des saintes ? », répliqua-t-elle avec mélancolie. Je la cherchais toujours pendant les récréations, plutôt dans le couloir. « Enlevez-moi ces voix, ma sœur. » Sa caresse était mon oxygène. Peut-être, sans elle, serais-je tombée malade ? Un jour enfin, elle me dit, avec beaucoup de gravité, que nous ne pouvions pas continuer ces jeux. Pleurs emplis de feu, cette nuit-là, que j'étouffai en mordant mon oreiller : elle ne m'aimait pas. Il ne restait qu'un espoir ; si les jeux se terminaient, les vérités commençaient-elles ? J'ignorais lesquelles, mais le seul fait d'y penser me faisait fondre. Comme les mystiques. J'espérais chaque jour, en la regardant avec avidité. Quand je me tordis vraiment la cheville dans l'escalier, que ses mains furent voluptueuses sur mon pied nu !)*

Les mains de la jeune religieuse sur son front font taire les voix qu'elle perçoit. La mélancolie de Sor Natalia en entendant Águeda parler des saintes qui, elles aussi, entendaient des voix, révèle sans doute sa déception, son chagrin d'avoir perdu l'espoir d'atteindre la sainteté. Il n'est pas infondé de penser qu'elle remet en question sa vocation religieuse, qui ne lui a pas apporté tout ce qu'elle en attendait.

Le chagrin de la petite pensionnaire en apprenant qu'elle ne recevrait plus les visites nocturnes de sa consolatrice montre, à n'en pas douter, l'étendue d'une peine qui dépasse la seule tendresse d'une fillette envers quelqu'un prenant soin d'elle. Le plaisir que lui faisaient éprouver les caresses sur ses pieds -endroit du corps tout

<sup>1049</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.78.

<sup>1050</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.81.

aussi érotisé pour Miguel que pour Luis- était, sans nul doute, sexuel. Ce manque affectif, elle l'interprètera des années plus tard comme un possible penchant pour l'homosexualité. Elle ne parvient pas à oublier « aquellas manos, buscándome a mí, como yo a ella »<sup>1051</sup> (*ces mains qui me cherchaient comme je la cherchais, moi aussi*) où l'insistance sur « a mí », non justifiée grammaticalement, dévoile à quel point elle avait besoin d'être remarquée parmi les autres, d'être, elle seule, l'unique objet de l'attention de sor Natalia.

Lorsqu'elle sort du salon de coiffure avec Lina, sa métamorphose physique ne faisant que souligner son changement psychologique, elle pense alors :

« Salí otra : como Sor Natalia al entrar al convento. ¿A quien ofrendé mis cabellos ? ¿A mi padre ? »<sup>1052</sup>

(*J'étais une autre quand je sortis : comme Sœur Natalia en entrant au couvent. A qui ai-je offert mes cheveux ? A mon père ?*)

Cet amalgame avec sor Natalia est quelque peu étrange. En effet, il s'agit, tout d'abord, du mouvement contraire, Águeda sortant alors que la religieuse rentrait. La différence est d'importance, car en sortant Águeda choisit la liberté alors que la religieuse a choisi de s'enfermer, même si l'on peut dire qu'elle atteint la liberté spirituelle. Elle renonce au monde auquel aspire précisément Águeda. En outre, cette dernière éprouve le besoin d'offrir sa chevelure en offrande à quelqu'un comme son père, qu'elle vénère encore, comme le fit sor Natalia à Dieu, qui est aussi son Père. Couper ses cheveux induit pour une religieuse le renoncement à la séduction qu'ils symbolisent, alors que Águeda fait exactement le contraire. C'est pour séduire les autres et se séduire elle-même qu'elle fait couper ses cheveux, offrant sa nuque aux regards, mettant en valeur les courbes de son visage et s'affichant comme une femme moderne. Enfin, nous pouvons soupçonner que ce n'est pas tant à son père qu'à Luis qu'elle pense en les faisant couper. Elle, qui se targue de sincérité envers elle-même, parfois brutale, revêt, ici, le masque de la pudeur féminine.

Plus tard, en écoutant la *Serenata Angélica*, de Braga, elle pense :

« Mi música para el éxtasis. Sus notas hacían flotar la capilla del colegio. Sor Natalia en el armonio. »<sup>1053</sup>

(*Ma musique pour l'extase. Ses notes faisaient flotter la chapelle du collège. Sœur Natalia à l'harmonium.*)

Sans contact avec le monde qui entourait le collège, Águeda ne connaissait de la musique que celle qui est sacrée et, loin des chansons d'amour qui purent émouvoir les filles de son âge, elle éprouva une extase, bien peu sacrée sans doute, en écoutant jouer Sor Natalia. Ce sont encore les mains de la religieuse, caressant ici le clavier comme elles le faisaient pour son front, qui suscitèrent un tel émoi chez la jeune Águeda. Elle découvre, enfin, lorsque Luis la lave, la savonnant avec délectation,

<sup>1051</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 82.

<sup>1052</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.230-231.

<sup>1053</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.317-318.

que les mains de Luis ont un effet encore plus « électrisante » (*électrisant*) que celles de Sor Natalia et que « por lo visto el sexo está también en las manos »<sup>1054</sup> (*le sexe est aussi, semble-t-il, dans les mains*). Elle associera également leurs mains, plus tard, pour leur douceur et le plaisir qu'elles suscitent en elle.<sup>1055</sup>

Un instant influencée par doña Emilia lorsque Luis la quitte, Águeda se rend à l'église. A la sortie, elle rencontre « la mismísima Madre Resurrección »<sup>1056</sup> (*la Mère Résurrection en personne.*) qui, avec beaucoup de réticence, finit par lui déclarer que sor Natalia avait quitté l'habit. Águeda réagit avec un égoïsme qui s'explique, sans doute, par la profondeur de son désarroi, après l'abandon de Luis et l'effondrement de l'image de son père :

« ¡Tú también, Sor Natalia ! Expulsada del paraíso. ¿Dónde estás ? ¿Abandonas a tu Águeda, como todos ? « ¡Niñita mía, decías. ¿ No me ves llorar ? »<sup>1057</sup>

(*Toi aussi, sœur Natalia, chassée du Paradis ? Où es-tu ? Abandonnes-tu ton Águeda comme tous les autres ? « Ma chère petite fille, me disais-tu ! Ne me vois-tu pas pleurer ?*)

Sor Natalia ne fut pas exclue du Paradis Terrestre comme Adam et Eve. Elle n'y eut pas accès, malgré les efforts qu'elle dut faire et elle préféra renoncer au bonheur des religieuses, entièrement fait de spiritualité. Comme le montrent ses relations ambiguës avec Águeda, elle avait besoin de tendresse charnelle. Toutes deux renoncent, mais de manière très différente. Sor Natalia renonce à un monde dans lequel elle ne pouvait pas s'épanouir, alors que Águeda a vraiment été expulsée. Après avoir commis la faute d'humilier Luis, celui-ci l'a quittée ; elle s'est retrouvée seule, sans père, sans amant.

Elle accuse la jeune religieuse d'avoir feint de l'aimer et de l'abandonner au moment où elle a besoin d'elle. Águeda se montre singulièrement puérile dans ses reproches. Elle régresse et redevient enfant en évoquant celle qu'elle a connue en cette époque relativement lointaine.

Sor Natalia fut sa consolation en cette période maudite qui eût été, sans elle, un désert émotionnel. Elle fut, à la fois, une mère et une amante, rôle complexe que jouent souvent les êtres aimés dans cette trilogie. L'instinct maternel aurait pu, alors, se développer en Águeda, mais c'est la croyance en la tendance homosexuelle pour laquelle elle optera. Des années plus tard, elle va subir un véritable traumatisme causé par le « monstruito » (*petit monstre*). Nous n'allons pas nous attarder sur ce sujet, puisqu'il fit déjà l'objet de notre réflexion, mais nous ne pouvons ignorer ses conséquences sur le développement de la sexualité d'Águeda.

En effet, ces deux étapes - son amour partagé pour Sor Natalia et la peur de l'homme que suscita ce petit garçon - déclenchèrent en la jeune femme une

---

<sup>1054</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.322.

<sup>1055</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.688.

<sup>1056</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.556.

<sup>1057</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.557.

certitude, celle de son homosexualité.

GLoria est la cause indirecte du fameux accident qui n'eut finalement pas lieu. Águeda est tellement obsédée par Gloria qu'elle traverse la rue sans jeter un regard aux voitures susceptibles de passer à ce moment, qu'elle arrive chez elle, à Noblejas, 17, et regagne son appartement, en ne pensant qu'à son amie :

« Hoy no, por Dios ; hoy no. Que no me haya dejado. Hasta mañana : dame una oportunidad. Estoy loca.»<sup>1058</sup>

(*Pas aujourd'hui, mon Dieu ; pas aujourd'hui. Fais qu'elle ne m'ait pas abandonnée. Pas avant demain : donne-moi une chance. Je suis folle.*)

Comme beaucoup d'athées, elle implore Dieu lorsqu'elle est malheureuse et effrayée afin qu'il lui accorde une grâce, quand bien même elle serait éphémère. Elle ne demande qu'un jour de sursis, prête à faire la même supplique le lendemain. Consciente de l'inanité de cette attitude, elle se traite de folle, mais garde l'espoir, tout au fond d'elle, que son souhait va se réaliser et que Gloria ne l'aura pas quittée. En revanche, lorsqu'elle voit la jeune femme, elle n'a pas une pensée de gratitude pour Dieu. Sa foi est vraiment passagère.

Elle l'évoque en ces termes :

« Mi tormento, mi delirio. Gloria. Gloria Brunet de Lorca. Recostada. Odalisca [...]. »<sup>1059</sup>

(*Mon tourment, mon délire. Gloria. Gloria Brunet de Lorca. Allongée. Odalisque[...].*)

Deux substantifs abstraits précédés de l'adjectif possessif "mi" résument ce qu'est Gloria à ses yeux. Nul besoin de verbe, d'action, d'agitation pour cette femme qui passe tant de temps couchée. Aucun des deux mots n'induit un bonheur réel : "tourment" fait partie du domaine sémantique de la torture et "délire" est trop proche de la folie pour être vraiment positif. Une fois encore, le personnage prononce un mot, ici le patronyme tout entier, le mâche et s'en pénètre, ne serait-ce que par la langue. Le dire, c'est se l'approprier métonymiquement, c'est à dire posséder la personne en possédant son nom. Elle rêve, en effet, de cette odalisque qui était « autrefois en Turquie, (une) esclave au service des femmes d'un harem, en particulier du harem du sultan. (Dict. XIX<sup>e</sup> et XX<sup>e</sup> s.) ou (une) femme (non épousée) d'un harem.<sup>1060</sup> Selon Gérard de Nerval, « le harem du sultan renferme seulement trente-trois *cadines* ou dames, parmi lesquelles trois seulement sont considérées comme favorites. Le reste des femmes du sérail sont des *odaleuk* ou femmes de chambre. L'Europe donne donc un sens impropre au terme d'odalisque. »<sup>1061</sup>

En peinture, il s'agit d'une « femme de harem représentée nue, allongée sur

<sup>1058</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.28.

<sup>1059</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.28.

<sup>1060</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=869063970>;

<sup>1061</sup> NERVAL de Gérard. *Œuvres*. t.2. *Voyage en Orient*. Paris. Gallimard. 1961 [1851]. p.444.

un lit, ou vêtue de voiles légers. »<sup>1062</sup>

Gloria est, aux yeux d'Águeda, l'image glorieuse et épanouie de la femme sensuelle, image jalouée, dont elle croit qu'en la possédant elle s'appropriera ces caractéristiques, alors qu'elle se sent si différente d'elle :

"Yo, fascinada ante aquella exuberancia vital. Descubriendo por primera vez el abismo de mi soledad.

Apetecer : palabra clave para ella. Le apetece o no algo : ésa es su ética, su tabla de valores. Tiemblo : ahora haría de mí lo que quisiera."<sup>1063</sup>

(Moi, fascinée devant son exubérance vitale. Découvrant pour la première fois l'abîme de la solitude.

Avoir envie : mots clés pour elle. Elle a envie ou non de quelque chose : telle est son éthique, sa table de valeurs. Je tremble : maintenant elle pourrait faire de moi ce qu'elle voudrait.)

Ces quelques phrases résumant ce qu'elle va répéter de manière récurrente tout au long de l'oeuvre et dont elle n'est que partiellement consciente : si, au début de l'oeuvre, elle est tellement épouvantée à l'idée que Gloria la quitte, c'est plus par peur de replonger dans la solitude que par véritable affection. Águeda insiste, également, sur les valeurs ou, plutôt, l'absence de valeurs morales, de son amie. La référence à la table des valeurs fait sourire le lecteur, car elle rappelle que Águeda est une scientifique qui a recours au jargon de sa spécialité pour définir ses pensées et ses émotions. "Apetecer" est un mot révélateur. Le traduire par "avoir envie" ne rend pas sa racine "apetito", l'appétit. Gloria fonctionne selon ses appétits, charnels et peu spirituels. Elle est, sans aucun doute, aux antipodes de la manière d'être de celui qui va être l'amant d'Águeda, Luis.

Águeda commet, par méconnaissance d'elle-même, une grave erreur, celle de croire qu'elle a besoin d'être dominée. Elle se complaît dans son infériorité, comme nous le verrons dans la citation postérieure, alors qu'elle se réjouira de dominer Luis. Tout cela s'apaisera à la fin, lorsqu'elle trouvera, avec Luis, un certain équilibre sentimental.

L'exubérance vitale de la jeune femme, visible lorsqu'elle étale sans vergogne tous ses vêtements sur son lit, se réfère également à ses seins, exubérants. Ne pourrait-on faire jouer à l'étymologie le rôle consistant à faire émerger un sens des plus idoines ? Le préfixe latin "ex" de cet adjectif montre qu'ils pointent vers l'extérieur, qu'ils sont, d'une certaine manière, spectaculaires ; quant au nom commun "uber", il signifie que ce sont des seins gonflés de lait, des mamelles. L'adjectif est, par conséquent, tout à fait en adéquation avec le substantif qu'il qualifie. Les seins de Gloria sont aussi volumineux que s'ils étaient gonflés de lait.

"No concibe (Gloria) los pechos menudos.

"Me gustan sueltas", proclamó con inocencia, y soy su esclava desde entonces. Las dos palomas de la chistera mágica. Vivas, independientes. Dos bestezuelas jóvenes, dos morritos

<sup>1062</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=869063970;>

<sup>1063</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.29.

juguetones. ¡Qué bien he llegado a conocerlas ! *Hänsel y Gretel*, acabé llamándolas, porque eran diferentes. *Hänsel*/más rebelde, más agresiva ; siempre tenía que acomodarla con la mano, dentro de la copa del sostén. Y hasta en la forma, ligeramente más picuda, incluso cuando estaba tranquila. *Gretel*, la izquierda, una loma redonda, se instalaba sola en su nido, apaciblemente. [...]

Santa Águeda mutilada se rindió ante aquel doble prodigio. Orbes, imanes, cumbres : ella, Gran Hembra Reina ; obrera yo, sin atributos, larva de termita.<sup>1064</sup>

*((Gloria) ne conçoit pas que des seins puissent être petits. "Je les aime libres", proclama-t-elle innocemment, et, depuis lors, je suis leur esclave. Les deux pigeons du chapeau du magicien. Vivants, indépendants. Deux petits animaux, tout jeunes, deux petits museaux espiègles. Comme je suis arrivée à bien les connaître ! "Hänsel et Gretel", ai-je fini par les appeler, parce qu'ils étaient différents. "Hänsel" plus rebelle, plus agressif. Il lui fallait toujours le placer, de la main, à l'intérieur du bonnet du soutien-gorge. Il était différent jusque dans sa forme, légèrement plus pointue, même quand il était immobile. "Gretel", le sein gauche, une colline ronde, s'installait seul dans son nid, paisiblement.[...]*

*Sainte Águeda mutilée se rendit devant ce double prodige. Orbes, aimants, cimes : elle, le Grande Reine Femelle ; moi, une ouvrière, sans attributs, larve de termite.)*

Les deux meilleurs symboles de « l'exubérance vitale » de Gloria sont, pour Águeda, ses seins, qu'elle n'hésite pas à personnifier à l'aide du conte de Grimm, Hänsel et Gretel. Bien que le premier fût un garçon, elle désigne les deux seins au féminin, puisque ce sont des "palomas" (mot féminin en espagnol). Ils semblent, vu leur taille, être indépendants du reste du corps et avoir une existence propre. L'image du garçon plus agressif et rebelle est bien un lieu commun, car, dans le conte, c'est plutôt la petite fille qui prend les initiatives déterminantes comme celle de jeter la sorcière dans le four, mais Águeda est tellement obsédée par les seins de la jeune femme qu'elle ne s'attarde pas sur ces détails. Sa fascination est telle qu'elle peut les décrire avec précision et les distinguer sans peine. Toutes les caractéristiques de ces seins ne font qu'enfoncer Águeda dans une médiocrité qui l'amène à se traiter elle-même de "Sainte Águeda mutilée", ses seins étant si menus qu'ils semblent avoir été coupés. Le prodige, mis en exergue par le déterminant emphatique "aquel", est, effectivement, double puisqu'il y a deux seins, mais le rythme de ces deux propositions est ternaire : "orbes, imanes, cumbres", en courbe sémantique ascendante, puis "obrero yo, sin atributos, larva de termita" en long *decrecendo* autodestructif.

En ce *mea culpa* d'infériorité physique et morale, Águeda commet une erreur d'appréciation sur elle-même. Pour retrouver sa dignité, il valait mieux que ses relations avec Gloria s'achevassent au plus vite.

Ses relations amoureuses avec elle lui laisseront un goût d'amertume<sup>1065</sup>. Águeda emploie, en effet, un vocabulaire parfois bien péjoratif sur son amante, comme "una culebra oscura en el arroyo de su voz" (*une couleuvre sombre dans le ruisseau de sa voix*), où le serpent est plus un objet de dégoût qu'un instrument de tentation, ou "puta".

<sup>1064</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 31.

<sup>1065</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.86 et suiv.



Gloria l'a grimée en une sorte de Zorro, à la moustache tracée avec un bouchon de liège brûlé. L'excitation que ressentit Águeda, un bref instant, lorsqu'elle eut la tentation de frapper Gloria avec la ceinture - "Mi pecho un terremoto de violencia, mi mano contraída sobre el látigo, mi corazón al galope" (*Ma poitrine un séisme de violence, ma main contractée sur le fouet, mon cœur battant au galop*)- disparut soudainement quand elle se vit dans le miroir, avec ce déguisement qui lui parut ridicule. Dès lors, tout ne fut que farce. La langue de l'autre devient "trompa de mosca, lengua de camaleón, larguísima lamedera del oso hormiguero" (*trompe de mouche, langue de caméléon, interminable langue du tamanoir faite pour lécher*). Sa propre réaction ne fut que "retener a mi pescadora con su propio anzuelo clavado en mi boca" (*de retenir ma femme pêcheur dans son propre hameçon enfoncé dans ma bouche*). L'amour sans conviction devint caricatural : "Distanciada por dentro continué la gimnasia" (*Prenant mes distances au fond de moi-même, je poursuivis ma gymnastique.*) "Cuando exhaló el supremo jadeo yo sólo tenía fatiga" (*Quand elle poussa le halètement suprême, moi, je ne ressentais que lassitude*).

Gloria s'endort et Águeda reste seule avec sa frustration rageuse. Le chapitre 2 se termine sur ce triste constat :

"Y ahora, demasiado tarde, esas manos de Gloria intentando vestirme con una piel humana. Prometiéndome llevarme hasta el amor y dejándome frustrada, en el umbral."

(*Maintenant, trop tard, ces mains de Gloria qui essaient de me vêtir d'une peau humaine. Promettant de me conduire jusqu'à l'amour et me laissant frustrée, sur le seuil.*)

Le mot "mains" n'est précédé que du déterminant "esas" qui dénote un manque d'enthousiasme certain, comme si Águeda savait déjà, intuitivement, que Gloria ne pouvait rien lui offrir d'extraordinaire si ce n'est de la frustration causée par l'égoïsme de son amie plus que par sa propre maladresse virginale. L'image -"vestirme con una piel humana"- est assez terrible, induisant que la jeune femme n'est même pas un être humain, qu'elle est bien l'animal, voire un animal méprisé comme "une larve de termite". Seul l'amour aurait pu la transformer en femme, comme un baiser mue le crapaud en prince charmant. Águeda garde son insatisfaction et la certitude que Gloria va la quitter s'ancre encore davantage en elle.

Gloria incarne son humiliation, sa frustration impuissante, son chagrin de n'être pas celle qu'elle aurait voulu être. Les allusions d'Águeda à son ancienne amie, pour la comparer avec Luis par exemple, sont récurrentes. Elle n'en parle pas moins de quarante-cinq fois, notamment lors de la scène de la vengeance, lors de la visite de Gloria chez elle au cours de laquelle Gloria découvre que Águeda a un amant, Luis. Águeda se délecte d'une vengeance qui n'a d'égale que la frustration que Gloria avait provoquée en elle.

Gloria frappe un beau jour à sa porte<sup>1066</sup> et Águeda triomphe : "Gloria, con

<sup>1066</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.494 et suiv.

un nuevo peinado hacia lo alto que le sentaba fatal" (*Gloria, avec une nouvelle coiffure, les cheveux relevés très haut, ce qui la rendait affreuse*), "sonaron nuestros besos en el aire" (*nos baisers claquèrent dans l'air*), "al menos no se veían maletas por ninguna parte, ni en el descansillo" (*au moins, on ne voyait de valises nulle part, même pas sur le palier*), "sus palabrerías de siempre" (*son verbiage habituel*), "sus monadas repugnantes" (*ses minauseries répugnantes*). Le paragraphe s'achève sur :

"Así es cuando me preguntó, triunfante y venenosa, dándolo por seguro, si estaba sola, llamé a Luis."

*(C'est pourquoi, lorsqu'elle me demanda, triomphante et venimeuse, en considérant la chose comme certaine, si j'étais seule, j'appelai Luis.)*

L'idée de gloire induite par le prénom de la jeune femme apparaît sous le terme de "triunfante" mais son effet est aussitôt détruit par l'adjectif qui lui est accolé, "venenosa", rappelant l'image du serpent qu'elle a déjà utilisée. L'ami de Gloria l'a quittée ; elle est convaincue de pouvoir reprendre sa place auprès d'Águeda.

La jouissance de la vengeance de celle-ci est fulgurante : "La aplasté. ¡Qué triunfo!" (*Je l'écrasai. Quel triomphe !*). La chute vertigineuse de Gloria exprimée par ce bref "la aplasté" est aussitôt contrecarrée par la phrase suivante, tout aussi courte mais animée par le ton exclamatif. Ces deux phrases vont dans la démesure. La réaction d'Águeda est exactement la même, mais en sens contraire, que celle de Gloria. A la même vitesse que s'écroule cette dernière, Águeda s'envole dans une extase malveillante qui efface ses trente ans de frustration affective. Le prix à payer sera élevé. Luis, n'ayant pas entendu Gloria arriver, apparaît avec son petit tablier bleu noué aux hanches : son humiliation est totale. Il se débat avec le noeud sans arriver à le détacher ; Águeda lui ordonne de leur préparer le thé mais Gloria s'enfuit, décomposée. C'est au tour d'Águeda de frapper l'ennemi à terre : "Ahora soy Ágata. Más moderno, ¿comprendes ?" Me salió un tono frívolo estupendo. Y yo fui la melosa, [...] . ¡ Gloria derrotada por mí ! Me sofocaba el júbilo, la exaltación vital !" (*Maintenant, je suis Ágata. C'est plus moderne, tu comprends ?* Ce ton frivole qui me vint spontanément à la bouche était vraiment extraordinaire. C'est moi qui me fis mielleuse, [...]. Gloria vaincue par moi ! J'étais suffoquée par la jubilation, l'exaltation vitale !)

Elle se venge, ainsi, de "l'exubérance vitale" de Gloria, dont il vient d'être question, avec sa propre "exaltation vitale". Son attitude n'est pas plus éthique que celle qu'elle reproche à Gloria. Elle jouit instinctivement de sa vengeance, sans se préoccuper du fait qu'elle se comporte, alors, comme son "ennemie" : elle ne réagit que selon son appétit, qu'il soit de sexe ou de vengeance. Elle en tirera, bien vite, une dure leçon, car Luis la quitte.

Águeda mentionne encore cette jeune femme au dernier chapitre :

"En Sevilla se sentía (Luis) homosexual. No le cuesta trabajo hablarme de eso. Ni a mí contarle lo de Gloria [...]. Ya no le importa porque ahora se conoce mejor. "Era inmadurez, no era homosexualidad." ¡ Y soy yo quien le he hecho progresar ! El hombre Luis es mío, ¡qué triunfo!"<sup>1067</sup>

*(A Séville, (Luis) se sentait homosexuel. Cela ne lui coûte pas de m'en parler. Ni à moi de lui raconter ce qui m'était arrivé avec Gloria [...]. Cela lui est égal désormais parce que, maintenant, il se connaît mieux. "C'était un manque de maturité, ce n'était pas de l'homosexualité." C'est moi qui l'ai fait progresser ! L'homme Luis est à moi, quel triomphe !)*

Les relations avec Gloria s'expliquent par les circonstances de l'existence plus que par l'immaturité. Ne connaissant des hommes que douleurs et tromperies, mal aimée pendant son enfance, traumatisée par un jeune garçon, idolâtrant son père avant que son image ne s'écroule brutalement, Águeda, dans la souffrance de l'incertitude et du mécontentement de soi, s'est crue homosexuelle.

Un chapitre crucial montre avec précision qui était exactement Águeda avant d'adopter un nouveau prénom, avant sa liaison avec Luis, avant son changement profond d'être -c'est tout au moins ce qu'elle croit.

En un effet de specularisation spectaculaire, Águeda s'adresse à elle-même, avec une brutalité que l'être humain ne peut avoir qu'avec lui-même quand, pendant un moment de crise douloureuse, il ôte tout masque.

En ce moment de désespoir absolu, son père lui manque terriblement et ce sont les termes du Christ sur la croix qui lui viennent à la bouche : "Padre, padre, ¿ por qué me has abandonado ?"<sup>1068</sup> (*Père, père, pourquoi m'as-tu abandonnée ?*).

"No pasa un coche. ¿ O no lo oigo ? ¿Estoy viva ? ¿Deliro ? Sufro, luego existo. Y no quiero sufrir, no quiero mi lucidez : adivino demasiado. Mis ojos calan muros. Como drogada. ¿Me habrán puesto morfina o algo ? ¿Cuándo ? Me veo a mí misma netamente. Otra yo. Ahí sentada, frente a mí, mientras todo se vuelve oscuro. Te estoy viendo, tonta, no te empequeñezcas.

-Es que no quiero hablar contigo porque siempre me sermonas. ¡ Eres tan vieja ! Mucho más que yo. Nunca cruzaste las piernas al sentarte ; siempre te estirabas la falda sobre las rodillas. A mí me da igual. Empecé en una piscina, hace años, ya sabes ... Me perfeccioné en aquella discoteca, el *O.K. Club*, también hace tiempo. Y las descrucé del todo en esta misma cama, abiertas y en tijera. No en tu diván virgen, sólo para dormir. Gloria también se abría, como rana en el agua. Ya te veo reírte, porque se ha ido ; pero eso no borra los hechos : lo hicimos. Me alegro de que te moleste. Te odio, te he odiado siempre. Y no quiero oírte.

- Tendrás que escucharme y dejar de hacer locuras. Peor aún : tonterías. Tú no sirves. Por eso se ha ido. Ten sentido de tus límites. Adáptate a lo que eres.

- ¿ Tonterías ? ¡ Ojalá lo fuesen ! ¡No soy tan pava como tú! No he nacido muerta, clavada como una mariposa en una caja. Lo mío son locuras. Estoy loca ; es decir, viva. Púdrete tú, momia reseca. Yo, viva. Hasta ahí debe llegarte el olor de esta cama. Con sudor mío y de Gloria. Anoche mismo. ¿ O fue anteanoche ? Hubo fuego en mis noches.

- ¿Tus noches ? No te engañes ; fueron las tuyas. Nunca se abrió tu cáscara del todo.

<sup>1067</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.825.

<sup>1068</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.124.

Resquebrajada, nada más. ¿Te gustó, acaso ? ¿ Lo viviste de veras ? Anda, júramelo.

- Fue un comienzo. Al menos me asomé. A las piernas abiertas, a ese pozo. ¿En frío ? Puede, pero sé cómo es. Esto la calentaba, aquello la hacía retorcerse, con lo otro suspiraba, insistiendo jadeaba. Una máquina sencilla ; para los necios hombres. Resortes a la vista. No me extraña que ellos las dejen ansiando recibirles de nuevo dentro. Ahora resulta que comprendo al chulo. Muy fácil ; son trucos.

-Pero te ha dejado.

-Sí. ¿Sabes por qué ?

Porque yo no soy tan sencilla. Por culpa tuya, pero mo alegre, aunque éste sea mi problema.

-Haz como yo. En

mi torre estoy a salvo.

- ¡Escupo en tu torre! Me da risa. Hecha de renunciamento.

¿Acaso te salva de sufrir ? Mazmorra para esclava. Se fue, pero desconcertada. La he intrigado : ya es algo. Invertí los papeles, además : otro triunfo. Ella creía tomarme, pero su placer la arrastraba a la deriva. Yo la poseía, a la diosa. Sus pechos - aquellos que te obsesionan, no lo niegues - eran mi juguete, con sus areolas morenas. Su ombligo profundo como un oído era mío. Sus axilas olorosas. Su sexo abriéndose como yo quería.

- ¡Te aprovechaba ! ¡ Le dabas su placer !

-Perdía su dominio ;

yo nunca. Anteanoche yo a horcajadas sobre ella. La inmovilizaba, la obligaba a esperar. Sus pechos entre mis muslos. "Me aplastas", gimió. Gimió : ya no ordenaba. Mi primera victoria, física sobre alguien. El monstruo debajo de mí, ¡ por fin !

- ¿ Y ahora qué ? Ya has hecho el experimento. Como una reacción con el sulfúrico. ¿Acaso eres lesbiana ? Porque no gozaste, confiévalo.

-¡A ti qué te importa !

- Mírate bien ; sé sincera, si eres tan valiente. ¿No eras tan poderosa cuando la cabalgabas ? Reconócelo entonces. No has gozado con ella. Ni con nadie. Nunca.

-¡Te odio!

[..] Padre era diferente.

-El único. [...]

Vuelvo al redil : esa torre. A los brazos de Águeda la vieja, que viene a la cama, me besa, se acuesta a mi lado, se funde conmigo, se instala en mis propios huesos, me ocupa con su frío. ¡ Adióis para siempre el olor tibio de Gloria ! La cama se hace mármol. Sarcófago. Juntas las dos Águedas encadenadas para siempre, lloro y lloro. Me desahogo llorando hasta el cansancio y el sopor.<sup>1069</sup>

*(Pas une voiture ne passe. Peut-être que je ne l'entends-pas ? Suis-je vivante ? Est-ce que je délire ? Je souffre, donc j'existe. Je ne veux pas souffrir, je ne veux pas de ma lucidité : je devine trop de choses. Mes yeux transpercent les murs. Je suis comme droguée. M'aurait-on fait prendre de la morphine ou quelque chose de ce genre ? Quand ? Je me vois moi-même avec netteté. Une autre moi. Assise là, en face de moi, pendant que tout devient obscur. Je te vois maintenant, idiote, ne te rapetisse pas !*

*-C'est que je ne veux pas parler avec toi parce que tu me sermonnes toujours. Tu es si vieille ! Beaucoup plus que moi. Tu n'as jamais croisé les jambes en t'asseyant ; tu tirais toujours ta jupe sur tes genoux. A moi, cela m'est égal. J'ai commencé dans une piscine, il y a des années, comme tu le sais... Je me suis perfectionnée dans cette discothèque, le "OK Club", il y a longtemps également. Et je les ai complètement décroisées dans ce même lit, ouverte et en ciseaux. Pas sur ton divan vierge, fait seulement pour dormir. Gloria aussi s'ouvrait comme une grenouille dans l'eau. Je te vois en rire, parce qu'elle est partie ; mais cela n'efface pas les faits : nous l'avons fait. Je me réjouis que cela te contrarie. Je te hais, je t'ai toujours haïe. Je ne veux pas t'entendre.*

<sup>1069</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.125 et suiv.

*-Il faudra bien que tu m'écoutes et que tu cesses de faire des folies. Pire encore : des stupidités. Tu n'es pas faite pour cela. C'est pour cette raison qu'elle est partie. Aie le sens de tes limites. Adapte-toi à ce que tu es.*

*-Des stupidités ? Si cela pouvait être vrai ! Je ne suis pas aussi dinde que toi ! Je ne suis pas née morte, épinglée dans une boîte comme un papillon. Ce que j'ai fait, ce sont des folies. Je suis folle ; c'est à dire vivante. Tu n'as qu'à pourrir, momie desséchée. Moi, vivante. L'odeur de ce lit doit te parvenir jusque là. Avec ma sueur et celle de Gloria. Cette nuit par exemple. Ou ce fut la nuit d'avant ? Il y eut du feu dans ma vie.*

*-Tes nuits ? Ne t'y trompe pas ; ce furent les siennes. Jamais ta coquille ne s'est complètement ouverte. Elle s'est craquelée, c'est tout. Est-ce que par hasard cela t'a plu ? L'as-tu vécu vraiment ? Allons, jure-le moi.*

*-Ce fut un début. Au moins j'en ai une idée. Des jambes ouvertes, de ce puits. L'ai-je fait froidement ? C'est possible, mais je sais comment c'est. Certaines choses l'excitaient, d'autres la faisaient se tordre, avec d'autres elle soupirait, quand j'insistais elle haletait. Une machine simple ; pour les hommes sots. Des ficelles évidentes. Cela ne m'étonne pas que eux les abandonnent alors qu'elles aspirent à les recevoir à nouveau à l'intérieur d'elles-mêmes. Il se trouve maintenant que je comprends les gigolos. C'est très facile. Ce sont des trucs.*

*-Cependant, elle t'a quittée.*

*-Oui. Sais-tu pourquoi ? Parce que je ne suis pas tellement simple. C'est de ta faute, mais je m'en réjouis, même si c'est mon problème.*

*-Fais comme moi. Dans ma tour, je suis à l'abri.*

*-Je crache sur ta tour ! Elle me fait rire. Faite de renoncement. Est-ce que par hasard cela t'empêche de souffrir ? Cachot pour une esclave. Elle est partie, mais désorientée. Je l'ai intriguée : c'est déjà quelque chose. J'ai interverti les rôles, qui plus est : un autre triomphe. Elle croyait me posséder, mais son plaisir l'entraînait à la dérive. Moi, je la possédais, la déesse. Ses seins - ceux-là même qui t'obsèdent, ne le nie pas - étaient mon jouet, avec leurs aréoles brunes. Son nombril profond comme une oreille était à moi. Ses aisselles odorantes. Son sexe s'ouvrait comme je le voulais.*

*-Elle profitait de toi ! Tu lui donnais son plaisir ?*

*-Elle perdait son contrôle ; moi, jamais. Il y a deux nuits, j'étais à califourchon sur elle. Je l'immobilisais, je l'obligeais à attendre. Ses seins entre mes cuisses. "Tu m'écrases", gémit-elle. Elle gémit : elle ne donnait plus d'ordres. Ma première victoire, physique sur quelqu'un. Le monstre sous moi, enfin !*

*-Et maintenant quoi ? Tu as fait l'expérience. Comme une réaction avec l'acide sulfurique. Es-tu vraiment lesbienne ? Parce que tu n'as pas joué, avoue-le.*

*-Qu'est-ce que cela peut te faire !*

*-Regarde-toi bien ; sois sincère, puisque tu es si courageuse. Tu n'étais pas aussi puissante que te le prétends quand tu la chevauchais ? Reconnaiss-le alors. Tu n'as pas joué avec elle. Ni avec personne. Jamais.*

*-Je te hais !*

*[...] Notre père était différent.*

*-L'unique. [...]*

*Je retourne au bercail : à cette tour. Aux bras de la vieille Águeda, qui vient au lit, me donne un baiser, se couche à côté de moi, se fond en moi, s'installe dans mes propres os, m'envahit de son froid. Adieu pour toujours à l'odeur tiède de Gloria ! Le lit devient marbre. Sarcophage. Ensemble les deux Águedas enchaînées pour toujours, je pleure et je pleure. Je me libère en pleurant jusqu'à l'épuisement et l'engourdissement.)*

Sous l'effet de la fièvre et non d'une drogue quelconque comme elle le soupçonne, Águeda se retrouve confrontée à son double, en une sorte de démence

précoce, proche de la schizophrénie. Il serait exagéré de dire qu'elle est atteinte de maladie mentale, mais l'émotion et la fièvre amenuisent ses défenses et les contradictions qui composent tout individu donnent ici libre cours à leur rage de s'exprimer. Águeda commence par une exagération, reprenant, en la déformant, la phrase de Descartes : "Je pense donc je suis", qui devient "Je souffre donc je vis". Les deux phrases sont sans doute exactes, même si la première se situe à un niveau intellectuel et la deuxième à un niveau sensoriel et physique. Si l'on souffre, c'est que l'on n'a pas perdu connaissance. En ce moment de semi-inconscience, condamnée à une immobilité passagère, hors d'état de se défendre efficacement, Águeda affronte son autre moi, celui qu'elle enfouit et qui lui révèle ce qu'elle ne veut pas entendre.

L'une se sent plus jeune que l'autre qu'elle accuse d'être vieille, vieille, en fait, dans sa tête et sa manière d'agir faite de pudeur excessive. Elle va même jusqu'à affirmer que son double est mort, alors qu'elle, vivante, proclame sa folie, son envie de vivre. Les deux Águedas sont implacables comme on ne peut l'être qu'avec un être très proche. Celle qui se dit jeune proclame sa fierté d'avoir donné du plaisir à Gloria ; l'autre lui rétorque sans ambages qu'elle n'en a ressenti aucun et que son amante a seulement profité d'elle.

Elles proclament leur haine mutuelle, leur mépris. L'une vit et jouit, l'autre s'enferme dans sa tour pour se préserver du reste du monde. Le vocabulaire qu'elles emploient est cru et violent : "te odio", "escupo en tu torre" et "Púdrete tú, momia reseca".

Cependant, insensiblement, elles vont se rejoignant, unies en ce qui concerne les hommes : "[...]Odiamos la baba del macho. ¡Qué horror ser poseídas, vertederos de otro sexo!"<sup>1070</sup> ([...] Nous haïssons la bave du mâle. Quelle horreur d'être possédées, d'être le déversoir de l'autre sexe !)

Homosexuelles ou non, frustrées ou non, vieilles ou non, les deux Águedas s'affrontent violemment, se crachent au visage leur haine mutuelle, pour se réconcilier dans leur peur de l'homme, due sans doute au fameux "petit monstre". Leur émotion, violente, est même visualisée par un usage délirant des tirets. Les deux Águedas se coupent la parole, ne s'écoutent que pour mieux se déchirer et la position désordonnée des tirets marque la violence de leurs sentiments. Même stylistiquement, elles ne parviennent pas à s'accorder sur la place des tirets dans un dialogue, qui se positionnent, normalement, exactement l'un au-dessous de l'autre. Or c'est justement ce que rejettent les deux Águeda. Chacune des deux veut dominer l'autre et refuse, par conséquent, le traitement égalitaire des tirets bien rangés. Comme dans leur conversation, les tirets se poursuivent le long de la ligne et chacun cherche à écraser l'autre et à ne pas se laisser atteindre par lui. Comme dans le traumatisme qu'elles ont

---

<sup>1070</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.128.

subi, elles ne veulent pas que l'un soit au-dessus de l'autre.

Leur ton devient beaucoup moins haineux dès que l'une des Águeda s'écrie :

"E imaginábamos al tío sobre la tía, como el monstruo;

-A todos los hombres sobre todas las mujeres.

-Menos a padre.

-Padre era diferente.

-El único.

-Único.

-Entonces ya estamos de acuerdo."<sup>1071</sup>

(*Nous imaginions notre oncle sur notre tante, comme le monstre.*

-Tous les hommes sur toutes les femmes.

-Sauf notre père.

-Notre père était différent.

-L'unique.

-Unique.

-Alors, maintenant, nous sommes d'accord.)

Puis, elles se taisent quelques instants. Elles sont passées, instantanément, de violentes diatribes à des phrases de plus en plus courtes pour s'unir dans l'évocation du père tant aimé. Dès lors, elle se parlent l'une à l'autre avec pitié et chagrin, reconnaissant leur énorme et maladroit besoin d'amour, reconnaissant que malgré les excès de chacune des deux, quoi qu'elles fassent pour feindre d'être de fières amazones ou des sages dans leur tour d'ivoire, elles ne sont que des petites filles fragiles, blessées en leur cœur et désespérément avides d'amour. Le dialogue devient récit à la première personne. C'est alors que "la cama se hace mármol. Sarcófago" (*le lit devient marbre. Sarcophage*). De manière tout à fait transparente, le marbre induit métonymiquement le tombeau, certitude encore confirmée par la phrase suivante constituée d'un seul mot, sarcophage, qui signifie bien évidemment « Cercueil de pierre dans lequel étaient placés les corps qui n'avaient pas été brûlés »<sup>1072</sup>. Ce mot s'enfle et s'étire depuis la majuscule jusqu'au point, consommant entièrement la phrase comme l'objet « consume les chairs », selon son sens étymologique grec « σαρκοφάγος » : « qui consume les chairs »<sup>1073</sup>. Le lit qu'elle aurait voulu symbole d'amour devient celui de la mort. Les deux Águedas s'unissent dans leur amour pour leur père et leur certitude que seule la mort les attend désormais.

Le départ de Gloria lui inflige-t-il plus une blessure d'amour-propre que d'amour véritable ? Il est difficile d'interpréter les signes de son propre cœur ; un chagrin qui semble être une peine causée par un amour perdu peut se dissiper très rapidement et mettre en évidence une peur égoïste de la solitude plutôt que de l'amour. Águeda en fera l'expérience. Au bord du gouffre en ce 3 novembre 1961, mois où l'on se rappelle les morts dans la religion chrétienne dans laquelle la jeune femme a

<sup>1071</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.129.

<sup>1072</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=467955855;>

<sup>1073</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=467955855;>

baigné, elle croit son cœur mort, abattu par l'abandon de Gloria. Et le 6 novembre, Luis parle d'elle comme de sa déesse ; elle commence à s'intéresser à lui, à sa thèse "Del simbolismo literario a los decadentes"<sup>1074</sup> (*Du symbolisme littéraire aux décadents*), à la photographie représentant ses parents. La vie a bien vite repris ses droits.

Après la fuite de Luis à Séville, Ágata va connaître deux expériences librement choisies qui seront déterminantes.

Dans un premier temps, alors que Luis, à Séville, fait la connaissance de Carmela qui va lui redonner sa virilité, elle décide de se donner à don Rafael, son directeur qui, elle l'a bien senti, la désire depuis longtemps :

"Como en las películas. Como en las novelas. Sigue escrupulosamente el *Manual del perfecto seductor*."<sup>1075</sup>

(*Comme dans les films. Comme dans les romans. Il suit scrupuleusement le "Manuel du parfait séducteur".*)

Ágata n'est-elle pas trop critique, voire sarcastique, à l'égard de son partenaire potentiel qui l'emmène dans un hôtel avec un objectif transparent ? Ces phrases nominales, brèves, coupantes ne dénotent-elles pas un parfait mépris qui augure mal de l'avenir immédiat de leur relation ? L'adverbe "escrupulosamente" ne s'enfle-t-il pas, au contraire, tel un ballon de baudruche prêt à exploser, tel le personnage si infatué de lui-même qu'il désigne ? L'allusion à ce manuel inexistant que suivrait don Rafael à la lettre n'ôte-t-elle pas à ce dernier toute sincérité, préférable pour tout échange humain et, à plus forte raison, amoureux ?

Elle garde d'elle-même une image négative :

"El conde libertino, para quien no hay secretos en el corazón femenino, y la pobre chica sometida a una escalada de sorpresas, de fascinaciones sensoriales."<sup>1076</sup>

(*Le comte libertin, pour lequel il n'y a pas de secrets dans le cœur féminin et la pauvre fille soumise à une escalade de surprises, de fascinations sensorielles.*)

Ce faux apitoiement sur elle-même perdure tout au long de cette scène comme en témoigne la question finale de la phrase : "Saca la mano, me desabrocha la blusa, ¿acaso van a interesarle mis pobres pechos ?"<sup>1077</sup> (*Il sort sa main, déboutonne mon chemisier, est-ce que par hasard mes piètres seins vont l'intéresser ?*)

Bien que son désir pour don Rafael soit inexistant, elle s'était préparée à ce moment :

"Sometí a las abluciones mi desnudo, elegí el negro para mi ropa interior, [...] conservé un exterior muy discreto, sin apenas perfume ni maquillaje. Me he vestido de niña cándida por fuera y de vampiresa por dentro. Conscientemente, sí, pero para el sacrificio. No para una sórdida

<sup>1074</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.169.

<sup>1075</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.586.

<sup>1076</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.586.

<sup>1077</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.595.



pornografía. La prostituta sagrada. ¡Si me viese Luis!<sup>1078</sup>

*(Je soumis mon corps nu aux ablutions, je choisis le noir pour mes sous-vêtements, [...] je gardai une apparence extérieure très discrète, avec fort peu de parfum et de maquillage. Je me suis habillée en fillette candide à l'extérieur et en vampiressa à l'intérieur. Consciemment, oui, mais pour le sacrifice. Pas pour une sordide pornographie. La prostituée sacrée. Ah, si Luis me voyait !)*

Son habillement, objet de séduction, est donc le fruit d'un calcul, comme le montre l'usage de l'adverbe "consciemment". Elle opte pour une stratégie qui, effectivement, peut plaire à don Rafael, celui de la petite fille perverse : le noir sexuel de ses dessous contraste avec la blancheur induite par "cándida" de l'image qu'elle veut donner. Elle sent intuitivement qu'elle excitera ainsi le désir de son partenaire. Elle insiste sur l'aspect sacré de son sacrifice, oblitérant qu'elle joue sur les mots. Cette attitude rappelle le rôle de Ittara, le premier amour d'Ahram dans *La vieja sirena*, la prêtresse qui ne pouvait faire l'amour qu'avec des hommes qu'elle n'aimait pas, son cœur appartenant à la déesse Ishtar. La différence entre la pornographie, le sacrifice sexuel ou le plaisir réside davantage dans les sentiments qui font agir les personnages que dans la vision de l'acte sexuel en lui-même.

C'est cependant son dégoût pour don Rafael qui grandit démesurément, parallèlement à un amusement féroce devant son aspect qui lui semble ridicule :

*"Me imagino su esmero al afeitarse. Una obra de arte, el bigote exactamente recortado ; vaya tiralíneas, una raya del tres. Las mejillas muy lisas, muy suaves para la prevista ración de besos. Pensando ya en el perfecto planeamiento : media luz, champán con alegre taponazo y "espuma loca".<sup>1079</sup>*

*(J'imagine bien le soin qu'il a mis à se raser. Une oeuvre d'art, la moustache taillée exactement comme il faut ; quel magnifique tire-lignes, un trait impeccable. Les joues très lisses, très douces en vue de la ration de baisers prévue. Il pensait déjà à son plan parfait : lumière tamisée, faire sauter gaiement le bouchon de champagne et "mousse folle".)*

Sa moquerie est féroce alors que les préparatifs de don Rafael sont tout aussi normaux que les siens. Sa rage, sa peur, son absence totale de penchant pour cet homme transforment tout en un prétexte de rejet.

La situation va empirant :

*"Un slip como braguitas de niño. Azul, ¡ la Purísima ! Abajo los calcetines cortitos. En medio las piernas cortitas. Cuánto vello en el muslo, las rodillas como nudos, las pantorrillitas muy blancas, de risa. De risa, de risa, de risa. Imposible.*

*[...] Habla y habla, de pronto viene corriendo, qué gracioso con sus pantorrillitas de nata y sus muslos de pelambre, parece un injerto por la rodilla. ¡Se postra a mis pies!<sup>1080</sup> »*

*(Un slip comme des culottes de petit garçon. Bleu, Vierge Marie ! En bas, les chaussettes bien courtes. Au milieu les jambes bien courtes. Que de poils sur la cuisse, les genoux comme des noeuds, les petits mollets très blancs, de quoi faire rire. Rire, rire, rire. Impossible.*

*[...] Il parle et il parle, tout à coup il arrive en courant, qu'il est amusant avec ses petits mollets comme de la crème et ses cuisses poilues, on dirait une greffe partant du genou. Il se prosterne à mes pieds !)*

L'attention d'Ágata se focalise sur la partie inférieure du corps de don

<sup>1078</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.586.

<sup>1079</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.587 .

<sup>1080</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.596.

Rafael, sans aucun doute parce que c'est l'endroit le plus susceptible d'être risible. Elle se complaît à se moquer de ses sous-vêtements, leur forme, leur couleur comme le bleu, couleur de la Vierge et rien ne trouve grâce à ses yeux, comme en témoignent des mots tels "cortitos", "pantorrillitas" au diminutif presque insultant, "muy blancas", "cuánto vello" qui pourrait lui sembler viril mais la fait rire, les comparaisons "como nudos" ou "un injerto por la rodilla", et les compléments de noms "de nata" et "de pelambre".

Alors que son amant Luis est fasciné par ses pieds, elle rit de l'attitude finale de don Rafael qui pourrait l'émouvoir s'il s'agissait d'un autre.

La répétition de "de risa" ne fait qu'exprimer le fou-rire qui s'empare d'elle, qui sera irrépressible et en finira avec le peu d'envie qu'elle avait d'offrir sa virginité à cet homme. Quelques instants après, elle lui assène un coup violent dans les organes génitaux et s'enfuit, le laissant livide de douleur.

Depuis le début, elle s'est livrée à une farce aux dépens de son infatué et infortuné directeur. Son désir de se donner à un homme n'était rien par rapport à sa terreur des hommes et, surtout, son antipathie viscérale pour le partenaire qu'elle avait choisi. Elle avait opté, cédant sans doute à la tentation de la facilité, pour un homme dont elle connaissait les sentiments à son égard, se dissimulant à elle-même son aversion pour lui. Elle était effectivement prête à perdre sa virginité, mais pas avec lui.

Son besoin de sexe grandit encore, au même rythme que sa frustration.

C'est alors que, sans vergogne, elle épie ses voisins, Mateo et Tere, dont elle connaît intuitivement l'épanouissement sexuel.

Elle les croise avant de partir se promener, pour oublier pendant quelques heures sa déception amoureuse. Mateo va travailler et fait ses adieux à sa femme.

"¡Y pese a los signos yo no percibía el otro diálogo! Las miradas, las manos, el oscilar de un pie a otro -ahora lo recuerdo - eran el verdadero, secreto mensaje. [...]"

"¿Qué ocurre, Tere?", le pregunté, porque ella me seguía mirando. Quizá también porque, [...] algo había yo percibido. "Lo de siempre. Le veo venir desde hace unos días. Lo huelo, ¿sabe usted?, y cuando se pone así..." De repente calló. Adivino ahora su repentino pensamiento: la señorita Ágata no debe oír esas cosas."<sup>1081</sup>

*(Malgré les signes, je ne percevais pas l'autre dialogue! Les regards, les mains, le fait de s'appuyer tantôt sur un pied, tantôt sur un autre - je m'en souviens maintenant - c'était là le véritable et secret message. [...])*

*"Que se passe-t-il?" lui demandai-je parce qu'elle continuait à me regarder. Peut-être aussi parce que, [...] j'avais alors perçu quelque chose. "Comme toujours. Je le vois venir depuis quelques jours. Je le sens, comprenez-vous? Et quand il est comme ça..." Elle se tut soudain. Je devine maintenant à quoi elle pensa brusquement: mademoiselle Ágata ne doit pas entendre ces*

<sup>1081</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.641-642.

*choses-là."*

Ágata se doutait, donc, qu'il allait se passer quelque chose, même si elle n'en eut pleinement conscience qu'à la lumière des faits : elle ne sut pas interpréter les gestes de Mateo. Elle eut un moment de retard aussi bien pour déchiffrer ceux-ci que les paroles de Tere, qui marquaient son respect pour l'innocence virginale de son interlocutrice.

Tere va, alors, demander à la concierge, Lorenza, de lui garder les enfants l'après-midi.

"Percibí otro tono en la voz de Tere ; capté una socarronería cómplice en la de Lorenza. Pero aún no comprendí lo que eso significaba. Hasta ahora."<sup>1082</sup>

*(Je perçus un autre dans la voix de Tere ; je captai une complicité malicieuse dans celle de Lorenza. Cependant, je ne compris pas encore ce que cela voulait dire. Jusqu'à maintenant.)*

Le narrateur crée un effet de suspense par l'emploi récurrent de l'adverbe "ahora", moment où Ágata a tout décrypté soudain.

Tout au long de cette scène racontée par Ágata et qu'elle nous livre en nous la déchiffrant tout en montrant que, pour elle, elle est trouble et mystérieuse, s'entremêle à sa conversation avec Tere une autre conversation où elle prend Lina à témoin.

Elle veut être elle même, "como Lina"<sup>1083</sup> (*comme Lina*). Elle s'exclame ensuite :

"¡Pero si yo no quiero oponerme a la vida, Lina! Yo lo que quiero es no sufrir, y sufro."<sup>1084</sup>  
*(Mais moi je ne veux pas m'opposer à la vie, Lina ! Ce que moi je veux, c'est ne pas souffrir et pourtant je souffre.)*

ou

"Lina es así"<sup>1085</sup> (*Lina est ainsi*) et elle parle de "la receta de Lina" (*la recette de Lina*)<sup>1086</sup>.

Lina est celle qui veut la pousser vers la vie, vers la jouissance, sans mesurer exactement, sans doute, à quel point la jeune femme partage ce désir. Elle ne se rend pas compte tout à fait de la lutte impitoyable à laquelle se livre Ágata contre elle-même, partagée entre la terreur et l'envie de vivre sa sensualité.

Lina l'aurait-elle poussée à cette attitude de "voyeur" ? Elle aurait sans doute préféré sans hésitation que son amie vive l'amour réellement plutôt que par procuration. C'était pourtant, peut-être, une étape nécessaire. Après l'échec de son expérience amoureuse avec don Rafael, elle avait besoin de constater *de visu* à quel point l'amour physique est troublant, même en se contentant du masque du voyeur.

Le "ahora" approche, comme le montrent "empecé a comprender" et "aún

---

<sup>1082</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.643.

<sup>1083</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.642.

<sup>1084</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.642.

<sup>1085</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.643.

<sup>1086</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.643.

no" :

"Empecé a comprender cuando me alertaron los pasos en la escalera. Primero los de Tere, más ligeros ; detrás las botas de Mateo, golpeando descompasadamente. [...] Estaban en el rellano. Tere se acercó a mi puerta. Me sobresalté, pero no llamé. Sólo escuchaba. Quedé inmóvil, retuve el aliento. ¿Por qué ? Aún no lo sabía. Fue instintivo."<sup>1087</sup>

*(Je commençai à comprendre lorsque je fus alertée par les pas dans l'escalier. Tout d'abord ceux de Tere, plus légers ; derrière, les bottes de Mateo, heurtant lourdement le sol. [...] Ils étaient sur le palier. Tere s'approcha de ma porte. Je sursautai, mais elle ne m'appela pas. Elle écoutait seulement. Je restai immobile, je retins mon souffle. Pourquoi ? Je ne le savais pas encore. Ce fut instinctif.)*

Le fait que Tere ne voulût pas attirer son attention est précisément l'indice que saisit Ágata. Elle guette. Pas longtemps :

"Trepidó la casa como vibraba el barco. ¿Un patadón de Mateo ? Los tabiques se hicieron más permeables que nunca ; por ósmosis entraron en mi estudio dos animales enormes y calientes, persiguiéndose retozones. [...] ¿Qué era aquello ?"<sup>1088</sup>

*(La maison trépida comme vibrait le bateau. Un violent coup de pied de Mateo ? Les cloisons devinrent plus perméables que jamais ; comme par osmose entrèrent dans mon studio deux énormes bêtes toute chaudes, se poursuivant dans leurs ébats. [...] Qu'était-ce donc que cela ?)*

La minceur des cloisons rend difficile l'intimité et explique la raison pour laquelle Tere a voulu s'assurer plus ou moins de l'absence de la jeune femme. Les amants finissent par pénétrer dans l'appartement d'Ágata, sous la forme de "dos animales enormes y calientes". Cet effet de gigantisme se justifie par la place que prennent soudain les deux amants chez leur voisine. Il ne sont plus que des animaux en chaleur, des monstres d'excitation sexuelle. Cela ne suffit pas à la jeune femme qui entend mais ne voit rien :

"La ventanita de mi baño frente a la ventana interior de ellos. Me pegué al cristal, el ojo contra un desconchón de la pintura blanca, que le hace opaco. Hipnotizada, de pie sobre el borde de la ducha, apretados los puños contra mis sienes. Imposible soportarlo ; imposible retirarme. ¡Ese choque del sexo para el niño que sorprende una cópula! Igual yo, aunque tuviese idea, pero no así, no así..."<sup>1089</sup>

*(La petite fenêtre de ma salle de bains en face de leur fenêtre intérieure. Je me collai à la vitre, l'œil contre un endroit où la peinture blanche, qui rend la vitre opaque, était écaillée. Hypnotisée, debout sur le rebord de la douche, les poings serrés contre mes tempes, impossible de le supporter, impossible de me retirer. Ce choc qu'est le sexe pour l'enfant qui surprend une copulation ! La même chose pour moi, même si j'en avais une idée, mais je ne savais pas que c'était à ce point, pas à ce point ...)*

L'adjectif "hipnotizada", en début de phrase de surcroît, dévoile l'émotion de la jeune femme. Elle est encore déchirée entre les deux Ágata, celle qui ne peut supporter cette scène et celle qui est incapable de s'éloigner. Elle se raccroche à son savoir de scientifique en utilisant le terme peu poétique de " cópula", s'aide de la comparaison avec un enfant découvrant la scène primitive, mais elle est désarmée devant la violence du désir et du plaisir des deux amants qu'elle observe. La répétition

<sup>1087</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.644.

<sup>1088</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.646.

<sup>1089</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.646.

de "no así, no así" montre à la fois son égarement et sa fascination :

"Ramalazos, fragmentos, centelleos. No siempre estaban en mi campo visual. Aparecían y desaparecían. Un animal blanco y otro moreno y velludo persiguiéndose. La zarpa de Mateo sobre un pecho -i Tere no tiene pechos! -, la grupa masculina un instante. Ese sexo viril según los vasos griegos, como un cuerno. Visión interrumpida, pero implacables ruidos, permanentes, sin perdonarme uno. Chascar de bofetadas y cachetes, manotazos, tropezones en los muebles, risotadas. [...] i Cómo iba yo a pensar que el patán de Mateo era ese vello hirsuto, esos pectorales, el sexo faunescos ! Perseguía esa violencia a las carnes tan blancas, se enlazaron al fin, los muslos de Tere hacia lo alto, la bestia de dos espaldas... Miré y miré, me penetraron las obscenidades y los jadeos. Un momento cerré los párpados como si quisiera hundir los ojos en las órbitas, reventarlos por osar ver aquello, pero seguí mirando."

*(Rafales, fragments, éclairs. Ils n'étaient pas toujours dans mon champ visuel. Ils apparaissaient et disparaissaient. Un animal blanc et un autre brun et velu se poursuivant. La patte de Mateo sur un sein - Tere n'a pas de poitrine ! - la croupe masculine pendant un instant. Ce sexe viril comme une corne, selon les vases grecs. Vision interrompue, mais bruits implacables, permanents, sans qu'aucun me fût épargné. Claquement de gifles et de coups, tapes, heurts contre les meubles, éclats de rire. [...] Comment aurais-je pu penser que ce lourdaud de Mateo était ces poils hirsutes, ces pectoraux, le sexe faunesque ! Cette violence poursuivait les chairs si blanches, ils s'enlacèrent enfin, les cuisses de Tere levées, la bête aux deux croupes ... Je regardai et je regardai encore, je me laissai pénétrer par les obscénités et les halètements. Pendant un instant, je fermai les paupières, comme si je voulais enfoncer mes yeux dans leurs orbites, les crever parce qu'ils osaient voir cela, mais je continuai à regarder.)*

Ágata avoue sans détours son émotion de voyeur devant ce corps poilu, devant ce sexe masculin. Elle ferme même les yeux, pouvant recréer mentalement ces images obscènes , comme si elle faisait partie de la scène, comme si Tere, aux seins aussi menus que les siens, était un peu elle. Elle veut enfoncer ses yeux dans ses orbites comme Mateo enfonce son sexe dans celui de Tere. Elle se contente d'imaginer des scènes à sa portée, où elle fait office d'amant et d'aimée. Elle utilise le verbe "penetraron" pour "las obscenidades y los jadeos". Elle vit cette scène intensément. Elle est toujours partagée, ici entre le fait de ne pas oser regarder et l'envie de regarder. Elle cède à cette dernière.

Le besoin de faire l'amour se fait de plus en plus fort chez elle.

A la fin, à la fenêtre, elle voit un magnifique chat noir, qui jouera bientôt le rôle d'intercesseur entre elle et Luis :

"De pronto la idea absurda : Luis velludo. Viene a violarme. Pero ya ha desaparecido."<sup>1090</sup>

*(Soudain cette idée absurde : Luis velu. Il vient me violer. Mais il a déjà disparu.)*

Pendant un instant, le corps du chat est devenu torse de Luis et elle a transféré aussitôt la scène qu'elle vient de voir sur celle qu'elle voudrait vivre avec Luis. Comme elle est encore pleine de contradictions, elle fait appel à l'idée du viol pour justifier son besoin d'avoir des relations sexuelles.

Jusqu'alors, elle imaginait l'amour physique. Elle n'en avait eu qu'une idée assez floue avec Sor Natalia, le petit monstre, Gloria ou don Rafael. Maintenant, elle

---

<sup>1090</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.648.

ne peut plus se cacher derrière de faux-semblants. Elle a vu, comme si elle avait participé à la scène, ce qu'était le plaisir sexuel.

Maintenant, elle est prête.

Miguel a transféré sur son personnage Luis ses principaux problèmes concernant l'amour. Celui de la castration se situe chronologiquement le premier puisqu'il est antérieur à la vie actuelle de Luis, mais il ne fait son apparition dans l'oeuvre que tardivement.

Luis se souvient, brusquement et par hasard, qu'il fut eunuque. Alors qu'il avait plongé obsessionnellement dans ses souvenirs pour n'en retirer que des bribes, la mémoire lui saute au visage violemment et sans le moindre effort de sa part lorsqu'il découvre au cinéma les lieux dans lesquels il a vécu en cette époque lointaine :

"[...] Por tanto fui mujer en el serrallo, allí no había otra cosa pues Sultán imposible[...]"<sup>1091</sup>

*(Je fus donc femme dans le sérail, là il n'y avait pas d'autre alternative puisqu'être Sultan était impossible.)*

Luis tente de réfléchir mais, une fois de plus, ce n'est pas la raison qui résout son problème, en lui suggérant qu'il fut une des femmes du harem.

L'émergence des souvenirs se poursuit :

"[...] Genitales pasivos, emergen con violencia, iqué relámpago me deslumbra : eso, arrancados! [...] Mi memoria bloqueada precisamente por ser verdad, así se explica todo, eso fui, no hay duda, eunuco de Solimán el Grande, lo vivo, lo revivo [...]"<sup>1092</sup>

*([...] Organes génitaux passifs qui émergent avec violence, un éclair m'éblouit : c'est cela, arrachés! [...] Ma mémoire bloquée précisément parce que c'est vrai, ainsi tout s'explique, je fus cela, il n'y a pas de doute, eunuque de Soliman le Grand, je le vis, je le revis [...])*

Le documentaire lui a permis de se rappeler brusquement qu'il avait vécu dans la Cour de Soliman le Grand, puis, plus tard, après avoir retrouvé Ágata, le souvenir de sa condition d'eunuque afflue également à sa mémoire. Il racontera au style direct tous les détails de ce qu'il vécut avec Soliman :

" [...]" estábamos el Gran Señor y yo, atardecer de estío, su quiosco favorito, rosales nuevos y cipreses antiguos, del tiempo bizantino, yo le preparaba el *narghilé*, me miraba con ternura desde sus almohadones, elogiaba mi belleza desnuda, me llamaba el muchachito más lindo del mundo, estaba satisfecho, poco antes acababa de poseerme, león rugiente sobre mí, unicornio impetuoso, mi sueño comenzaba así, todavía en mi carne el recuerdo de sus embestidas, de su explosión y retirada, mi felicidad era la suya, el Gran Señor lo era todo para mí, yo había sido su goce, [...].

Aquella mano acarició su juguete, miniatura del adulto poderío, rozó mi piel sin vello, mi infantil sexo, recuerdo que abarcó las esferillas arrugadas en una, enrolló su dedo al miembro, lo estiraba suavemente, lo soltaba y volvía a cogerlo, suspiré y disparé mi lengua dentro de su oreja, se

<sup>1091</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.686.

<sup>1092</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.687.

extrañó, "es pronto para ti -me dijo- pero así irás sabiendo", le miré sin comprender, anubló sus ojos una tristeza y añadió "será una pena", como para compensarla puso su otro brazo en mi cintura, dejó caer la boquilla, sentí su bigote en mis labios, desató la sierpe de su lengua, se aceleró su respiración, me hizo darme la vuelta i qué embriaguez, sentirme nuevamente deseado, la mano seguía acariciando su juguete, noté entonces mi dureza entre sus dedos, me había ocurrido ya antes, pero ahora el placer de mis entrañas fue distinto, su mano provocó un ardor violento, fuego hasta mi cabeza, tuve miedo, quise avadirme, pensé en la muerte ¿por qué? pero su brazo me retenía.<sup>1093</sup>

*(Nous étions là, le Grand Seigneur et moi, soirée d'été, son kiosque favori, jeunes rosiers et vieux cyprès de l'époque byzantine, je lui préparais son narghilé, il me regardait avec tendresse appuyé sur ses coussins, il faisait l'éloge de la beauté de mon corps nu, il m'appelait le plus joli petit garçon du monde, il était satisfait, un peu avant il m'avait possédé, lion rugissant sur moi, licorne impétueuse, mon rêve commençait ainsi, j'avais encore dans ma chair le souvenir de ses assauts, de son explosion et de son retrait, mon bonheur était le sien, le Grand Seigneur était tout pour moi, j'avais été sa jouissance, [...].*

*Cette main caressa son jouet, miniature de la puissance adulte, elle frôla ma peau sans duvet, mon sexe d'enfant, je me rappelle qu'il étreignit d'une main les petites sphères plissées, il enroula son doigt autour de mon membre, il l'étirait doucement, le lâchait et le reprenait, je soupirai et j'introduisis ma langue dans son oreille, il s'en étonna, "c'est trop tôt pour toi -me dit-il- mais ainsi, tu sauras peu à peu", je le regardai sans comprendre, la tristesse voila ses yeux et il ajouta "ce sera regrettable", comme pour compenser cette tristesse il mit son autre bras autour de ma taille, laissa tomber le bout du narghilé, je sentis sa moustache sur mes lèvres, il dénoua le serpent de sa langue, sa respiration s'accéléra, il me fit me retourner, quelle ivresse que de me sentir à nouveau désiré ! Sa main continuait à caresser son jouet, je remarquai alors que celui-ci devenait dur entre ses doigts, cela m'était déjà arrivé auparavant, mais maintenant le plaisir de mes entrailles fut différent, sa main provoqua une ardeur violente, jamais ressentie, du feu jusque dans ma tête, j'eus peur, je voulus m'enfuir, je pensai à la mort, pourquoi ? Mais son bras me retenait.)*

Il fut le jeune amant du sultan tant qu'il fut impubère. La tristesse du sultan, exprimée au style direct, est une allusion limpide au sort promis au petit garçon pour pouvoir rester au harem, à savoir être castré.

Luis n'hésite pas à dévoiler à Ágata son émoi amoureux, le plaisir sexuel qu'il a retiré de ses rapports avec Soliman, qu'il décrit avec maints détails. La jeune femme entend ainsi le récit de sa transformation d'enfant en homme, de sa première érection due aux attouchements exercés par une autre personne. Sans qu'il puisse le savoir, cette émotion sexuelle marque le dernier jour de sa virilité.

Pour lui, Soliman était :

" el Gran Señor de la Sublime Puerta, ante quien todos se prosternaban, la belleza viril, la fuerza y la destreza, la saeta lanzada más lejos, la palabra de vida y muerte, esto era para mí, todo, iy se vaciaba en mí ! [...]"<sup>1094</sup>

*(le Grand Seigneur de la Sublime Porte, devant lequel tous se prosternaient, la beauté virile, la force et l'habileté, la flèche lancée le plus loin, la parole de vie et de mort, c'est cela qu'il était pour moi, tout, et il se vidait en moi ! [...])*

L'enfant, dans son innocence, aimait le sultan, sa puissance absolue ; il était flatté d'être son jeune amant. Il était heureux et fier de le rendre heureux, à tel point que ce fut lui-même qui le supplia de faire de lui un eunuque :

"[...] Le pedí me hiciese eunuco, se irritó, "ino sabes lo que dices, necio!", me empeñé

<sup>1093</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.725 et suiv.

<sup>1094</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.729.

más, aunque doliera mucho, me explicó que eso era lo de menos, me así de sus ropas, gemí, supliqué, acabó mirándome con ternura, "¿tanto soy para ti, niño ?"; me eché a llorar, pero lágrimas de felicidad porque acababa de acceder."<sup>1095</sup>

*([...] Je lui demandai de faire de moi un eunuque, il s'irrita, "tu ne sais pas ce que tu dis, petit sot !", j'insistai davantage, même si cela faisait très mal, il m'expliqua que ce n'était pas là l'essentiel, je m'accrochai à ses vêtements, je gémissais, je suppliai, il finit par me regarder avec tendresse, "suis-je donc si important pour toi, mon petit garçon ?" ; je me mis à pleurer, mais des larmes de bonheur, parce qu'il venait d'accepter.)*

Dans le cours même de son récit, Luis intercale les exclamations du sultan, mettant ainsi en évidence son changement d'avis, son passage de la colère à l'attendrissement, convaincu comme il le fut par la réaction de l'enfant, exprimée par une multitude de verbes au passé simple se terminant par une énumération au rythme ternaire en crescendo : "me así", "gemí", "supliqué".

Cette identité antérieure, bien qu'enfouie, a marqué la vie sexuelle de Luis. Il s'est cru, tour à tour ou les deux à la fois, castré et homosexuel. Dans son existence actuelle, la grande castratrice fut sa tante Chelo :

"¿ Me asomo a un futuro?, ¿ desafiare mi pasado?, el secreto de mi vida, por qué la mujer tan difícil para mí, a veces podía hacer el amor y a veces no, por qué impotente ante Marga, cuando todo parecía ya posible, por qué me absorbió el Sena, descifrar el fuego eterno amenazando al niño que se toca instintivamente el sexo, la tía Chelo repitiéndolo a todas horas, el incendio del teatro Novedades, allí me quedé huérfano a causa del pecado, el de mi padre, "castigo de Dios", siempre en boca de tía Chelo, no hacer como los niños de la calle, el pipí sentado para no tocarse[...]"<sup>1096</sup>

*(Suis-je proche d'un futur ? Vais-je défier mon passé ? Le secret de ma vie, pour quelle raison la femme est si difficile pour moi, parfois je pouvais faire l'amour et d'autres fois c'était impossible, pourquoi fus-je impuissant devant Marga, alors que tout paraissait possible désormais, pourquoi fus-je absorbé par la Seine, il me faut déchiffrer le feu éternel menaçant l'enfant qui se touche le sexe instinctivement, tante Chelo me le répétait à chaque instant, l'incendie du théâtre Novedades, c'est alors que je suis devenu orphelin, à cause du péché, celui de mon père, "châtiment de Dieu", toujours dans la bouche de tante Chelo, ne pas faire comme les enfants de la rue, mais faire pipi assis pour ne pas se toucher.)*

Les souvenirs lui reviennent en désordre, mais ont la castration pour point commun : "por qué la mujer tan difícil para mí". Ignorant sa situation passée, il ne peut faire appel à elle pour résoudre ses problèmes d'aujourd'hui. Il tend à accuser sa tante Chelo de tous ses maux, à cause de l'éducation castratrice qu'elle lui a donnée, à cause de ses allusions voilées au péché de son père qui lui auraient coûté la vie. Chelo, dans sa rigidité excessive due sans doute à sa propre frustration et à l'image trop rétrograde de l'amour qu'inculquait la religion catholique en Espagne à ce moment-là, a voulu castrer l'enfant et y est peut-être parvenue, puisqu'il n'a pas pu faire l'amour avec Marga, alors qu'il l'aimait.

Il se souvient d'un couple qu'il surprit, voyeur profitant de la petite fenêtre du sous-sol. Cette scène alimenta sa masturbation nocturne, "pero aún quedaba un

<sup>1095</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.729.

<sup>1096</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.167.



goce, desobedecer a tía Chelo, engañarla, parecía que era ella la violada, la traspasada imaginariamente, la mártir empalada." <sup>1097</sup> (*mais il me restait encore une jouissance, celle de désobéir à tante Chelo, de la tromper, il me semblait que c'était elle la violée, la transpercée dans mon imagination, la martyre empalée.*) Il ne désirait certainement pas sa tante, contrairement à son auteur fictif Miguel, mais se réjouissait malignement de l'intégrer dans ces scènes, conscient de la frustration dans laquelle elle vivait et à laquelle elle voulait le soumettre. Castration et empalement se rejoignent encore. Chelo se venge sur Luis de tout cet amour qu'elle a cru réalisable et qui s'est toujours échappé au moment où elle croyait l'atteindre :

"[...] Por lo visto el tío Augusto atraído primero por tía Chelo, [...] en todo caso la tía Chelo se lo creyó, se hizo ilusiones, su hermana Helena interponiéndose, me imagino que en la conversación le birló el novio a Chelo, así lo interpretaría ésta, no iba a decir "soy más fea, más sosa", cómo no preferir a tante Hélène, tan adorable, ilusiones de tía Chelo.[...]

Chelo se consagró a mi padre, hermana incestuosa sin confesárselo, pero eso ne la disculpa y llegó la inglesa, le robó a su segundo hombre, afortunadamente era una pánfila, débil enemiga, le dio un hijo pero ¿qué importa ? quizás Chelo se sintió tranquila [...] hasta que surgió la otra, la que de verdad arrebató a mi padre, Fiammetta, [...] toda mi infancia oyéndola (a Chelo) aludir a mi padre, " no te vuelvas como él, no caigas en el pecado", [...] cómo no iba yo a querer olvidarlo, con todas mis fuerzas de niño abandonado."<sup>1098</sup>

([...]Apparemment, l'oncle Augusto fut attiré tout d'abord par la tante Chelo, [...] en tout cas ce fut ce que crut tante Chelo, elle se fit des idées, sa soeur Helena, en s'interposant, j'imagine, dans leur conversation, lui chipa son fiancé, c'est ainsi que celle-ci dut l'interpréter, car elle n'allait pas dire "je suis plus laide, plus fade", comment ne pas préférer tante Hélène, si adorable, tante Chelo s'était fait des idées.[...]

Chelo se consacra à mon père, soeur incestueuse sans se l'avouer, ce qui n'est pas une excuse, puis survint l'Anglaise, elle lui vola son deuxième homme, fort heureusement c'était une chiffre molle, une faible ennemie, elle lui donna un fils, mais qu'importe ? Peut-être Chelo se sentit-elle tranquille [...] jusqu'au moment où surgit l'autre femme, celle qui enleva vraiment mon père, Fiammetta, [...] pendant toute mon enfance j'entendis Chelo faire allusion à mon père, "ne deviens pas comme lui, ne tombe pas dans le péché", [...] comment aurais-je pu ne pas vouloir l'oublier, de toutes mes forces d'enfant abandonné.)

Chelo inflige à son neveu la castration qu'elle a vécue elle-même, doublée d'une humiliation qui, de surcroît, s'est produite à deux, voire trois, reprises. Augusto fut "attiré" par elle avant de tomber amoureux de sa soeur Helena. Chelo se consacra, alors, à son frère, le père de Luis, "hermana incestuosa sin confesárselo"<sup>1099</sup> (*sœur incestueuse sans se l'avouer*) mais il va épouser une Anglaise dont il aura un fils. Sa déroute n'est pas complète, car les relations du couple sont mauvaises et Chelo peut se considérer presque comme la mère de l'enfant. En revanche, lorsque le père de Luis a une liaison avec Fiammetta, sa défaite est totale. Elle ne peut rien contre une telle flamme, si ce n'est se réjouir, d'une certaine manière, que le feu -divin selon elle - règle le problème, l'incendie du théâtre tuant les parents de Luis.

<sup>1097</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.325.

<sup>1098</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.426 et suiv.

<sup>1099</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.427.

Sa tante Chelo avait l'habitude de :

"[...] mandarme al rincón, penitencia purificadora bajo la lamparilla de la Inmaculada, "pide a la Virgen que te conserve siempre la pureza", siempre obsesionada por la pureza, qué sería eso, "mientras más tiempo lo ignores, mejor"[...] por cierto la pureza era una flor, dónde tendría yo esa flor, todas las alusiones apuntaban a la entrepierna, la colita, quería yo y no quería estar seguro, pero no se veía tal flor, sólo en pensar "ahí" era ya pecado mortal..."<sup>1100</sup>

*([...] m'envoyer au coin, pénitence purificatrice sous la petite lampe de l'Immaculée Conception, "demande à la Vierge de garder toujours ta pureté", toujours obsédée par la pureté, qu'est-ce que cela pouvait bien être, "plus longtemps tu l'ignoreras, mieux ce sera" [...] la pureté était certainement une fleur, où pouvais-je bien avoir cette fleur, toutes les allusions désignaient l'entre-jambe, la petite queue, je voulais et en même temps je ne voulais pas être sûr, mais on ne voyait pas la fleur en question, le seul fait de penser à "cet endroit-là" était déjà un péché mortel.)*

Ne pas expliquer à un enfant ce qui gêne ne fait qu'accroître le problème.

Le petit Luis accepte sans comprendre la pénitence devant la Vierge Marie. L'adulte se souvient encore, comme en témoigne le style direct, des paroles exactes de sa tante et de son désarroi "quería y no quería estar seguro". Sa tante voulait, au nom de la religion, lui imposer une castration proche de sa propre pureté forcée. Elle prétendait le persuader que tout ce qui se rapprochait du sexe était péché mortel alors qu'il n'était pas tout à fait conscient de ses pulsions.

Elle se venge de ses propres souffrances, de ses frustrations et des humiliations qui lui ont été infligées par les hommes, de manière bien involontaire, en inculquant à Luis dont elle s'est occupée à la mort de ses parents un complexe de castration. Là encore, nous retrouvons la filiation agénétique mais c'est une contre-filiation, une adoption pour léguer ce qu'il y a de douloureux en soi, comme si l'on s'allégeait d'un poids en le transmettant à autrui.

Luis éprouva toujours un malin plaisir à raconter à sa tante ses émois, source de vengeance psychologique qui n'avait d'égale que le poids qu'elle lui faisait supporter. Il lui dévoila, par exemple, le désir que suscita en lui l'affiche de cinéma exposant aux regards les cuisses de Laura La Plante :

"[...] ¡Qué placer morboso contárselo luego a la tía Chelo, se santiguaba frenética, [...] me castigaba al rincón[...]"<sup>1101</sup>

*([...] Quel plaisir morbide que celui de le raconter ensuite à tante Chelo, elle se signait avec frénésie [...] elle me punissait en m'envoyant au coin [...].)*

Après avoir fait l'amour avec Carmela, à qui il rappelle les jeunes gens d'un collège religieux, il se souvient :

" [...] Aquella capilla, ¿siete u ocho años?, aquellos ejercicios impuestos por mi tía, arrodillado, adorando a la Inmaculada, voto de castidad, lo pronuncié[...]"<sup>1102</sup>

*([...] Cette chapelle, avais-je sept ou huit ans ? Ces exercices spirituels imposés par ma tante, agenouillé, adorant l'Immaculée Conception, voeu de chasteté, oui, je le fis [...].)*

Cette femme dure et intransigeante, incapable de tendresse maternelle,

<sup>1100</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.20-21.

<sup>1101</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.430

<sup>1102</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.635.

permet cependant à l'enfant de se coucher près d'elle, et c'est là que :

"[...] Descubrí mi propio sexo, sus endurecimientos,[...] su cuerpo estaba caliente, me gustaba arrimarme sin saber por qué, y pasó aquello, se apartó de mí, descartó la cuestión, "es la naturaleza", me miró de otro modo, "no deberías volver aquí", la miré interrogante, "bien, te dejaré, pero habrás de ser bueno", la preocupación de ser bueno provocaba la erección, yo me retiraba un poco para que no lo notara, ahora pienso que ella se acercaba lo justo para percibirlo, no decía una palabra, ¿por qué tenía que ser bueno?, me pasaba sin querer, se lo pregunté al confesor y me asustó, era pecaminoso, me preguntó si me masturbaba, no insistió ante mi incomprensión, pero retuve la palabra, sonaba como "turbas" callejeras, obsesión de la tía, siempre inquieta con los asesinos revolucionarios."<sup>1103</sup>

*([...] Je découvris mon propre sexe, ses durcissements, [...], son corps était chaud, j'ai jamais m'en approcher sans savoir pourquoi, et cela se passa, elle s'éloigna de moi, elle écarta le problème, "c'est la nature", elle me regarda d'une autre façon, "tu ne devrais pas revenir ici", je la regardai d'un air interrogateur, "d'accord, je t'accepterai, mais il faudra que tu sois sage", le souci d'être sage provoquait l'érection, je m'éloignais un peu pour qu'elle ne remarquât pas, je pense maintenant qu'elle s'approchait juste assez pour s'en rendre compte, elle ne disait pas un mot, pourquoi devais-je être sage ? Cela m'arrivait sans que je le voulusse, je questionnai le confesseur à ce sujet et il me fit peur, c'était un péché, il me demanda si je me masturbais, face à mon incompréhension il n'insista pas, mais je retins le mot, il résonnait comme "troubles" de la rue, obsession de ma tante, toujours inquiète à la pensée de révolutionnaires assassins.)*

Luis, en se remémorant ces épisodes, met encore l'accent sur son innocence -"sin saber por qué, "interrogante", "sin querer", "mi incomprensión"- qui devient à la fois comique et attendrissante lorsqu'il associe pour des raisons phonétiques "masturbación" et "turba", trouvant ainsi une justification à la réaction de sa tante et du prêtre mais retenant, par là-même, l'idée idoine du trouble. En même temps, il montre la perversité de sa tante sur laquelle il insiste par l'irruption du style direct, concernant exclusivement les paroles de celle-ci. Elle a le cynisme de dire "bien, te dejaré, pero habrás de ser bueno", rejetant sur l'enfant la responsabilité de l'acte, le traitant comme un enfant pour un geste d'adulte qui la trouble en tant que femme. Ce n'est qu'à l'âge adulte qu'il soupçonne sa duplicité, comme son auteur fictif Miguel pour Magda, sa tante bien-aimée. A cela s'ajoute la sévérité du prêtre, qui fait peur à Luis sans lui donner d'explication, ce qui aggrave encore la situation.

La perversion de sa tante, sa sévérité et son goût pour la pénitence, la dureté sans explication/justification de la religion vont causer en Luis des troubles durables. La femme en tant que Vierge Marie, le corps de sa tante, le vœu de chasteté imposé à un petit garçon comme la castration à l'eunuque qu'il fut, ne peuvent que marquer profondément l'évolution sexuelle du garçon, qui mêla plaisir et conscience du péché pendant toute cette époque d'éveil de la sexualité.

Sa tante l'emmenait réciter le chapelet chez une amie et, tout en le récitant, dissimulé par la table ronde du braséro qui le réchauffait, il se caressait le sexe en contemplant les seins de la nièce de cette dame, partagé entre la peur et le

---

<sup>1103</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.433.

plaisir interdit<sup>1104</sup>.

Le plaisir et la peur, le sexe et la castration sont si intimement mêlés en Luis qu'il en arrivera, à l'âge adulte, à ne plus pouvoir affronter l'amour physique, d'autant plus que son premier objet véritable d'amour, sa tante Hélène, était bien mal choisi. Il se heurte, en effet, à un tabou de la société dans laquelle il vit.

En effet, comme l'écrit Denis de Rougemont dans *L'amour et l'occident* :

« Dans son ouvrage sur la *Prohibition de l'Inceste* (1905), Durkheim, bien avant Freud (dans *Totem et Tabou*), suppose que la culture est née des interdits jetés d'abord sur la femme du père, puis sur l'ensemble des femmes du clan. [...]

Lorsqu'il couche *par accident* avec Iseut, qui est la femme promise de son « père », c'est-à-dire du roi Marc, son oncle maternel, lequel joue le rôle du père chez les Celtes, il a commis et consommé l'inceste, mais en transe, dans le fantasme et le rêve éveillé provoqué par le philtre, ce haschich de l'époque. [...] Si Tristan décidait de garder Iseut pour lui, il violerait le tabou courtois. S'il couchait avec elle mariée à Marc, il violerait le tabou de l'inceste, et tout s'effondrerait -l'ordre social- dans une extase éblouissante.[...]

Freud l'a bien vu : nulle civilisation ne pourrait survivre à la disparition du tabou de l'inceste ; la courtoisie pas davantage, ni la passion, ajouterons-nous. »<sup>1105</sup>

La trilogie n'échappe pas à cette règle : nombreux sont les jeunes hommes qui sont attirés par une femme de leur famille, qui, virtuellement, les initie aux choses de l'amour.

Luis précise dès le premier chapitre que c'est "(su) segunda madre [...] la única que (lo) ha querido de verdad"<sup>1106</sup> (*sa deuxième mère [...] la seule qui l'ait vraiment aimé*). Il s'avèrera que sa véritable mère ne sut pas l'aimer et que celle qui lui donna la chaleur de l'amour maternel, Fiammetta, n'était pas sa mère. Quant à l'amour que lui portait sa tante Hélène et réciproquement, il n'était pas non plus pleinement de l'ordre des rapports mère-fils.

Lorsque Luis fait la connaissance de doña Flora, il la reconnaît : il l'avait remarquée pour sa ressemblance avec sa tante. C'est à ce moment-là qu'ils entendent un bruit de chute : Águeda s'est évanouie. Ces trois femmes magiques s'entremêlent ainsi. Sa tante Hélène tant aimée, doña Flora la séductrice au charme impérisable et Águeda qui va devenir l'objet de son amour. Il s'exclamera plus tard : "¡Qué estilo (doña Flora), como tía Hélène!, aunque doña Flora más misteriosa"<sup>1107</sup> (*Quel style (doña Flora), comme tante Hélène ! Doña Flora était cependant plus mystérieuse*), ou "Cómo apartaba las mangas flotantes de su bata, mejor que tía Hélène"<sup>1108</sup> (*Comme elle écartait les manches flottantes de son peignoir, mieux que tante Hélène*). Pour lui, elles représentent "(sus) mujeres decisivas"<sup>1109</sup> (*(ses) femmes décisives*) mais il semblerait bien que ce soit la dernière qui ait l'avantage, comme le montrent les

<sup>1104</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.435.

<sup>1105</sup> ROUGEMONT (de) Denis. *L'amour et l'occident*. Ed. Plon. 10/18. Paris. 1972. p.414-416.

<sup>1106</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.21.

<sup>1107</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.163.

<sup>1108</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.236.

<sup>1109</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.278.

précisions finales : "aunque doña Flora más misteriosa" et "mejor que tía Hélène". Il ne se passa rien, cependant, entre doña Flora et lui, si ce n'est qu'elle regarda avec bienveillance la naissance de sa relation avec Águeda. Il fera cependant l'amour avec cette dernière dans l'appartement de Flora, après la mort de celle-ci, et sa haine envers Paco se teinte peut-être quelque peu de jalousie pour une relation qu'il ne pouvait connaître avec certitude mais seulement soupçonner.

Il revoit encore

"[...] tante Hélène en el *cabanon* de la playa, enseñándome el tango y la rumba, *viens petit, je vais te montrer* [...] oh Hélène, Hélène, diosa de mi adolescencia, y casi el mismo perfume, no hierbas ni flores, no viento de muchacha, tampoco las especias embriagantes, justo las maderas odoríferas, densas pero sin peso, y mezclado el de su cuerpo, también denso y ligero a la vez, sus brazos envolviendo como un baño, un agua lustral, así era exactamente con el mar al fondo, con el poniente a la izquierda, las rocas a la derecha, así era sin más aquel paraíso, el placer antes del pecado, la voluptuosidad inocente."<sup>1110</sup>

([...] tante Hélène dans le "cabanon" de la plage, m'apprenant le tango et la rumba, "viens petit, je vais te montrer" [...], oh, Hélène, Hélène, déesse de mon adolescence et presque le même parfum, pas d'herbes ni de fleurs, ni brise de jeune fille, ni non plus les épices enivrantes, juste les bois odorants, denses mais sans poids, auxquels se mêlait l'odeur de son corps, lui aussi dense et léger à la fois, ses bras qui m'enveloppaient comme un bain, une eau lustrale, c'est ainsi qu'elle était exactement, avec la mer au fond, le soleil couchant à gauche, les roches à droite, ce paradis était bien ainsi, le plaisir avant le péché, la volupté innocente.)

Il se demande même : "[...] ¿Cómo haría el amor tía Hélène?, ¿lo imaginé alguna vez?, por fuerza he debido pensarlo, pero me lo habré prohibido[...]."<sup>1111</sup> ([...] *Comment tante Hélène pouvait-elle bien faire l'amour ? L'ai-je imaginé quelquefois ? J'y ai sans doute pensé, nécessairement, mais j'ai dû me l'interdire*[...].) et, même les jours précédant la mort de sa tante, il ne peut être insensible à "la dulce elasticidad de su pecho"<sup>1112</sup> (*à la douce souplesse de ses seins*).

Il lui faudra attendre la visite d'Emile et ses propos pour réaliser que sa tante Hélène n'était peut-être pas la déesse qu'il s'imaginait :

"Pues eso, que te tenía esclavizado [...], te chafó el noviazgo y Asunción era una chica estupenda[...]"<sup>1113</sup>

(*A vrai dire, elle avait fait de toi son esclave [...], elle a fait capoter tes fiançailles alors que Asunción était une fille épatante*[...])

Ces phrases, retranscrites au style direct, n'en acquièrent que plus de force et laissent imaginer la stupéfaction de Luis.

Sa relation avec Ágata lui permet de mettre fin à ses sentiments fort troubles pour sa tante :

"Hasta Hélène olvidada, la dichosa tía-madre-complejo. La pulpo hembra que le paralizó."<sup>1114</sup>

(*Il avait même oublié Hélène, cette tante-mère-complexe de malheur. La pieuvre*

<sup>1110</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.280-281.

<sup>1111</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.427.

<sup>1112</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.482.

<sup>1113</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.482.

<sup>1114</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 843.

*femelle qui l'avait paralysé.)*

En effet, une cousine de Luis, Lolette, fille d'Hélène, dont les consonnances du prénom sont clairement françaises, a fait son apparition chez lui et "desmitificó el pasado"<sup>1115</sup> (*démythifia la passé*). Il s'est rendu compte, alors, des côtés obscurs de sa tante qui a créé en lui un complexe qui l'a empêché, longtemps, d'avoir des relations normales avec les femmes. Cette relation polymorphe ne peut être présentée que sous la forme d'un néologisme dans lequel apparaissent les trois substantifs reliés par un trait d'union. Leurs relations à la fois tendres, incestueuses et cruelles sont ainsi exprimées pour s'achever sur une autre union nominale "pulpo hembra". Sa chère tante Hélène devient, dans la bouche d'Ágata qui n'est peut-être pas très objective, un animal assez répugnant qui, sous couvert d'embrasser sa proie, l'étouffe. Ses tentacules étaient de véritables cercles amoureux dont Luis ne pouvait se défaire qu'en connaissant une relation amoureuse réelle, comme celle qui est en train de se tisser avec Ágata. Il est indubitable que cette visite n'aurait eu aucun effet s'il n'avait pas été prêt à décrypter la conversation de sa cousine.

Son ami Emile, celui qui va lui raconter qui était vraiment le père d'Ágata, lui dit :

"*tú sabrías lo que hacías*", *écreería la gente que engañábamos al tío Augusto cuando ya estaba enfermo ? , iahora soy yo el sacrílego! , me horrorizo, écómo se me ha podido ocurrir?; éen qué antro de mi mente tal deseo ?*"<sup>1116</sup>

*(" tu devais savoir ce que tu faisais", les gens pouvaient-ils penser que nous trompions l'oncle Auguste alors qu'il était déjà malade ? Maintenant c'est moi qui commets un sacrilège ! Je me fais horreur, comment cela a-t-il pu m'arriver ? Dans quel antre de mon esprit un tel désir ?)*

Luis, maintenant, a honte à l'idée que les gens aient pu croire non seulement qu'il faisait l'amour avec sa tante mais que sa tante et lui profitaient lâchement de la maladie d'Augusto. Tous ces points d'interrogation marquant son émotion, le choc ressenti, ne sont-ils pas, tout simplement, des masques dissimulant que tel eût bien été son désir ?

Lors de cette nuit de la Saint-Sylvestre 1961, en dansant avec Flora, son parfum fait revivre - encore ! - celui de sa tante. Ce n'est que pour Hélène qu'il emploie, dans le style direct, les lettres en italique, plus légères et volatiles que l'écriture normale. Ainsi l'auteur met-il davantage en valeur les paroles d'Hélène, ce qui met davantage en valeur le rôle tout à fait particulier qu'elle joua pour son neveu.

Celui-ci recrée le paradis terrestre de son adolescence, proche certainement de celui de Glauka et Ahram, où la mer joue un rôle prépondérant. La légèreté et la densité de ce parfum qui ressemble à un souffle d'air font penser à un fantôme car ce sont les mêmes qualificatifs qui sont employés pour l'un comme pour l'autre : "viento", "densas pero sin peso", "denso y ligero a la vez". Hélène, ce

<sup>1115</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 843.

<sup>1116</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.483.

merveilleux souvenir, devient éthérée. Cette ombre du passé est lentement remplacée par les femmes de maintenant. Luis ne peut savoir que Flora est effectivement très proche de sa tante Hélène, car elle sait qu'elle va bientôt mourir. Ces deux femmes, si vivantes, chaleureuses et sensuelles, ne sont plus vraiment de ce monde. Hélène est bien morte, Flora n'est plus tout à fait vivante, même si elle sait profiter de tous les instants de bonheur que la vie lui offre.

Telles sont les deux femmes qui ont profondément marqué son enfance : Chelo, femme castratrice et non moins désirée, Hélène, la séductrice et la mère. Ses relations avec ces deux personnages sont, par culture plus que par nature, marquées du sceau de l'infamie puisque ce sont ses tantes. Il est impossible de savoir si, à un moment ou un autre, son choix s'est fixé sur des objets amoureux inaccessibles pour trouver prétexte à sa maladresse ou si la fatalité l'a condamné à un éveil amoureux voué à l'échec.

Il est évident que sa vie amoureuse fut, dès le départ, réprimée par la société, de même que son amitié amoureuse envers son ami Antonio, le d'Artagnan qui ne sut pas accepter son amour, comme nous l'avons vu précédemment.

Au moment où il fit la connaissance d'Ágata, Luis était emprisonné dans les rets de tous ces cercles amoureux, incapable, notamment, de discerner les défauts de cette tante tant aimée.

La situation, pour Luis, ne fit qu'empirer à l'âge adulte, notamment avec Max, qu'il connut en Algérie, et Marga, sa sœur, qu'il rencontra à Paris.

Cette aventure parisienne est mentionnée dès les premières pages de l'oeuvre :

"Luisito murió en el Sena, [...] Luisito acabado ya cuando se arrojó, destruido por Marga o más bien por Max [...]"<sup>1117</sup>

(*Luisito mourut dans la Seine, [...] Luisito achevé avant même de s'y jeter, détruit pas Marga ou plutôt par Max [...]*)

En un effet à la fois de distanciation en se désignant à la troisième personne et de compassion en employant une forme de diminutif, Luis évoque brièvement sa tentative de suicide à laquelle il fera allusion de manière récurrente tout au long de l'oeuvre. Il n'explique pas ce qui s'est passé. Pour l'instant, nous ne connaissons pas précisément son mobile et nous n'aurons en aucun moment de détail sur son sauvetage.

Il aborde le même sujet quelques instants plus tard :

---

<sup>1117</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.15.

"[...] Ya no tengo miedo, desafío a Marga, me pongo en la camisa sus gemelos, con qué sarcasmo los describió Max (i y aún ignoraba yo que era su hermana!) "dos monedas antiguas que compran al esclavo, con su cadenita, para que vayas esposado", [...] ah Max, Max, ¿qué te ocurrió en tu eclipse aquellos años?, ¿cómo reapareciste para ser mi enemigo?, para aplastarme, castrarme, pero fue Marga, tu hermana, ¿tu amante ?; ¡qué importa ya ! [...]"

*([...] Je n'ai plus peur, je défie Marga, je mets ses boutons de manchette à ma chemise, avec quel sarcasme Max les décrivit-il ( moi j'ignorais encore que c'était sa soeur ! ) "deux pièces de monnaie anciennes qui achètent l'esclave, avec leur petite chaîne, pour que tu sois menotté", [...] oh, Max, Max, que t'est-il arrivé en cette éclipse de toutes ces années passées, pourquoi n'es-tu réapparu que pour être mon ennemi ? Pour m'écraser, pour me castrer, mais ce fut Marga, ta soeur -ton amante ? - qu'importe maintenant !)*

Qui a le plus d'importance dans les souvenirs de Luis : la sœur, le frère ? Il défie Marga de manière assez grotesque, puisqu'elle est loin de lui. Son seul acte de courage est de pouvoir porter, maintenant, les boutons de manchette qu'elle lui offrit et qui, selon Max le sarcastique, ne faisaient que mettre en évidence un assujettissement de Luis envers Marga, en une relation « d'amant lesbien » qui convenait à Luis.

La répétition du prénom, phénomène pour lequel les personnages optent régulièrement, montre l'incompréhension encore douloureuse plutôt que vengeresse de Luis. Cet homme qu'il aimait de manière assez ambiguë l'a fait souffrir, mais il ne dit pas clairement si ce fut vraiment Max le bourreau ou sa soeur Marga. Il est du moins indubitable que Max ne voulait pas établir une relation basée sur la confiance, car il dissimula à Luis qu'il était le propre frère de la jeune femme que son ami venait de rencontrer. Quel que soit le coupable véritable, ce qui est important est le verbe « castrarme », en adéquation avec son aventure dans le harem. Nous ne saurons que peu à peu, au cours de la lecture, que ce qu'il nomme « castration » est l'impuissance dont il fit preuve au moment de faire l'amour avec Marga, qu'il aimait.

Il retrouve, en rangeant ses affaires provenant de Paris, la ceinture de soie de Marga :

« [...] Ahora me quema las manos, antes mi cilicio, me desafío a usarlo como corbata, pero me presenté con él al cuello, anudado como una chalina, mi dogal, creo que su sonrisa era sólo placer, no advertí crueldad, ahora me quema los dedos, pero lo guardaré, lo he salvado yo mismo en un acto fallido [...]. »<sup>1118</sup>

*([...] Maintenant elle me brûle les mains, avant c'était mon cilice, elle me défia de l'utiliser comme cravate, mais je me présentai devant elle avec la ceinture autour du cou, nouée comme une lavallière, mon collier de chien, je crois que son sourire n'était que plaisir, je n'y vis pas de cruauté, maintenant elle me brûle les doigts, mais je la garderai, je l'ai sauvée moi-même en un acte manqué [...])*

Luis emprunte, encore, un mot au vocabulaire de la religion avec « cilice, » la ceinture en poil de chèvre que portent les chrétiens en signe de mortification. L'amour est donc souffrance que s'impose l'Amant pour complaire à sa belle, en un geste de soumission, tel un chien, s'avilissant pour mieux aimer. Il parle de Marga

---

<sup>1118</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.162.



comme il le fit pour Monique, dont il ne vit pas le masque. Derrière le sourire de l'aimée, il ne sut lire la cruauté. De telles interprétations exigent une grande subtilité dans l'analyse psychologique, la nuance entre la cruauté et le plaisir pervers de savoir que son amant souffre étant difficile à établir. Luis insiste sur l'idée de brûlure, comme si toucher cet objet lui faisait l'effet d'un feu à la fois purificateur et destructeur, celui-là même qui tue les sorcières. De tout cela, Luis fait une analyse d'homme cultivé ayant lu les psychanalystes, mais le savoir ne vient pas toujours au secours de l'homme. Il peut, au contraire, le perturber et le troubler davantage, car il cherche derrière chaque acte une explication liée à sa psyché, qui ne fait qu'augmenter sa douleur. Luis se veut plus fort que Marga et décide de garder cet objet.

Il prononce le mot fatidique «- impotencia »- un peu plus tard :

« [...] A veces podía hacer el amor y a veces no, por qué impotencia ante Magda, cuando todo parecía ya posible, por qué me absorbió el Sena, descifrar el fuego eterno amenazando al niño que se toca instintivamente el sexo, la tía Chelo repitiéndolo a todas horas [...]. »<sup>1119</sup>

*([...] Parfois je pouvais faire l'amour et parfois non, pourquoi cette impuissance devant Magda, alors que tout paraissait désormais possible, pourquoi fus-je absorbé par la Seine, il me faut déchiffrer le feu éternel menaçant l'enfant qui touche instinctivement son sexe, ce que tante Chelo me répétait à toute heure.[...])*

L'idée de la castration se mêle à celle de l'impuissance, péché et désir se fondant pour créer chez le jeune Luis un problème sexuel indéniable qu'à presque quarante ans il désespère de résoudre.

Ce n'est qu'au milieu de l'œuvre qu'il révèle à Ágata comment il a connu Marga, qui tenait à Paris un magasin de tissus provençaux, *Flamenca*. Même le nom de la boutique n'est pas innocent, bien que Marga lui eût avoué qu'elle n'avait pas lu cette oeuvre provençale éponyme du XII<sup>e</sup> siècle traitant de l'amour courtois<sup>1120</sup> :

« [...] ocho mil versos con las argucias de una dama para burlar a su marido. »<sup>1121</sup>

*([...] huit mille vers sur les subtilités auxquelles se livre une dame pour tromper son mari.)*

Luis, l'érudite, raconte, alors, à la jeune femme ce qu'est l'amour courtois. L'amant y est capable de passer une nuit entière aux côtés de l'aimée en se livrant à des joutes amoureuses "respectándose" (*en se respectant*).

Il dit, sans s'y attarder, que le nom de la boutique " le había dado (a Marga) un amigo, ni aun entonces sospeché quién era"<sup>1122</sup> (*lui avait été donné par un ami, même alors je ne soupçonnai pas de qui il pouvait s'agir*). Il ne révèle pas explicitement le nom de cette personne, mais cette seule allusion permet d'induire qu'il s'agit de Max, non l'ami mais le frère de Marga, celui-là même qui fascine et effraie Luis.

<sup>1119</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.167.

<sup>1120</sup> <http://www.livres-chapitre.com/-B00JOF/-GRIMM-CHARLES/-ETUDE-SUR-LE-ROMAN-DE-FLAMENCA,-POEME-PROVENCA>

<sup>1121</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.327.

<sup>1122</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.327.

Avec le recul, il est persuadé que "(lo) debió de tomar por tonto" (*elle dut le prendre pour un sot*). Sa susceptibilité est sauve, comme tendrait à le montrer l'usage du verbe "deber de" qui exprime un doute salvateur pour l'ego. Celle qu'il avait désignée quelques instants auparavant comme une "araña esperando(lo) en su tela"<sup>1123</sup> (*araignée l'attendant sur sa toile*) devient le personnage peint par Fernand Khnoff dans le tableau "La Caresse", "esfinge-leopardo abrazada al hombre del pecho desnudo, analizada en (su) tesis doctoral sobre los decadentes" (*sphinx-léopard étreignant l'homme à la poitrine nue, qu'il avait analysé dans (sa) thèse doctorale sur les décadents*). Il s'exclame ensuite qu'elle est, plus qu'une araignée, une mante religieuse, cet insecte qui « est adulte vers la fin de l'été et à la fin août les accouplements ont lieu. L'appétit féroce de la mante est tel que, après ou même pendant l'accouplement, le mâle est dévoré par la femelle ; cette dernière, en se retournant avec une extraordinaire souplesse le saisit à la nuque. [...] Sa position la plus courante, à la verticale, les pattes ravisseuses repliées, lui a valu le nom de " religieuse " et dans le Midi " Prega dieu " (Prie dieu). Déjà les Grecs la surnommaient " manta ", c'est- à- dire; le devin, le prophète.»<sup>1124</sup> En ce cas précis, ce fut Luis le devin, lui qui avait mentionné ce tableau dans sa thèse, mais son érudition ne lui donne pas vraiment la clairvoyance. Ce sphinx allie la sensualité et la potentialité d'un danger de mort. L'homme, androgyne, ni clairement homme ni clairement femme, le regard vide, paraît fasciné par le sphinx, qui n'est ni vraiment un être humain ni vraiment un animal, comme la mante religieuse mâle l'est par sa femelle.

Marga a bien brisé Luis, qui se jeta dans la Seine pour tenter d'oublier sa défaite, laquelle le poursuivit jusqu'à ce qu'il vainque sa phobie d'impuissance.

Il eut recours au mensonge : il ne put oblitérer Marga, mais prétendit l'avoir épousée et parle des « imaginarios cuernos que (le) puso Marga » (*cornes imaginaires que Marga lui mit*), incapable d'avouer avec simplicité ce qui lui arriva réellement alors qu'être trompé par son épouse n'est pas non plus flatteur pour l'ego d'un homme.

Il se demande :

« [...] ¿Qué puedo esperar después de Marga ?, nada si no es con Águeda [...], debo avanzar despacio, disfrazar el macho de esclavo, de eunuco, [...] si se repite como con Marga entonces sí que me mato, no en río, sino en sangre, me aniquilo [...] y ¿ por qué he pensado « eunuco » ? »<sup>1125</sup>

([...] *Que puis-je espérer après Marga ? Rien, si ce n'est avec Águeda [...], je dois avancer lentement, déguiser le mâle en esclave, en eunuque, [...], si tout se passe à nouveau comme avec Marga alors oui je vais me tuer, non pas dans un fleuve, mais dans le sang, je m'anéantirai [...] mais, pourquoi ai-je pensé "eunuque" ?*)

Luis est intimement convaincu que Águeda, la femme qu'il aime, est sa

<sup>1123</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.326.

<sup>1124</sup> <http://patwo.com/insect/mante.htm>

<sup>1125</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.330.

dernière chance et que s'il ne peut la saisir, il se tuera. Il passe de l'idée de l'eau à celle du sang pour se référer à la mort et la deuxième métaphore est beaucoup plus forte dans sa bouche, alors que l'eau peut être tout aussi mortelle qu'un bain de sang. A nouveau, l'idée de l'eunuque lui vient à l'esprit. Les cercles de sa sexualité se referment sur lui, en une ronde obsessionnelle faite de castration et d'impuissance.

Lorsque cette phobie disparaîtra, dans les bras d'Águeda, Luis racontera à l'aimée et achèvera ainsi de se libérer des cercles qui l'étouffaient :

"Habiendo vivido el sexo me castró (Soliman el Grande), abusó de mi inocencia, debió negarse, engañando a un niño, condenándome por mi cariño, por eso lo llamé "perro" en aquel sueño, [...].

[...] "cuéntamelo todo", lo de Marga por ejemplo, cómo la conocí ignorando que fuese hermana de Max [...], la noche en que no pude poseerla, Max apareciendo de pronto, en casa de su hermana, odioso en su sarcasmo, escotillón de teatro, mi bochorno y mi fuga, el Sena, al contárselo a Ágata lo vi todo claro, la impresión en el Sena evocó el Bósforo[...]."<sup>1126</sup>

*(Après avoir eu des relations sexuelles avec moi, il (Soliman le Grand) me castra, il abuse de mon innocence, il aurait dû s'y refuser, il trompa un enfant, il me condamna à cause de ma tendresse, c'est pour cela que je le traitai de "chien" dans ce rêve, [...])*

[...] "Raconte-moi tout", ce qui s'est passé avec Marga, par exemple, comment j'ai fait sa connaissance en ignorant que c'était la soeur de Max [...], la nuit où je fus incapable de la posséder, quand Max apparut soudain, chez sa soeur, odieux dans son sarcasme, trappe de théâtre, ma honte et ma fuite, la Seine, en le racontant à Ágata je vis tout clairement, l'impression dans la Seine évoqua en moi le Bosphore.)

Ayant possédé Ágata, il peut évacuer sa haine pour Soliman qui le castra conformément à la volonté de l'enfant, alors qu'il aurait dû, selon Luis, s'y refuser, car il connaissait le sort malheureux réservé aux jeunes hommes pubères voulant rester auprès de lui. Ayant possédé Ágata, il peut raconter son humiliation face à Marga.

Ce qui reste intact, sans doute, c'est sa honte à l'égard de Max, toujours sarcastique, jaillissant d'une trappe, comme dans un mauvais vaudeville. Sa réaction est encore pire car Luis peut laisser libre cours à son imagination concernant le mépris que lui voue Max au lieu de s'appuyer sur des certitudes, même négatives. Cette honte de mâle humilié ne va disparaître que plus tard, lorsqu'il vivra une scène similaire dans l'appartement de doña Flora. Dans la première scène, Max est témoin de son impuissance sexuelle avec Marga. Dans la seconde, Paco le possède alors qu'il est en train de faire l'amour avec Ágata. Dans les deux cas, il y a triomphe d'un mâle sur un Luis humilié devant une femme. Ágata le convainc de son amour et, finalement, il se sent renaître. Il a dépassé tout traumatisme et s'engage dans une vie sexuelle assumée. Il n'a plus besoin de réincarnation ; il rêve d'une androgynie parfaite, où l'homme joue le rôle de la femme et la femme celui de l'homme. Lors de la seconde scène, qu'il considère comme un viol, il se remémore :

" "Max", ¿por qué?, un nada de segundo, como una explosión : recordar a Max, nada más en mi mente sin otra idea, sin voluntad [...]."<sup>1127</sup>

<sup>1126</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.725.

<sup>1127</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.840.

*("Max, pourquoi lui ? Une fraction de seconde, comme une explosion : je pensai à Max, rien d'autre dans mon esprit, sans autre idée, sans volonté [...]"*)

Max fut le témoin de son humiliation devant Marga mais il était aussi l'objet d'un amour trouble que le geste de Paco va effacer dans la psyché de Luis. Il se sent soudain pleinement bisexuel.

Sa peur de l'homme et sa fascination pour lui sont nées de l'acte de castration de Soliman puis de sa tante et du refus tendre de son d'Artagnan, mais il dut le début de son salut à Lerissa, femme du harem de Soliman, amoureuse de Nardo :

*"[...] A los amantes pude verles en la cripta, el veneciano agonizaba empalado, antes el Sultán había gozado de Lerissa ante sus ojos, ahora ella amarrada enfrente, presenciando el suplicio, el veneciano heroico, agitándose en el palo para acelerar su muerte, abreviar a Lerissa el sufrimiento, pero ya muy débil, además le habían cortado la lengua, porque al principio, recién empalado, aún tenía palabras de consuelo para su amada, y los dos frente a frente, nadie pudo cortar sus miradas, sus ojos enamorados, yo les vi", así fue el sueño, entonces desperté.*

Para Ágata como una novela, quiso saber el final, le ofrecí uno cualquiera, ¿qué importa después ?, "me sorprendieron llevándole agua, por eso cuando Nardo expiró me encerraron con ella, (se me vino a la mente que se llamaba Nardo, ¿caso Leonardo?, así le decía Lerissa), pasamos unas horas juntos, hablando de él, vinieron a buscarnos, yo sustituí al gato en el castigo tradicional de la adúltera, me encerraron con ella en el saco arrojado al Bósforo, gracias a eso pude besarla antes de morir" [...] descubrí que amaba a Lerissa, que la amaba como un hombre[...]."<sup>1128</sup>

*([...] Ces amants, je pus les voir dans la crypte, le Vénitien, empalé, agonisait, auparavant le Sultan avait joui de Lerissa sous ses yeux, maintenant elle était attachée en face de lui, assistant au supplice, le Vénitien, héroïque, s'agitant sur le pal pour accélérer sa mort, abrégé la souffrance de Lerissa, mais il était déjà très faible, par ailleurs on lui avait déjà coupé la langue, parce que, au début, quand on venait de l'empaler, il avait encore des paroles de consolation pour sa bien-aimée, et les deux étant face à face, personne ne put empêcher leurs regards, leurs yeux amoureux, moi, je les vis", tel fut mon rêve, alors, je me réveillai.*

*Pour Ágata, c'était comme un roman, elle voulut en connaître la fin, je lui en offris une, au hasard, quelle importance après tout ! Je fus surpris quand je lui apportai de l'eau, c'est pour cela que, quand Nardo expira, on m'enferma avec elle, (il m'était venu à l'esprit qu'il s'appelait Nardo, peut-être Leonardo ? C'est ainsi que l'appelait Lerissa), nous passâmes quelques heures ensemble, à parler de lui, on vint nous chercher, je remplaçai le chat dans le châtiment traditionnel de la femme adultère, on m'enferma avec elle, dans le sac qui fut jeté dans le Bosphore, grâce à cela je pus lui donner un baiser avant de mourir, je découvris que j'aimais Lerissa, que je l'aimais comme un homme[...])*

La fascination de Luis pour l'empalement, la dualité de ses sentiments envers l'homme, faits d'attirance et d'effroi, son amour de la femme, l'eau létale, tous ces éléments récurrents trouvent leurs racines dans sa vie antérieure et le poursuivent en cercles infernaux dans son existence actuelle jusqu'à la résolution finale.

Luis, comme Miguel pour Isolina, joue le rôle de la conteuse Shéhérazade et il est troublant de lire : "le ofrecí uno cualquiera, ¿qué importa después?", comme si le narrateur confessait au lecteur, mais non à son auditrice, que ses récits sont tout

---

<sup>1128</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.733.

droit sortis de son imagination. Quelle que soit la réponse à ce problème, ce dénouement est plausible, car il donne une unité au sort de cet homme et justifie ses relations avec une eau mortelle.

A quel stade en est-il lorsqu'il fait la connaissance d'Ágata ? Il n'est que doute et désespérance, ce qui ne l'empêchera pas de se jeter à corps perdu dans sa relation avec elle. Dans cette eau noire de la mélancolie, comme l'indique l'étymologie grecque, μελαγχολία signifiant «humeur noire», la jeune femme est sa seule bouée de sauvetage et il le sait. Il est en pleine névrose narcissique, selon les termes de S. Freud. Il se complâit à examiner les eaux troubles de sa psyché et à envisager la noyade.

Maintenant que nous connaissons le passé amoureux désastreux des deux personnages, il convient d'étudier la stratégie de séduction qu'ils déploient l'un envers l'autre.

Luis est convaincu d'être tombé sous le charme de la jeune femme dès qu'il la vit pour la première fois, lors de ce fameux accident qui cristallisa les relations de tant de personnages de *Quartel de Palacio*. Quand il perçoit le bruit de sa chute, le jour où elle s'évanouit en lisant le petit mot de Gloria lui signifiant qu'elle partait, son émotion est visible :

" [...] Descarga el golpe, encima, en casa de Águeda, ¿un mueble?, demasiado sordo, i un cuerpo, ella, mi corazón se para !, corro, salgo, escalera arriba [...]."<sup>1129</sup>

( [...] *Le coup retentit, au-dessus, chez Águeda, un meuble ? C'est trop sourd, un corps, c'est elle, mon cœur s'arrête ! Je cours, je sors, je monte l'escalier [...]* )

Dans son cœur, Águeda est déjà "ella". Il n'a pas besoin d'avoir recours à son prénom pour la désigner. L'intensité de sa réaction "mi corazón se para" en rythme ternaire après "un cuerpo" et "ella", montre à quel point le sentiment naissant qu'il éprouve pour la jeune femme est déjà très violent. Le crescendo -la montée - se poursuit spatialement puisqu'il se rue à l'étage supérieur en une autre énumération ternaire : "corro, salgo, escalera arriba". Comme pour Miguel, son auteur fictif, l'ascension est symbolique du rapprochement avec l'aimée.

C'est lui qui la soulève pour la déposer sur le lit :

" [...] i Qué cuerpo en mis brazos ! , admirables rodillas, su cabeza doliente, ojos entrecerrados, moño a medio soltar, Cristo de una *Pietà*, ¿yo la Madonna?, i qué dioses los de hoy ! ; vivo un sueño, olor de sus cabellos, pálido perfil, labios exangües, i ese cuello tronchado !, como un tallo, ofrecido a una cuchilla, esa venita azul y delicada!, "pero tráigala, ¿qué hace ahí parado? " [...]."<sup>1130</sup>

<sup>1129</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.116.

<sup>1130</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.116.

"[...] *Quel corps dans mes bras ! Genoux admirables, sa tête dolente, ses yeux à demi-fermés, son chignon à moitié défait, Christ de "Pietà", et moi, la Madone ? Quels dieux que ceux d'aujourd'hui ! Je vis un rêve, odeur de ses cheveux, profil pâle, lèvres exsangues, ce cou ployé ! Comme une tige, offert à une lame, cette petite veine bleue délicate, "mais amenez-la donc, que faites-vous là, immobile ? [...]"*

Il ne peut s'approprier la jeune femme que parce qu'elle est sans défense, comme si elle n'était qu'une moitié d'elle-même. C'est ce que révèlent des mots comme "entrecerrados" ou "a medio soltar". Le champ lexical est omniprésent à la fin de cette citation : "pálido", "exangües", "cuello tronchado", "cuchilla", "venita azul y delicada". Pour cet homme cultivé, c'est une représentation de la Pietà. Comme nous le verrons, l'amour est, pour lui, inséparable de l'art. La femme aimée est pour lui un dieu, tel le Christ qui vient de mourir et que sa mère tient dans ses bras. Il jouit sans vergogne de ce spectacle volé, profitant de l'inconscience de la jeune femme dont il a peut-être saisi la résistance consciente, obstinée, voire désespérée. Pétrifié d'émotion, il est rappelé brutalement à la réalité par une voix qui le morigène, sans doute celle de doña Flora. Le narrateur rapporte l'apostrophe au style direct, afin qu'elle ait sur le lecteur le même impact que sur le personnage Luis.

Un lien nouveau est tissé avec la jeune femme, car il a lu le billet que lui a laissé Gloria. Il sait pertinemment la raison de l'évanouissement d'Águeda, qu'il rapproche de sa propre expérience :

" [...] Yo también fui apuñalado, también mi cuerpo un golpe contra el agua, somos del mismo mundo ; ¿decretan eso los dioses de este día ?"<sup>1131</sup>

*([...] Moi aussi, je fus poignardé, mon corps aussi frappant l'eau, nous sommes du même monde ; est-ce là le décret des dieux de ce jour ?)*

Tous deux ont connu l'abandon d'un être aimé, l'approche de la mort. La phrase s'achève sur une apothéose dans son sens littéral de rapprochement vers dieu, puisque Luis se demande si ce sont les dieux qui ont décidé en ce jour leur rencontre. Cette proposition clé est reprise en guise de sous-titre à ce chapitre "Octubre, octubre", mais elle y est déformée pour être raccourcie : "¿Decretan los dioses este día ?". Cet athée se réfugie derrière les dieux pour chercher un prétexte à la naissance de leur relation, comme il le réitère un peu plus tard :

"[...] los dioses de ese día trayéndome a salvarla [...]"

*([...] les dieux de ce jour-là me conduisant en ces lieux pour la sauver [...])*

Le médecin amené par le doreur, qui se trouvait chez le vieil Ildfonso, fut inutile, ce qui n'est guère étonnant, le rôle de Gil Gámez n'étant pas d'apporter la vie.

Le processus fut beaucoup plus long pour Ágata, dont la première sensation en reprenant connaissance est celle de "esa mano temblona" (*cette main tremblante*) massant ses pieds.

Sa première allusion précise à Luis est celle-ci : "Pero ese hombre, el de

---

<sup>1131</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.117.

abajo..."<sup>1132</sup> (*Mais cet homme, celui de l'étage au-dessous...*) dont elle craint qu'il n'ait trouvé le mot de Gloria. Ce "ese hombre", précisé par "el de abajo", n'a rien à voir avec le "ella" prononcé tout à l'heure par Luis. Il est plutôt empreint de mépris et d'inquiétude : elle craint, à juste titre, qu'il n'ait lu le mot de Gloria, ce qui constituerait pour elle une humiliation. Elle est, par conséquent, rongée d'inquiétude : Luis est un danger potentiel.

Après cette mésaventure, Luis repense à Águeda "delante del taxi, aquella primera mañana, su sacrosanto deseo de morir, por eso me atrajo en el acto, parecemos impávidos hasta que estalla el volcán [...]"<sup>1133</sup> (*devant le taxi, ce premier matin, son sacro-saint désir de mourir, c'est par cela qu'elle m'attira aussitôt, nous semblons impavides jusqu'au moment où le volcan fait éruption [...]*)

Il se sent proche d'elle, il est convaincu, déjà, qu'ils sont unis par une ressemblance fondamentale qui contribuera à créer entre eux des liens privilégiés. Lorsqu'il va lui rendre visite, ce sont encore ses pieds qui l'attireront. C'est une partie du corps de la femme fortement érotisée pour Luis.

Il est, par conséquent, captivé dès le début. Le cheminement d'Águeda est beaucoup plus long, entravé comme il l'est par ses complexes. Pour lui, c'est clair :

"Yo, el escriba, ella la reina [...]"<sup>1134</sup>  
(*Moi, le scribe, elle la reine.*)

Elle se rapproche peu à peu, analysant sa propre attitude de manière peut-être erronée :

"Soy araña, esperándole. ¿Dónde las habrá estudiado ? No todas tejen ; muchas cazan saltando sobre la presa, como la pantera. Pero Luis prefiere las tejedoras. Sacan su arma de sus propias entrañas. Engendrar tela es casi engendrar ya a la víctima. ¡ Gozo de la espera ! Atención a las vibraciones de los "hilos telefónicos" ; más pasión que el pescador de caña. Distinguiendo la ondulación producida por la brisa de las sacudidas agónicas de la presa. Mi red la ha tejido Lina ; pero yo aguardo.[...]

Lina dice que le gusto a Luis ; no me lo creo. Pero quisiera influir en él ; despertarle. Es demasiado niño."<sup>1135</sup>

(*Je suis une araignée qui l'attend. Où donc a-t-il pu les étudier ? Toutes ne tissent pas ; beaucoup chassent en bondissant sur leur proie, comme la panthère. Cependant, Luis préfère celles qui tissent. Elles sortent leur arme de leurs propres entrailles. Engendrer la toile, c'est presque engendrer déjà la victime. Je jouis de l'attente ! Attention aux vibrations des "fils téléphoniques" ; il me faut plus de passion qu'à un pêcheur à la ligne. Je dois distinguer l'ondulation produite par la brise des secousses de la proie agonisante. C'est Lina qui a tissé mon filet ; mais c'est moi qui attends.[...]*

(*Lina a dit que je plais à Luis ; je ne le crois pas. Mais je voudrais l'influencer ; le réveiller. Il est trop enfant.*)

Lina, sa collègue de Sciences Sociales est bien, comme nous l'avons déjà dit, son Pygmalion. C'est en cela qu'elle tisse la toile d'Águeda. Il s'agit pourtant bien là d'une contradiction, puisque, selon elle, ce qui plaît à Luis chez les araignées, est le

<sup>1132</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.119.

<sup>1133</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.162.

<sup>1134</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.165.

<sup>1135</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.223.

fait qu'elles tirent leur arme de leurs propres entrailles. Serait-elle, comme Marga, une mante religieuse ?

Les araignées que préfère Luis sont bien plus sournoises que les chasseresses qui, comme la panthère, sautent tout simplement sur leur proie. Celles-là, en revanche, attendent benoîtement et ce qui est symbole de vie, le ventre, devient géniteur d'engin de mort et d'arme. "Engendrar a la víctima" est vraiment épouvantable.

Tout cela ne serait-il que masque qu'elle revêt avant de se regarder dans un miroir ? Águeda attend une autre "ondulación producida por la brisa de las sacudidas agónicas de la presa". Le contact qu'elle souhaite est celui du sexe et non de l'amour. La lutte (αγών) dont elle rêve est celle des corps mêlés des amants. Elle se trompe elle-même en prétendant jouir de l'attente : ses doutes sur elle-même sont trop douloureux pour qu'elle puisse attendre tranquillement, d'autant plus, comme elle le dit quelques instants plus tard, qu'elle préfère penser qu'elle ne plaît pas à Luis.

Elle souffre trop de ses contradictions pour jouir du doute et de l'attente. Si elle est une araignée, c'est une araignée qui tisse sa toile pour s'y enfermer. Le fil qu'elle a toujours tissé est un cercle qui l'enserme, l'enferme et l'étouffe. C'est pourquoi elle se veut tellement agate, pierre inaccessible, par nature, à la douleur.

Elle ne veut pas croire qu'elle plaît à Luis, mais réclame des détails :

"¿Cómo voy a gustarle a Luis, con mi sosería ?" Soltó la carcajada. "Con tus tabúes, tus retorcimientos y tus escrúpulos, resultas un bombón exquisito. Plato bien especiado, mujer fatal. De esas tardías que se destapan y los vuelven locos. Como Luis. Encajarías bien en la cama." No contesto. Monstruoso pensarlo.<sup>1136</sup>

*("Comment pourrais-je plaire à Luis, moi qui suis si fade ?" Elle éclata de rire. "Avec tes tabous, ton esprit tordu et tes scrupules, tu es vraiment à croquer. Un plat bien épicé, une femme fatale. De ces femmes qui mettent du temps à se dévoiler et qui rendent les hommes fous. Comme Luis. Vous iriez très bien ensemble, au lit." Je ne réponds pas. Cette pensée est monstrueuse.)*

Lina n'a certainement pas la culture de Luis ou même d'Ágata. Elle s'exprime en termes simples, voire crus, sous forme de métaphores limpides. Sans fards, sans masque, sa vision est beaucoup plus juste que celle de son amie, pour les raisons qu'elle vient d'énoncer. Águeda, avec ses tabous et ses scrupules, ne peut analyser la situation. Elle séduit Luis comme don Rafael. Elle vient de découvrir le regard des hommes sur ses seins, maintenant qu'elle porte un soutien-gorge à armature, dévoilant son décolleté.

Elle se remémore avec délectation ce qu'elle vient de faire, le cercle qu'elle vient de tracer autour de sa proie. Ayant appris qu'il avait comparé ses yeux à ceux de Nefertiti et craignant d'être affublée de ce surnom dans le quartier, elle lui a imposé une punition, une phrase à copier cinq cents fois. "Águeda, he merecido el castigo." (*Águeda, j'ai mérité cette punition.*) Comment peut-elle ensuite se plaindre de sa

---

<sup>1136</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.225.



puérilité, si elle lui impose elle-même une punition d'enfant, jouissant de la supériorité de la maîtresse sur le jeune élève ? Cette idée lui est venue soudainement : "Eso, zarandearle, removerle". (*C'est cela, le secouer, le faire bouger.*) Les fondations de leur relation, marquées par la supériorité d'Águeda, sont posées. Luis se plie à sa volonté.

Luis comme Ágata arrivent l'un à l'autre tels deux sphères durcies par la vie, par leurs peurs et leurs frustrations, mais également enfermés dans les cercles de leur formation intellectuelle ou de leur culture. Ce sédiment que leur a apporté la vie, loin de les enrichir, leur rend l'existence encore plus complexe : il les empêche d'analyser les faits à la seule lumière de leur intelligence.

Ágata est marquée, même dans sa stratégie amoureuse, par sa formation scientifique et Luis par son érudition.

« Debíamos formarnos para ser las madres del mañana y dar muchos hijos a la Patria. Aquello de tener que formarnos bien me sonaba a mí a tener buenos pechos, como Santa Águeda. Claro, antes del martirio. Pero me horripilaba lo de muchos hijos (¡jamás, ni uno !) con un tío Conrado cualquiera. Por eso soy química : descubrí pronto en un libro la única salida, Madame Curie. Y a estudiar como una fiera, para no necesitarlos. No tenerlos encima. »<sup>1137</sup>

(*Nous devons nous former pour être les mères de demain et donner beaucoup d'enfants à la Patrie. Le fait de bien nous former revenait à dire, pour moi, que je devais avoir de beaux seins, comme Sainte Águeda. Avant son martyre, évidemment. Cependant, cela m'horripilait de devoir donner beaucoup d'enfants (jamais, même pas un !) avec un quelconque oncle Conrado. C'est pour cela que je suis chimiste : je découvris rapidement dans un livre l'unique issue, Madame Curie. Je me suis mise à étudier comme une brute, pour ne pas avoir besoin d'eux. Pour ne pas les avoir dessus.*)

Les paroles récurrentes de l'aumônier du collège, si courantes dans l'Espagne de cette époque-là, furent, par conséquent, déterminantes pour la jeune Águeda. Elles furent contreproductives : la petite fille décida alors d'étudier, d'être chimiste, non pas pour s'épanouir dans la vie intellectuelle et professionnelle mais pour ne pas être femelle, pour ne pas être réduite à se marier, à porter des enfants et être soumise à un mâle triomphant. Elle résume la situation en une phrase incisive : « No tenerlos encima. » « Los », pronom complément d'objet direct, n'a pas besoin d'antécédent pour être clair. Il désigne les hommes dans leur ensemble, tous englobés dans un pronom d'autant plus péjoratif qu'il est générique. La forme enclitique du pronom, accolé à l'infinif, montre bien ce qui épouvante tant la jeune femme, à savoir le contact sexuel avec l'homme, cette domination de la femme par l'homme lors de l'acte sexuel, qu'elle ne voit que sous la forme d'une seule position, l'homme écrasant la femme.

---

<sup>1137</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.268.

Ce choix de métier qu'opèrent les filles en toute innocence, poussées par un goût réel, dénotait déjà chez Águeda un problème grave, uni à celui de ses seins et de sa hargne à l'encontre de son oncle Conrado, l'anti-père, le méchant.

Lorsque la jeune femme change de prénom, celle qu'elle a choisie comme sa marraine, doña Flora, lui offre une bague en argent surmontée d'une agate :

« « Tienes las manos preciosas », comentó. ¿Yo? ¿Estos dedos casi siempre manchados de ácidos? Aunque no tanto desde que dejé el laboratorio. »<sup>1138</sup>

(« Tu as de belles mains », fit-elle remarquer. Moi ? Avec ces doigts presque toujours tachés par des acides ? Moins, cependant, depuis que j'ai quitté le laboratoire. )

Elle qui revendiquait ses mains abîmées par les produits chimiques se rend compte soudain, grâce au cadeau de la belle quinquagénaire et, de là, à son nouveau prénom, que ses mains, comme elle, ont changé. Elle est en train de devenir féminine. Elle peut jouer de ses mains, jolies et, pourquoi pas, soignées. Elle sont un signe de plus de son changement d'identité.

Au retour de son expédition à Aranjuez avec Luis, Lina et Guillermo, Ágata réfléchit sur ses relations avec Luis. Elle s'étonne du plaisir qu'elle ressent à attirer les hommes, feint de penser que ce qu'elle aime vraiment, c'est les séduire pour mieux les rejeter et termine en se consolant : Luis éprouve pour elle de l'amitié et non de l'amour. Dans le cas contraire, il le lui aurait déjà fait savoir. Dans ce jeu où tous deux portent des masques, parfois pour se dissimuler à eux-mêmes, elle se tranquillise en transformant en simple phénomène chimique le processus de l'attraction, en parlant d'une femme qu'elle vient de voir :

« Pero claro, atrae lo que busca. Como los animales. ¿ Cómo se llamaban aquellos productos que leí el otro día, buscando los colorantes ... ? La comunicación química sexual... Eso, las feromonas de los lepidópteros. Ahora recuerdo ; me impresionó. Los materiales biológicos más potentes conocidos. Aquella relación entre la energía cinética de las moléculas de las feromonas que actúan en las antenas del insecto y la que éste desarrolla al ponerse en movimiento..., ¿cuánto era ? ¿ 10<sup>15</sup> ? ¡No es posible, volveré a mirarlo ! »<sup>1139</sup>

(Bien entendu, elle attire ce qu'elle cherche. Comme les animaux. Comment s'appelaient ces produits dont j'ai lu le nom l'autre jour, en cherchant les colorants ... ? La communication chimique sexuelle. C'est cela, les phéromones des lépidoptères. Je m'en souviens, maintenant ; cela m'impressionna. Les plus puissants des matériaux biologiques connus. Cette relation entre l'énergie cinétique des molécules des phéromones qui agissent sur les antennes de l'insecte et que celui-ci développe en se mettant en mouvement... C'était de combien ? 10<sup>15</sup> ? Ce n'est pas possible, il faudra que je le vérifie !)

Et elle continue sur ce ton.

Il est à noter qu'elle a découvert ce phénomène en en recherchant un autre. Sans doute a-t-elle maintenant le courage de lire un article qu'elle aurait méprisé quelques mois auparavant. Elle ne se cache plus tout à fait (elle n'a pas vraiment recherché l'information) son intérêt pour le sexe. De toute évidence, elle prend plaisir à assimiler à un animal, à un minuscule insecte, la femme coquette qu'elle a vue

<sup>1138</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.397.

<sup>1139</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.439.

et, par là-même, tous les êtres humains. Elle réduit le désir à une réaction chimique. Il est indéniable que le corps humain fonctionne ainsi, mais elle oblitère ce qui est malaisé à analyser chez les animaux, à savoir les sentiments. Désir et plaisir sont effectivement liés à des jeux chimiques explicables mais elle passe sous silence ce qui fait la valeur de sa relation avec Luis : l'amour qui est en train de s'épanouir entre eux. Elle y a fait allusion brièvement, lorsqu'elle a feint de se rassurer en pensant que Luis ne l'aimait pas. Elle n'a pas encore le courage d'ôter son dernier masque et d'offrir à son amant beaucoup plus que son corps en tant que cocktail chimique. Elle n'a pas encore le courage de s'offrir librement et pleinement à son amant, quel que soit le prénom qu'elle ait choisi de porter.

Elle va escalader pas à pas ce chemin bien rude pour elle, reculant parfois brusquement, comme lorsque Luis, humilié, la quitte. Elle va avancer, cependant et, après le retour de son amant qui a découvert son identité antérieure, elle reconnaît enfin :

« Y yo, hasta hace nada, con casi treinta años, viviendo como una imbécil victoriana. En la cabeza solamente mi oficio, mis fórmulas, mis técnicas -para hacer cosas -, y esas pomposas fábulas que llaman cultura. Todo de piel para afuera. Dentro, en cambio, apenas unos reflejos condicionados, engañosos. [...] Mi vida soy yo, ahora, envuelta en ese baño tibio. »<sup>1140</sup>

*(Moi, jusqu'à tout récemment, alors que j'ai presque trente ans, je vivais comme un idiot de l'époque victorienne. Dans la tête, je n'avais que mon métier, mes formules, mes techniques - pour faire des choses -, et ces fables pompeuses que l'on appelle culture. Tout cela restait en surface. A l'intérieur, par contre, il n'y avait que quelques réflexes conditionnés, des attrape-nigauds. [...] Ma vie, c'est moi, maintenant, enveloppée par l'eau tiède de ce bain. »)*

Ágata, jouissant par tous les pores de sa peau de ce bain bienfaisant, mesure, soudain, tout ce qui la sépare de l'ancienne Águeda/Ágata. Même si, objectivement, peu de temps a passé, le cercle du temps n'est plus le même, elle est une autre. Comme Dámaso Alonso<sup>1141</sup> devant son miroir, elle peut s'émerveiller devant ce qu'elle est, la nouvelle Ágata, devenant, comme lui, une « Ágata-vidriera » (*Agata-vitral*) et une « torre de luz » (*tour de lumière*).

Descubrimiento de la maravilla

I

Algo se alzaba tierno, jugoso, frente a mí.  
Yo era (yo, conciencia). Pero aquello se alzaba  
enfrente. Y era todo lo que no era yo : cosas.  
Las cosas emanaban unos hilos sutiles :  
luz, luz variada, luz, con unas variaciones  
inexplicables, daba tiernísimos indicios

<sup>1140</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.694.

<sup>1141</sup> Dámaso Alonso (1898, Madrid-1990) est un poète espagnol de la Génération de 27. La plus grosse partie de sa production poétique fut publiée après la guerre. Ses recueils les plus connus sont : *Oscuro noticia* (1944), [...] *Hijos de la ira* (1944, seconde édition corrigée et augmentée en 1946) [...] A Malaga il publia *Hombre y Dios* (1955), réflexion sereine sur la présence de Dieu, la beauté de l'univers et le rôle de l'homme. *Duda y amor sobre el Ser Supremo* (1985) est un petit poème dans lequel, comme son nom l'indique, médite sur les problèmes religieux de l'auteur. [fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1maso\\_Alonso](http://fr.wikipedia.org/wiki/D%C3%A1maso_Alonso)

de variedad externa a mí. Ah, sorprendente :  
yo, Dámaso, era único ; lo no-Dámaso, vario.  
Pero yo, ¿cómo era ? Una unicidad lúcida  
se derramaba en mí. Cuando digo se de-  
-rramaba, acaso admito...claro está : un movimiento,  
un cambio temporal. Yo vivía, variaba,  
a cada instante ; y siendo sólo un único Dámaso,  
-misterio- había infinitos Dámasos en hilera ;  
tantos como latidos dio un corazón.

[...]

Tapiz, hilos ; o dardos que acribillaban. Roto  
mi alcázar (que sería de negrura, imagino,  
en vísperas de todo : negrura sobre hondura)  
muros se hundían : llamas. ¿qué llamarada es ésta  
multicolor ? ... o tallos, que crecían tenaces,  
y en espacio-maraña de lianas, bejucos,  
cuajaban selva virgen.

[...]

¡ Dulce espejo, retina, mi inventora !  
Algo exterior te azuza : saetas, hilos, tallos  
atraes, de amor antena, centro de amor fluido.  
Y al Dámaso más pozo, más larva en hondo luto  
problemático, cambias en Dámaso-vidriera,  
torre de luz, fanal, creándose, creándote,  
luz, ¿en qué nervio íntimo ?, inventor de los Dámasos,  
inventor de universos, que grita : « Luz, yo vivo.  
Un infinito cabe en la luz de un segundo :  
no me habléis ya de muerte. »

II

He mirado mis ojos.

He mirado mis ojos en un espejo : eran  
oscuros y pequeños. Alguna vez lloraban.  
Por eso no eran ojos de cangrejos o de oruga,  
sino de hombre : son dos agujeritos negros  
y tristes. Mas la luz, que ellos crean, sorbida,  
los inunda, marea irreprimible, inmensa,  
inmensándolos, ojos de un ser total, sin límite.

[...]

Mis pies, mi vientre o manos

los miro casi externos a mí, no-yo, (tal, cosas).  
Pero del pecho arriba me sube una dulzura :  
es como si mi cuerpo se me rasgara todo,  
acristalado : como si mi cabeza, cáscara  
ya de luz, ya vitrina, toda se abriera al mundo,

absorbiendo, bebiéndolo. Bebiendo luz, las cosas,  
las cosas con la luz, yo con ellas, Dámaso  
amalgamado en luz, absorbiendo, bebiendo,  
el mundo en luz y yo con él. ¡Ovalo ardiente  
de mi vista, atalaya, fanal-Dámaso al mundo !<sup>1142</sup>

*(Découverte de la merveille*

*Quelque chose se dressait, tendre, exquis, en face de moi.  
C'était moi, (moi, conscience). Mais cela se dressait  
En face. Et c'était tout ce que moi je n'étais pas : des choses.  
De ces choses, émanaient des fils ténus :  
Lumière variable, lumière, avec des variations  
Inexplicables, elle donnait de très tendres indices  
D'une variété extérieure à moi. Ah, surprise :  
Moi, Dámaso, j'étais unique ; le non- Dámaso, varié.  
Mais moi, comment étais-je ? Une unicité lucide  
Se déversait en moi. Quand je dis ce « dé-  
Versait, peut-être que j'admets...c'est évident : un mouvement  
Un changement temporel. Je vivais, je changeais,  
A chaque instant ; tout en n'étant qu'un unique Dámaso  
-mystère- il y avait un nombre infini de Dámasos l'un derrière l'autre ;  
Aussi nombreux que les battements d'un cœur.*

*[...]*

*Tapisserie, fils ; ou dards perçants. Brisée  
Était ma forteresse (qui devait être de noirceur, j'imagine,  
A la veille de tout : noirceur sur profondeur)  
Des murailles s'écroulaient : des flammes. Quel est ce brasier  
Multicolore ?... ou des tiges, qui poussaient avec ténacité,  
Dans un espace -enchevêtrement- de lianes fines et épaisses,  
Se transformaient en forêt vierge.*

*Doux miroir, rétine, mon inventrice !*

*Quelque chose d'extérieur t'excite : flèches, fils, tiges,  
Tu les attires, antenne d'amour, centre d'un amour fluide.  
Ce Dámaso, qui est plus que jamais un puits, une larve dans un profond deuil  
Problématique, tu ne changes en Dámaso-vitrail,  
Tour de lumière, fanal, se créant, te créant,  
Lumière, dans quel nerf intime ?, inventeur des Dámasos  
Inventeur d'univers, qui crie : « Lumière, je vis.  
Un infini tient dans la lumière d'une seconde :  
Ne me parlez plus de mort.*

*II*

*J'ai regardé mes yeux.  
J'ai regardé mes yeux dans un miroir : ils étaient  
Sombres et petits. Parfois, ils pleuraient.  
Ce n'étaient donc pas des yeux de crabe ou de chenille  
Mais d'homme : ce sont deux petits trous noirs  
Et tristes. Mais la lumière qu'ils créent, qu'ils absorbent,*

<sup>1142</sup> ALONSO Dámaso. *Gozos de la vista*. 1944. in *El grupo poético de 1927 Antología por Ángel González*. Taurus Ediciones. Madrid, 1976.

*Les inonde, marée irrépressible, immense,  
 Les rendant immenses, yeux d'un être total, sans limite.  
 [...]
 Mes pieds, mon ventre ou mes mains  
 Je les vois presque extérieurs à moi, non-moi, (tel, des choses).  
 Mais remontant de ma poitrine s'élève une douceur :  
 C'est comme si mon corps se déchirait tout entier,  
 Devenu cristal : comme si ma tête, coquille  
 Maintenant de lumière, maintenant vitrine, s'ouvrait toute au monde,  
 L'obsorbant, le buvant, buvant la lumière, les choses,  
 Les choses avec la lumière, moi avec elle, Dámaso,  
 Amalgamé à la lumière, absorbant, buvant,  
 Le monde en lumière et moi avec lui. Ovale ardent  
 De ma vue, tour de guet, fanal-Dámaso sur le monde ! »*

Comme Dámaso Alonso face à son miroir, Ágata découvre, enfin, l'émerveillement devant elle-même, devant le monde qui l'entoure et que le poète appréhende par les yeux alors qu'elle le ressent par la peau, jouissant de la douceur de l'eau de son bain. Comme lui, elle est sortie de sa forteresse. Comme lui, dont les yeux pleuraient parfois (« alguna vez lloraban »), elle va se rendre compte qu'elle n'a rien d'un animal puisqu'elle va désormais laisser le champ libre à sa capacité d'amour, qu'elle gardait jalousement au fond de son cœur. « Del pecho arriba me sube una dulzura » (...). Comme lui, venant de sa poitrine, qui désigne le cœur, centre des émotions, elle ressent enfin la douceur d'un sentiment partagé, où personne ne domine, d'où elle a expulsé oncle, père ou petit monstre. L'expression « Todo de piel para afuera » peut disparaître pour Ágata, en même temps que ses préoccupations qui n'étaient que scientifiques.

Encore une fois dans son bain, comme dans un liquide amniotique, Ágata repense aux seins de Gloria :

*« ¡Cómo me encantó descubrir que los grandes pechos femeninos se debían a veces a la anormalidad XXX en los cromosomas sexuales ! Superhembras, pero estériles. ¡Si resultase que Gloria era masculina ! En cuanto a Luis, no tiene ciertamente el XYY de la agresividad. Ya puede conformarse con su XY. Y gracias que no cruzó del todo la segunda letra hacia un XX femenino. ¿O acaso se ha quedado en el XXY ? Sería para matarle. »*

*(Comme je me réjouis en découvrant que les grands seins féminins étaient dus parfois à l'anormalité XXX des chromosomes sexuels ! Superfemelles, mais stériles. S'il s'avérait que Gloria était masculine ! Quant à Luis, il n'a certainement pas le XYY de l'agressivité. Il peut bien accepter son XY. Fort heureusement, il n'a pas croisé complètement la seconde lettre pour en faire en XX féminin. A moins qu'il n'en soit au stade XXY ? Il y aurait là de quoi le tuer.)*

Une recherche sur plusieurs sites Internet ne permet en aucune manière d'infirmier ou de confirmer ces informations : Ágata exagère quelque peu, sous couvert de sa formation scientifique. On peut lire à ce propos :

« XXY

Jusqu'à l'adolescence ce sont des garçons phénotypiquement normaux. A la puberté, ils sont plutôt grands et il existe un hypogonadisme hypergonadotrophique avec de petits testicules (dysgénésie testiculaire), quelquefois il peut exister une cryptorchidie, une gynécomastie et une virilisation incomplète. Le tableau complet sévère permettait dans le temps de reconnaître

cliniquement ces hommes atteints d'un syndrome de Klinefelter. Le seul signe constant dans cette formule chromosomique est la stérilité qui est la cause principale de demande de caryotype et de découverte de cette formule chromosomique après la naissance. Les performances intellectuelles sont diminuées de 10 points par rapport à une population témoin mais elles restent dans les limites d'un QI normal. Elles touchent plus le QI verbal que le QI des performances. Ainsi, l'apprentissage du langage et de l'écriture peut être difficile et nécessiter un soutien scolaire, chiffré à 74% dans une étude.

#### XXX ou trisomie X

Cette formule s'observe chez des femmes plutôt grandes, avec une puberté normale et une fertilité le plus souvent normale. Les performances intellectuelles peuvent être abaissées de 15 à 20 points par rapport à une population témoin sans que l'on puisse parler de retard mental. En revanche il semble qu'un soutien scolaire soit nécessaire dans plus de la moitié des cas.

Une étude rétrospective des laboratoires de cytogénétique français sur la trisomie X réalisée en 1993 montre que le nombre d'observations obtenu est étonnamment faible comparée à l'incidence observée. Notre étude, comme d'autres équipes, semble montrer que la plupart des femmes avec une trisomie X n'ont pas de phénotype particulier qui motiverait la réalisation d'un caryotype.

#### XYY

Il s'agit d'hommes phénotypiquement normaux sans anomalie somatique particulière. Ils sont plutôt grands, sans l'existence d'une dysgénésie gonadique ou d'une infertilité. »<sup>1143</sup>

Ce qui est fondamental pour Ágata, c'est sa revanche, à la fois sur les femmes qu'elle a si longtemps enviées et sur sa vie passée. Elle se repaît de l'idée que ce qui lui paraissait un avantage écrasant -la taille de ses seins- était accompagnée d'un handicap énorme : la stérilité. En même temps, elle efface toutes ces années de complexe. Elle va pouvoir commencer un travail de reconnaissance de son propre corps, généré par l'amour que lui porte Luis.

A la fin<sup>1144</sup>, comme nous le verrons dans la partie sur l'amour, elle évoquera sa manière scientifique d'analyser les événements comme des formules chimiques, mais elle franchira une étape décisive : y ajouter la culture littéraire et artistique de Luis. Ensemble, tous deux, avec leur formation, leur culture et leurs goûts, ils pourront désormais former, tout simplement, un couple.

En effet, si Ágata est marquée par sa culture scientifique, Luis est, pour sa part, un homme d'une culture hors du commun, qui se réfère sans cesse à l'art -essentiellement la peinture et la sculpture- et aux lettres -poésie et philosophie.

Luis, à la recherche de son identité enfouie, ressent jusqu'au plus profond de lui le besoin d'être un autre. Il se sent, par exemple, très proche de l'image du scribe égyptien, Ágata devenant Nefertiti :

« [...] Con los papeles sobre mis rodillas yo era un escriba egipcio, lo descubrí de golpe, ¡irrevelación!, casi me sentí el pelo rapado, el cuerpo desnudo, salvo el paño de esclavo a la cintura, el servidor de Thot, el famosísimo del Louvre, con sus ojos vidriados absorbiendo el mundo, ¡cómo me identificaba a él!, [...] Luis el escriba[...]»<sup>1145</sup>

*([...] Les papiers sur mes genoux, j'étais un scribe égyptien, je le découvris brusquement,*

<sup>1143</sup> <http://college-genetique.igh.cnrs.fr/Enseignement/genchrom/dysgono.html>

<sup>1144</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 845 et suiv.

<sup>1145</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.164.

*révélation ! J'eus l'impression d'avoir le crâne rasé, d'être nu, avec seulement le pagne de l'esclave autour de la taille, d'être le serviteur de Thot, le très célèbre scribe du Louvre, avec ses yeux tels du verre absorbant le monde, comme je m'identifiais à lui ! [...] Luis le scribe [...].)*

Il est le scribe, l'intellectuel qui vit de sa plume, mais aussi celui qui reste aux pieds de la reine, comme il le répète à satiété :

« Yo el escriba, ella la reina, claro, casi la diosa, [...] pero mejor una reina, más cercana, yo al pie de su trono, mi cálamo inscribiendo en el papiro sus deseos, goces de obedecer, deliciosa servidumbre [...] »<sup>1146</sup>

*(Moi le scribe, elle la reine, évidemment, presque la déesse, [...] mais plutôt une reine, plus proche, moi, au pied de son trône, mon roseau inscrivant ses désirs sur le papyrus, jouissance de la soumission, délices de l'asservissement [...].)*

Cette expression, « yo el escriba, ella Nefertiti »<sup>1147</sup> (*moi, le scribe, elle, Nefertiti*), est récurrente tout au long de l'œuvre.

« Nefertiti (*Nofretete* en allemand) fut la Grande épouse royale d'Akhénaton, l'un des derniers rois de la XVIII<sup>e</sup> dynastie.

Sa beauté est légendaire, et il est certain qu'elle exerçait un rôle politique et religieux important pendant la période amarnienne. En effet, lorsqu'une équipe d'archéologues américains entreprit récemment la reconstitution virtuelle des parois du temple d'Aton à Karnak à partir de talatates, — un gigantesque puzzle de plus de six mille blocs en grès retirés du IX<sup>e</sup> pylône —, elle eut la surprise de constater que les représentations de Nefertiti étaient plus nombreuses que celles d'Akhénaton, son royal époux. Ailleurs, la reine est figurée dans la pose traditionnelle de pharaon châtiant les ennemis de l'Égypte, ou officiant aux côtés du roi devant leur dieu Aton. D'autres reliefs encore montrent le couple royal et les petites princesses dans leur intimité familiale. Toutes ces scènes sont la preuve que la reine exerçait un pouvoir considérable, l'art officiel n'ayant jamais montré de scènes similaires auparavant. »<sup>1148</sup>

Il n'est en rien étonnant que Luis soit fasciné par l'étrange couple reine/scribe : Nefertiti est restée gravée dans la mémoire des hommes pour sa beauté, sans aucun doute, mais aussi en tant que reine intelligente, puissante, qui n'a pas hésité à intervenir dans les affaires de la puissante Égypte. Par ailleurs, cette position d'infériorité du scribe lui convient parfaitement, armé comme il l'est, de surcroît, d'un objet phallique comme le roseau. De plus, pour lui, les deux femmes se ressemblent. Ágata, dès qu'ils font connaissance, s'écrie : « ¿Cómo se le ocurrió decir que mis ojos son de Nefertiti ? »<sup>1149</sup> (*Comment a-t-il pu dire que mes yeux sont ceux de Nefertiti ?*)

Il est bien celui qui écrit, le scribe d'hier et celui d'aujourd'hui, journaliste, donc écrivain, intellectuel qui écrit notamment une thèse : « Del simbolismo literario a los decadentes » (*Du symbolisme littéraire aux décadents*)<sup>1150</sup>.

L'image du scribe le rapproche de don Pablo et de Miguel, qui se présentent souvent ainsi tous deux. Sous ce cercle évident se cache celui de l'écrivain lui-même, qui se dissimule précisément sous le masque de ces personnages masculins. Le cercle

<sup>1146</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.165-166.

<sup>1147</sup> Par exemple *Octubre, octubre*, Ibid., p.167

<sup>1148</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9fertiti>

<sup>1149</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.225.

<sup>1150</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.169.



spatio-temporel permet, enfin, d'unir cette œuvre à la suivante, *La vieja sirena*, qui se situe en Égypte et dont l'image dominante est, par ailleurs, celle d'une femme.

Luis passera ainsi de cette identité de scribe, qui lui semble familière, à celle d'eunuque, la véritable. Plus que dans le statut social, c'est dans le rôle sexuel qu'il se retrouve, puisque, jusqu'aux dernières pages de l'œuvre, il revêt pour lui-même et pour autrui le masque du dominé.

C'est l'image de Néfertiti et de son scribe qui lui permet de passer à l'image suivante, à laquelle il s'identifie tout autant et qui fascine également son auteur fictif : Saint Sébastien.

« [...] Sus ojos disparan saetas, yo su San Sebastián »<sup>1151</sup>

([...] Ses yeux lancent des flèches, moi son Saint Sébastien)

« Saint Sébastien naît aux alentours de 260 à Narbonne. [...] L'empereur Dioclétien le nomme capitaine de la garde Prétorienne. [...]

Dioclétien tente de le persuader d'abjurer sa foi en 288. Sébastien refuse. Dioclétien ordonne aux archers Mauritaniens de le mettre à mort. Sébastien, lié à un arbre et atteint de plusieurs flèches, est laissé pour mort. Irène, veuve du martyr Catule, s'aperçoit qu'il respire au moment de l'enterrer. Certains pensent alors que les archers ont volontairement épargné les zones vitales.

Guéri, Sébastien se rend devant l'empereur pour lui reprocher son incroyance. Celui-ci le fait bastonner un 20 janvier et ordonne que l'on jette son corps dans les égouts [...]. Une chrétienne, Lucine, retrouvera sa dépouille qui sera enterrée dans les catacombes, non loin du tombeau de saint Pierre. »<sup>1152</sup>

L'image de cet homme criblé de flèches fascine Luis à plus d'un titre. Saint Sébastien est prêt à souffrir et mourir pour sa foi et l'on retrouve ici l'idée que nous allons étudier plus loin, à savoir la sacralisation, pour les personnages principaux de cette œuvre, de l'amour profane. Miguel, l'auteur fictif, attend, espère même la mort de toute son âme pour rejoindre « Ella », la femme aimée. Luis défie, plus raisonnablement, la femme qu'il aime : elle est reine, déesse cruelle et sensuelle. Il attend tout d'elle ; il est prêt à mourir pour lui prouver son amour, tel un preux chevalier. C'est pourquoi il acceptera de boire le breuvage qu'elle lui donnera en prétendant l'empoisonner. Elle est pour lui plaisir et souffrance. Il est bien un Saint Sébastien profane, que la souffrance rapproche de Dieu.

En outre, les flèches sont à la fois objet phallique et arme castratrice. Comme un sexe masculin, elles pénètrent en lui. Or, comme il soupçonne qu'il est homosexuel, il est troublé par cette métaphore de flèche le pénétrant, d'autant plus que, dans l'une des représentations de Saint Sébastien, c'est aussi le sexe qui est traversé d'une flèche : l'eunuque réapparaît ici. A travers ce supplice, c'est l'identité antérieure de Luis qui affleure.

Il peut donc bien dire, lorsque Ágata le perce de flèches verbales :

<sup>1151</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.234.

<sup>1152</sup> <http://www.insecula.com/oeuvre/O0017313.html>

« [...] Me hice pura voluptuosidad, [...] me sentí Sebastián, sus flechas traspasándome, iyo en éxtasis ! »<sup>1153</sup>

([...] *Je devins pure volupté, [...] je me sentis Sébastien, ses flèches me transperçant, moi en extase !*)

L'idée de la souffrance provoque donc chez Luis une excitation sexuelle ;  
Ágata est consciente des obsessions de son amant :

« Historias. Las de Miguel el Empalador, el voivoda rumano de la época de Solimán. Ya me las había contado. Obsesionado por el suplicio del palo. En la historia de Lerissa ; Nardo empalado, ella atada enfrente, obligada a contemplarlo. Horrorosa obsesión. [...] Su impresión ante la foto del chino empalado, a principios de siglo, ilustrando el libro de Georges Bataille. El mismo rostro que el San Bernardo de Ribalta en El Prado. »<sup>1154</sup>

(*Des histoires. Celles de Miguel, celui qui empalait ses victimes, le voivode roumain de l'époque de Soliman. Il me les avait déjà racontées. Obsédé par le supplice du pal. Dans l'histoire de Lerissa ; Nardo empalé, elle attachée en face de lui, contrainte à le contempler. Obsession horrible. [...] Son impression devant la photo du Chinois empalé, au début du siècle, illustrant le livre de Georges Bataille. Le même visage que le Saint Bernard de Ribalta au Prado.*)

Luis est obsédé par le supplice qui consiste à être transpercé, que ce soit par des flèches ou par un objet tout aussi phallique, mais beaucoup plus imposant, comme l'est le pal. Saint Bernard rejoint Saint Sébastien dans sa litanie des saints. Luis est extatique devant l'image de la souffrance mêlée de bonheur mystique.

Comment ne pas remarquer, une fois de plus, le clin d'œil qu'adresse José Luis Sampedro au lecteur attentif ? En effet, Ribalta, du nom du célèbre peintre espagnol<sup>1155</sup>, est un personnage de *Real Sitio*, le professeur d'université, lui aussi, sans doute, percé des flèches du doute concernant son identité sexuelle.

Comme nous pouvons le constater, le concept de l'eunuque trouble également Ágata :

« Aunque no fuesen « espadones », de los que conservan el miembro, los eunucos no perdían el deseo. [...] Algunos se casaron. La mujer de uno confió a Richard Burton sus actos amorosos. El inglés los alude púdicamente en francés : *plaisirs de la petite oie, tête-bêche, feuille-de-rose...* »<sup>1156</sup>

(*Même s'ils n'étaient pas des « espadons », de ceux qui conservent leur membre viril, les eunuques ne perdaient pas le désir. [...] Certains se marièrent. La femme de l'un d'entre eux confia à Richard Burton ses actes amoureux. L'Anglais y fait une allusion pudique, en français : *plaisirs de la petite oie, tête-bêche, feuille-de-rose...**)

Pour une scientifique sèche et prude, Ágata a bien retenu l'article qu'elle a lu.

Luis porte également un masque commun à celui de Miguel (et à José Luis Sampedro ?) : c'est un conteur. De même que, chaque soir, Miguel narrait à Isolina les contes qu'ils avait lus dans la journée, Luis séduit Ágata par ses récits :

<sup>1153</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.408.

<sup>1154</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.743-744.

<sup>1155</sup> Ribalta, Francisco (1565-1628), peintre espagnol, représentant du naturalisme ténébriste du baroque ibérique.

[http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia\\_741533879/Ribalta\\_Francisco.html](http://fr.encarta.msn.com/encyclopedia_741533879/Ribalta_Francisco.html)

<sup>1156</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.744.

« Se lo he narrado a Ágata, uno de nuestros juegos, yo su lector, ya fui su juglar, antes, ahora es un papel nuevo, soy Scheherazada, Ágata mi sultán en su trono, « cuéntamelo todo, lo de Marga por ejemplo [...]. »<sup>1157</sup>

*(Je l'ai raconté à Ágata, c'est l'un de nos jeux, moi son lecteur, je fus déjà, auparavant, son jongleur, maintenant, c'est un rôle nouveau, je suis Schéhérazade, Ágata mon sultan sur son trône, « raconte-moi tout, par exemple ce qui concerne Marga [...].)*

Il s'agit d'un code qu'ils partagent, d'un jeu ignoré du reste du monde, qui crée entre eux de la complicité, prélude à l'amour physique. C'est, d'ores et déjà, un jeu érotique au sens étymologique du terme. Eros est présent dans cet échange de contes, où il y a un élément qui donne et l'autre qui reçoit. Le don de soi, accepté par l'autre, est un pas de plus vers l'amour. Le récit est l'une des spécialités de Luis, Miguel et José Luis Sampedro ; ils le pratiquent à la perfection. Ils ont, par conséquent, tout intérêt à mettre à contribution ce qui va jouer en leur faveur dans la stratégie de la séduction. L'auditrice, ravie, est prise dans leurs filets. Ils ne leur reste plus qu'à cueillir un baiser sur ses lèvres offertes. C'est du moins le plan qu'échafaudent ces conteurs.

Peu leur importe que le récit soit vrai ou faux. Il peut être nettement mensonger, comme lorsque Luis prétend avoir épousé Marga, laquelle l'aurait trompé. Par ailleurs, Luis laisse planer le doute sur la véracité de la fin tragique de l'eunuque qu'il fut, noyé en même temps que son aimée. La vraisemblance et la véracité n'ont aucune part dans le processus de l'inspiration littéraire. Il convient d'être plausible et de captiver l'auditoire.

Qu'est-ce qu'un conte ? Pour Luis, il peut parfaitement être l'un de ses ultimes masques. Il se dévoile tout en restant dans l'implicite. Un auteur peut toujours se réfugier derrière ses personnages, comme le fait Miguel derrière ses personnages romanesques et José Luis Sampedro sans doute. Le narrateur enserre sa proie dans des cercles de narration et s'en approche subrepticement. La victime, lucide et consentante, écoute et accepte.

Hormis les mots, les gestes permettent aux personnages de se rapprocher, mais Luis est entravé par ses doutes sur sa sexualité et Ágata par un passé de vierge acariâtre. L'acte charnel ne peut pas être facile et immédiat. Le don de soi et l'acceptation de l'autre dans la sexualité sont le rêve lointain de ce chevalier et de sa dame. Une certaine perversion, c'est-à-dire une manière détournée de s'approprier le corps de l'autre, est le moyen qu'a trouvé Ágata pour s'approcher de Luis. Les mots pour celui-ci, un certain sadisme pour elle sont les premières armes de séduction qu'ils ont imaginées.

---

<sup>1157</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.725.

La relation qui s'établit entre eux revêt, au début, un caractère clairement sado-masochiste.

Lorsqu'elle raconte à Lina - encore elle ! - son aventure avec Gloria, son amie éclate de rire avant de lui conseiller d'établir une relation avec Luis. C'est alors que Águeda s'exclame :

"¿Sabes lo único que me inspira Luis ? ¡Darle de bofetadas ! Se pasa de tonto." "Pues dáselas. No evites las tentaciones ; se repudren dentro." ¿Quién no se ríe con ella ?"<sup>1158</sup>

(*"Sais-tu la seule idée que m'inspire Luis ? Celle de lui donner des gifles ! Il est vraiment trop bête." "Eh bien, ne t'en prive pas. N'évite pas les tentations ; quand on les garde à l'intérieur de soi, elles finissent par pourrir complètement." Comment s'empêcher de rire avec elle (Lina) ?*)

Avouer cette relation avec Gloria permet à Águeda d'éviter ce que dit Lina à propos des tentations : ce que l'on garde pourrit tout au fond de soi. Parler est recevoir une absolution humaine. Au-delà de la boutade, la jeune femme entend ce qu'elle veut et s'engage aussitôt dans le chemin qui s'ouvre devant elle et face à Luis "coqueteaba"<sup>1159</sup> (*elle faisait la coquette*). Le traiter de "tonto" justifie son désir de violence et sa tentation de sadisme.

Lina lui a offert le soutien-gorge à armature lui permettant de mettre des vêtements décolletés dont nous avons parlé précédemment ; elle l'accompagne également chez un coiffeur pour se faire couper les cheveux. Luis la découvre, chez elle, et pense que Lina fait, trop vite, ce qu'il prétendait réaliser lui-même : féminiser Águeda. Pour s'adresser à lui, celle-ci adopte un ton et une attitude qu'elle conservera longtemps et qui sont indiqués au lecteur par quelques phrases rapportées au style direct par un Luis ravi :

"[...] "No te quedas ahí como un tonto", me dirijo al escabel, "no, en la alfombra, no quiero que me mires desde más alto, si lo permite tu orgullo masculino", mi orgullo ¡ si supiera!, habla restallante [...]"<sup>1160</sup>

(*[...] « Ne reste pas là comme un idiot », je me dirige vers l'escabeau, « non, sur la carpe, je ne veux pas que tu me regardes de plus haut, si ton orgueil masculin le permet », mon orgueil, si elle savait ! elle parle sur un ton cinglant [...]*)

Quel est donc le fait qu'ignore Águeda ? Son humiliation face à Marga, avec qui il ne put avoir de relations sexuelles ? Son désir profond d'être "un amant lesbien", comme celui que voudra imprimer Malvina à son amant le chevalier d'Eon dans *Real Sitio* et qui fera l'objet de l'oeuvre éponyme postérieure de José Luis Sampedro ? Águeda ignore que Luis recherche cette fusion en lui de l'homme et de la femme pour mieux atteindre un amour parfait.

Il contemple le décolleté d'Águeda, la naissance de ses seins, hypnotisé,

<sup>1158</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.228.

<sup>1159</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.228.

<sup>1160</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.233.

selon les propres termes du narrateur Luis. Elle se met en colère. Il doit se contenter de lui servir de miroir sans exprimer ses propres sentiments :

" [...] Se va a mirar en mí, se inclina, acerca su cara a la mía, el perfume se aviva en el vértice ambarino, distingo una venilla diminuta, ahí donde ocurre algo inmenso, su mano levanta mi barbilla, me clava los ojos, relampaguean sus dientes, rosa y sombras violeta de la lengua, "me veo, pero te veo ; asombrado, desconcertado", sus ojos irradian, iris dorados con gris acero alrededor, alguna chispita rojiza, sangre sobre acero, "¡y enfadado, además!, ¿te atreves a enfadarte?"; sus ojos disparan saetas, yo su San Sebastián, "¿y sabes lo que veo ahora ?", su júbilo me revela que adivina, le digo que no, pero su sentencia me traspassa : "veo tu miedo".

Suelta mi barbilla y creo desplomarme, al suelo por inservible, "tienes miedo", repite satisfecha, recobra su postura, tiemblo ante ella, es verdad [...]"<sup>1161</sup>

*([...] Elle va se regarder en moi, elle se penche, approche son visage du mien, son parfum s'avive dans le creux ambré, j'aperçois une minuscule veinule, là où il se passe quelques chose d'immense, sa main soulève mon menton, elle me fixe des yeux, ses dents étincellent, sa langue rose avec des ombres violettes, « je me vois, mais je te vois aussi : stupéfait, déconcerté », ses yeux sont rayonnants, ses iris dorés entourés de gris acier et quelque petite étincelle rougeâtre, sang sur acier, « et de plus tu es fâché !, tu oses te fâcher ? », ses yeux lancent des flèches, moi son Saint Sébastien « et sais-tu ce que je vois maintenant ? », sa joie me révèle qu'elle a deviné, je lui dis que non, mais sa sentence me transperce : « je vois ta peur ».*

*Elle lâche mon menton et j'ai l'impression de m'écrouler sur le sol, tellement je sens que je ne sers à rien, « tu as peur », répète-t-elle avec satisfaction, je tremble devant elle, c'est vrai[...].)*

Elle joue à le séduire, à le captiver, à l'hypnotiser comme un serpent en approchant son visage du sien comme si elle allait l'embrasser. Elle jouit du plaisir de voir sa réaction devant son corps tout proche, en une intimité qui lui permet de voir même une "venilla diminuta", le diminutif du substantif faisant presque pléonasme avec l'adjectif épithète. Cependant, le vocabulaire est offensif. Ce qui se passe d'"immense" est exprimé par des attitudes agressives comme "me levanta la barbilla", "clava", "relampaguea", "sombras", "irradian", "acero", "chispita", "roja", "sangre", "te atreves", "disparan saetas", "sentencia".

Les couleurs qui dominent sont le rouge du sang et le gris de l'acier tel celui des lames. La jouissance d'Águeda atteint son comble lorsqu'elle lit en lui la peur qu'il ne nie pas.

Outre la domination physique -elle est au-dessus de lui et le renverse presque en arrière-, elle savoure sa domination psychologique, la peur qu'elle provoque en lui. Lui-même emploie le terme de "inservible", comme s'il n'était qu'un objet, de surcroît inutilisable, inutile, c'est à dire comme s'il était un homme incapable d'avoir une érection.

Il devient aussitôt après "un robot de hacar té". Águeda veut l'utiliser comme une machine dépourvue de pensée, incapable d'éprouver un sentiment.

Elle lui donne elle-même petits biscuits et thé, mais ce qui aurait pu être un acte de tendresse devient humiliant :

---

<sup>1161</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.234.

"[...] Abro la boca al máximo, una galleta entera empapada, sus dedos la empujan sobre mi lengua, me resbala té, se me hace espesa, degluto penosamente, una comunión de magia negra, "anda, otra galletita", obedezco, me rindo y estoy en paz, ¿para qué la dignidad?, es un triunfo no sentirla, una idea me reanima, claro : Águeda me cuida, pendiente de mí, mía, Lina ha intervenido, pero yo su escultor aún tengo mucho que hacer por esta reina [...] me la da (la taza) a beber sujetándome la nuca con la mano, como a los niños, el té ya frío, miguitas de galleta en el brebaje, pero su torso se me acerca, su excitación aviva el perfume, ahora huelo la carne de Águeda,[...] yo su perro [...]." <sup>1162</sup>

*([...] J'ouvre la bouche au maximum, un biscuit entier trempé, ses doigts le poussent sur ma langue, du thé s'en écoule, il devient donc plus épais, je déglutis avec peine, une communion de magie noire, « alors, un autre petit biscuit », j'obéis, je me rends et je suis en paix, à quoi bon la dignité ? C'est un triomphe de ne pas en éprouver, une idée me donne du courage, évidemment : Águeda s'occupe de moi, elle est aux petits soins pour moi, elle est à moi ; Lina est intervenue, mais c'est moi qui suis son sculpteur et j'ai encore beaucoup à faire pour cette reine [...] elle me la donne (la tasse) à boire, en me soutenant la nuque de la main, comme on le fait pour des enfants, le thé déjà froid, des miettes de biscuit dans le breuvage, mais son torse s'approche de moi, son excitation avive le parfum, maintenant je perçois l'odeur de la chair d'Águeda [...] moi, son chien [...])*

Outre la problématique blasphématoire, il convient de souligner l'intérêt de termes comme "obedezco, me rindo y estoy en paz", trois groupes verbaux qui montrent bien l'état d'esprit de Luis. Il gagne l'apaisement, l'oubli de ses craintes, par l'asservissement, même si son attitude est entachée de contradictions. Est-il vraiment possible de triompher d'avoir perdu sa dignité ? Triomphe et perte de dignité ne sont-ils pas incompatibles ? Le sculpteur, c'est-à-dire le créateur, peut-il n'être qu'un objet entre les mains de sa créature ?

Il prétend jouir en recevant de cette manière le thé parsemé de miettes de gâteau mais avoue aussitôt le motif réel de son plaisir : être tout près du torse d'Águeda, de ses seins, par conséquent, et pouvoir humer à la fois son parfum et l'odeur naturelle que dégage la jeune femme.

Les choses empirent encore, lorsque Ágata lui impose de revêtir un petit tablier blanc de soubrette : "se le escapó un gestecillo, pero se dirigió al armario y se lo puso." <sup>1163</sup> *(une petite grimace lui échappa, mais il se dirigea vers l'armoire et le mit.)*. Elle se délecte de sa soumission et tente un pas de plus dans l'humiliation. Il doit mettre des collants de femme, rouges, qui seront, d'après la jeune femme, beaucoup plus assortis au tablier que des pantalons d'homme. Luis se fait plus suppliant :

"Se quedó inmóvil ; aguardé ansiosa. Al fin, fue hacia el armario : mi triunfo. Pero volvió a detenerse. Insistí. "Son tu talla, no te preocupes. Y dan mucho de sí." Pero entonces faltó a lo convenido. Inició una súplica intolerable : "Por favor, Águeda..." "¡Ágata!", le gritó a mi esclavo. "Perdón, Ágata, pero no puede ser." "¿Por qué no ? Prueba y veremos." " Compréndelo, Ágata." "¡Prueba!" Forcé la energía de mi voz, pero ya sentí que me había precipitado, aunque si retrocedía le perdería. [...] Entonces sonó el timbre, como el oportuno gong en el boxeo." <sup>1164</sup>

*(Il resta immobile ; j'attendis avec anxiété. Il finit pas aller vers l'armoire, mon triomphe. Mais il s'arrêta à nouveau. J'insistai. « Ils sont de ta taille, ne t'en fais pas. Ils sont assez*

<sup>1162</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.236-237.

<sup>1163</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.493.

<sup>1164</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.494-495.

*grands pour toi. » A ce moment-là, cependant, il ne se plia pas à ce qui avait été convenu. Il se mit à me supplier d'une manière intolérable : « S'il te plaît, Águeda... « Ágata ! » criai-je à mon esclave. « Pardon, Ágata, mais cela est impossible. « Pourquoi donc ? Essaie-les et nous verrons. » « Comprends-le, Ágata ». « Essaie-les ! » Je forçai l'énergie de ma voix, mais je sentis alors que j'étais allée trop vite, mais si je reculais, je le perdrais. [...] C'est alors que la sonnette retentit, telle le gong opportun d'un combat de boxe. »)*

Ágata est, ici, aveuglée par son orgueil et son obstination démesurée. Elle ne se rend pas compte qu'elle entraîne Luis vers un point de non-retour. Elle lui impose une humiliation de trop, elle fait taire ses propres doutes et se laisse aller à sa colère et à sa volonté de s'imposer. On voit en elle l'enseignante qui sait que, devant des élèves, il faut vaincre sans cesse si l'on ne veut pas être irrémédiablement vaincu. Elle écrase le moi de Luis, son moi d'homme acquis par la force de l'éducation, des années où le petit garçon apprend qu'il ne doit pas pleurer, ni s'habiller comme une fille. Le gong marque ici le début de la défaite, mais celle-ci est consommée lorsque Ágata va ouvrir la porte à Gloria pendant que Luis se réfugie dans la cuisine, avant de réapparaître, à l'appel d'Ágata, mais en oubliant qu'il portait toujours son tablier. Après le départ de Gloria, il s'en va, déclarant à Ágata qu'il l'aime mais que pour cette raison même il part.

Comme le chevalier d'Eon avec Malvina dans *Real Sitio*, Luis n'est pas prêt à une telle déchéance de sa virilité. "L'amant lesbien" qu'il prétend être s'effondre devant les atteintes contre une virilité primaire qu'il récuse pourtant en théorie. Le poids de l'éducation, le poids de la société marquent profondément la psyché de l'être humain qui les subit depuis toujours. Luis triomphait dans d'autres situations tout aussi humiliantes, notamment aux pieds de l'aimée mais jouissant de sa présence physique. Ici, sans aucune compensation sensuelle, il ne peut supporter une telle humiliation. Il lui faudra une victoire pour revenir. Trois mois plus tard, à son retour de Séville, tel un preux chevalier, il aidera plus ou moins un chat à quitter l'arbre sur lequel l'animal s'était malencontreusement juché, sous l'oeil ému et inquiet de sa bien-aimée qui s'écrie : "Cuidado, Luis!", (*Attention, Luis!*) mots qu'il avait besoin d'entendre. Cela pansera ses blessures d'amour-propre, d'autant plus que Ágata l'accueillera dépouillée de sa superbe.

Chacun fait un pas vers l'autre : Luis revêt sous son pantalon ses collants noirs. Il ne s'agit pas des rouges que la jeune femme voulut lui imposer. Cela change tout, à ses yeux.

Suivant le chat, comme nous l'avons déjà vu, ils trouvent alors la pièce cachée de l'appartement d'Águeda et, dans un coffre, une cravache dont elle se sert aussitôt :

*"[...] Y entonces la caricia en mi mejilla, ¿la suavidad de un pétalo?; ¡ah, no, duro canto!, ¡la lengua de la fusta!, me encojo interiormente, ¿cuándo me herirá el golpe?, ceremonia iniciática, pero el pétalo resbala hasta mi barbilla, desciende por mi cuello como un hilo de agua, una vez más mi corazón galopa, ¡ideliciosa crueldad!, toda mi piel estremecida, locura refinada, el pétalo se aleja, se*

acerca en cambio la voz de terciopelo, un ardor susurrante, "¡oh, Luis, es fabuloso!"<sup>1165</sup>

*([...] Alors la caresse sur ma joue, douceur d'un pétale ? Ah, pas du tout, pierre dure ! La langue de la cravache ! Je me replie intérieurement, quand ce coup va-t-il me blesser ? Cérémonie initiatique, mais le pétale glisse jusqu'à mon menton, descend le long de mon cou comme un filet d'eau, une fois encore mon cœur galope, délicieuse cruauté ! Toute ma peau tressaille, folie raffinée, le pétale s'éloigne, par contre, la voix de velours se rapproche, une ardeur qui susurre, « Oh, Luis, c'est fabuleux ! »)*

Ce qui excite Ágata, c'est la peur qu'elle devine chez son partenaire et non pas sa douleur. Le geste, cependant, est empreint de douceur, comme le montrent les termes « la caricia », "resbala" ou "como un hilo de agua", alors qu'il attendait une souffrance physique, idée induite par "duro canto" et "herirá". Nul mot n'est plus approprié que "lengua" : il désigne ici la cravache mais évoque davantage le baiser et la pénétration que la déchirure de la peau faite par une cravache. L'oxymore "deliciosa crueldad" résume l'état d'esprit de Luis comme celui de sa compagne, la cruauté n'en restant qu'à ses prémices, la douleur attendue devenant douceur d'une caresse sur le visage.

Luis sent, en effet, que la jeune femme partage son émoi. Plongé dans l'obscurité de la pièce, c'est son ouïe qui lui permet de la comprendre : sa voix est « de terciopelo » et « el ardor susurrante » de son exclamation évoque pour lui le murmure d'une femme comblée entre ses bras.

Quelques instants après, il la déchausse, sur ses ordres, admirant la perfection de ses pieds, à genoux devant elle. Elle décide d'ôter sa robe de chambre devant lui, sous prétexte qu'il n'est qu'un esclave :

« [...] Mientras habla se yergue, suelta su cinturón, se quita la bata haciendo ondular su cuerpo, queda un camisón transparente, y debajo la sombra sólo de una prenda, una púrpura en cada agresiva cima, ¿y llama pequeños a sus pechos ? [...] « ¿cómo te atreves a mirarme así ? », ¿por qué me quedo atónito si tiene razón ?, « ¡ baja los ojos !, extiende la mano », así era en el colegio, renazco en el nuevo nido, cae la fusta en mi palma, descarga la violencia de su brazo, ¡cómo muerde esa lengua, cómo corta !, he sofocado un grito, « la otra », ordena, la tiendo mientras abro y cierro la mano dolorida, cae otra vez la fusta, mis dos palmas ardiendo, un corrosivo ácido, [...] « ya no te necesito », humilde le deseo buenas noches, ocultándole al hablar mi felicidad, el mundo se reconstruye, [...] « no te vayas, ¿quién te ha dado permiso ?; acuéstate en el diván, así te llamaré cuando despierte », obedezco su orden : soy el perro yacente de los sepulcros medievales, a los pies de mi dueña. »<sup>1166</sup>

*([...] Tout en parlant, elle se redresse, dénoue sa ceinture, ôte sa robe de chambre en faisant onduler son corps, il ne reste qu'une chemise de nuit transparente et, au-dessous, seule l'ombre d'un trésor, un éclat pourpre sur chaque cime agressive, et elle dit que ses seins sont petits ? [...] « Comment oses-tu me regarder ainsi ? » pourquoi suis-je abasourdi alors qu'elle a raison ?, « Baisse les yeux ! Tends la main », cela se passait ainsi à l'école, je renaiss dans le même nid, la cravache s'abat sur la paume de ma main, elle donne libre cours à la violence de son bras, comme elle mord, cette langue, comme elle coupe ! J'ai étouffé un cri, « l'autre », ordonne-t-elle, je la tends, tout en ouvrant et fermant la main endolorie, la cravache s'abat à nouveau, les paumes de mes deux mains brûlent, un acide corrosif, [...] « je n'ai plus besoin de toi », avec humilité, je lui souhaite une bonne nuit et, en lui parlant, je cache mon bonheur, le monde se reconstruit, [...] « ne pars pas, qui*

<sup>1165</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.683-684.

<sup>1166</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.685-686.



*t'en a donné la permission ?; couche-toi sur le divan, ainsi je pourrai t'appeler quand je me réveillerai », j'obéis à son ordre : je suis le chien couché des sépulcres médiévaux, aux pieds de ma maîtresse.)*

Puis il s'interroge :

« [...] Me estoy viendo sin sexo, ¿ocurrió eso con Marga ?; ¿qué pantis invisibles han pesado sobre mi vida ?, ¿ por qué nació pasivo o me crearon ?; pero no con Carmela, claro : porque me forzaba [...] »<sup>1167</sup>

*(En ce moment, je me vois sans sexe, cela s'est-il passé ainsi avec Marga ? Quels collants invisibles ont pesé sur ma vie ? Pourquoi suis-je né passif, ou m'a-t-on créé ainsi ? Il n'en fut pas de même avec Carmela, évidemment : c'est parce qu'elle me forçait [...])*

Une idée remonte alors avec violence : c'est parce que ses organes génitaux lui furent arrachés dans sa vie antérieure. Ses souvenirs sont maintenant parvenus à la surface de sa conscience.

La douleur physique est intrinsèquement mêlée à la jouissance sexuelle née de la provocation exercée par l'objet de son amour. Sciemment, elle excite son désir en feignant de le considérer comme un simple esclave. Elle se donne ainsi un prétexte pour dévoiler son corps à travers une chemise de nuit transparente après avoir enlevé sa robe de chambre. Elle met en pratique la technique du strip-tease. Elle laisse deviner ses formes, ses seins, sans les montrer nettement, ce qui ne fait qu'attiser le désir de celui qui regarde, voyeur dont elle consent l'attitude. Aussitôt après, elle le punit pour quelque chose qu'elle avait implicitement autorisé et le frappe, tout d'abord sur une main, puis sur une autre, pour que l'attente du second coup prolonge l'excitation cruelle de l'une et résignée de l'autre. Comme l'amoureux dans la chanson de Jacques Brel<sup>1168</sup>, Luis est prêt à être un simple animal, pourvu qu'il soit dans l'intimité de celle qu'il aime :

« Je ne vais plus pleurer,  
Je ne vais plus parler,  
Je me cacherais là  
A te regarder  
Danser et sourire  
Et à t'écouter  
Chanter et puis rire.  
Laisse-moi devenir  
L'ombre de ton ombre,  
L'ombre de ta main,  
L'ombre de ton chien.  
Ne me quitte pas. »

A la différence de l'épisode du tablier, il s'agit ici d'une humiliation librement consentie. Luis la transforme, par conséquent, en triomphe. Alors que Ágata croit le dominer, il pense, pour sa part, avancer sur le chemin de l'amour parfait où, bientôt, il n'y aura plus ni dominant ni dominé, ni maître ni esclave, ni homme ni femme, mais deux personnes réellement androgynes, de sexe à la fois masculin et

<sup>1167</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.686.

<sup>1168</sup> BREL Jacques. *Ne me quitte pas*. 1959.

féminin, qui s'aiment sans tabou.

Les supplices imposés à Luis par Ágata sont de plus en plus raffinés, comme en témoigne le premier paragraphe du chapitre 15 :

« El suplicio de la gota de agua, pero también la monotonía del surtidor, la que hace olvidar, ese metrónomo encontrado en el Rastro, latido de mis tinieblas, triplicadas, afuera las nocturnas, dentro de ellas la oscuridad de nuestra cripta, luego la apretada venda sobre mis ojos, Ágata gusta de cegarme para estas esperas, añadirlo a la distensión de mi cuerpo en el potro, este largo banco rústico, mis manos atadas por debajo, mis pies en el suelo, cada tobillo sujeto a una pata, así mis piernas abiertas, mi sexo vulnerable, ¿sexo?, el del eunuco, anulado bajo los pantis, rojos hoy del color cruento, lisa entrepierna, sólo protuberancia, como la de Ágata, en su slip transparente [...] acepto esa postura insupportable, [...] todo mi cuerpo revelado en el dolor[...]. »<sup>1169</sup>

*(Le supplice de la goutte d'eau, mais aussi la monotonie du jet d'eau, celle qui donne l'oubli, ce métronome trouvé au Rastro, palpitation de mes ténèbres, triplées, à l'extérieur celles de la nuit, à l'intérieur l'obscurité de notre crypte puis la bande serrée sur mes yeux, Ágata prend plaisir à m'aveugler pour ces attentes, à ajouter cela à l'écartèlement de mon corps sur le chevalet, ce long banc rustique, mes mains attachées par-dessous, mes pieds sur le sol, chaque cheville attachée à un pied du banc, ainsi mes jambes sont ouvertes, mon sexe vulnérable, sexe ? Celui de l'eunuque, disparu sous les collants, rouges aujourd'hui, de la couleur de la cruauté, entrejambe lisse, seulement une protubérance, comme celle d'Ágata, sous son slip transparent [...] j'accepte cette position insupportable [...] tout mon corps se révélant dans la souffrance[...])*

Le souvenir des dessous d'Ágata l'aide à supporter la torture cruelle qui blesse plusieurs de ses sens : celle de la goutte d'eau, héritée de la culture chinoise, dénote le degré de raffinement du sadisme de la jeune femme. Elle a ourdi le stratagème de l'achat d'un métronome dont le son répétitif et monotone finit, au fil du temps, par devenir intolérable. Le temps devient mesurable par l'ouïe et enferme Luis dans des cercles sensoriels qu'il contribue à rendre insoutenables, puisqu'ils sont de plus en plus oppressants. Sa souffrance est encore accrue par le fait que Ágata lui ait bandé les yeux : un sens est exacerbé par la disparition, même momentanée, d'un autre sens, ici la vue. Il endure la douleur physique d'être entravé à celle, psychologique, de savoir que son sexe est mis en évidence par sa position et, par conséquent, mis en danger. Obsédé par sa condition passée d'eunuque, il ne peut que craindre une autre castration réelle, s'ajoutant à celle, mentale, qu'il s'est déjà forgée inconsciemment. En même temps, son sexe caché par des collants féminins, il se sent encore plus proche de son amante-bourreau et jouit de leur similarité. Peur, douleur et jouissance se mêlent : Luis se comporte vraiment comme un masochiste.

Le couple Ágata-Luis ne pourrait pas exister si la première était vraiment sadique et le second masochiste : le sadique prend plaisir à voir souffrir et ne veut pas que sa victime éprouve un quelconque plaisir. Lorsque les cercles du temps desserreront quelque peu leur étreinte et que les personnages pourront se mouvoir plus librement, il apparaîtra que Ágata est, tout autant que Luis, avide de tendresse et de douceur et se refuse à endosser toujours le rôle de dominant.

<sup>1169</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.721-722.

Luis, pour sa part, commence également à la défier. Il rit lorsqu'elle se compare à Soliman :

« [...] « ¿Solimán tú, sólo porque te sientas ahí, en ese trono ? », « y porque tengo esto », la fusta cayó sobre mi mejilla pero ya no me vencía, continué desafiándola, « ¿ Solimán tú ?; él se desnudaba conmigo en el quiosco, tú no te atreves a jugar como él jugaba, te escudas tras tus prendas de *strip tease* », cruzó mi otra mejilla, se irguió pálida, iracunda, me derribó de un empujón, me dio un puntapié, me empujó a cuatro patas hacia la caverna, me amarró así en el potro, « ¿te crees fuerte, eh ? verás si soy o no Solimán, si hago o no lo mismo que él », su voz era de juego y no lo era, se marchó cerrando la puerta, me dejó ciego en tinieblas, era preciso para mi ulterior deslumbramiento, para entender hay que cerrar los ojos, mejor : tenerlos cegados, ahora entiendo al eunuco, a ti y a mí, verás cómo avanzamos. »<sup>1170</sup>

*([...] Soliman, toi, par le seul fait d'être assise là, sur ce trône ? », « et parce que j'ai ceci », la cravache s'abattit sur ma joue, mais elle ne gagnait plus sur moi, je continuai à la défier, « toi, Soliman ? ; lui se déshabillait avec moi dans le kiosque, toi, tu n'oses pas jouer comme lui le faisait, tu t'abrites derrière tes vêtements de strip tease », elle cingla mon autre joue, elle se redressa, toute pâle, courroucée, elle me renversa d'une poussée, me donna un coup de pied, me poussa à quatre pattes vers la caverne, m'attacha ainsi au chevalet, « tu te crois fort, hein, tu vas voir, si je suis oui ou non Soliman, si je fais oui ou non la même chose que lui », sa voix semblait montrer qu'elle jouait, mais il n'en était rien, elle partit en fermant la porte et me laissa aveugle dans les ténèbres, il le fallait pour l'éblouissement que j'éprouverais ensuite, pour comprendre il faut fermer les yeux, ou plutôt : avoir les yeux bandés, maintenant je comprends l'eunuque, toi et moi, tu verras comme nous avançons.)*

Luis franchit ici une étape décisive : il défie Ágata. Elle ne supporte pas de subir une comparaison qui la désavantage. Or, en lui montrant sa certitude qu'elle n'est pas capable de se comporter comme le faisait le sultan, de « jouer » comme lui, c'est à dire, sans doute, de se livrer à des jeux érotiques, Luis a trouvé le meilleur moyen d'encourager la jeune femme à le faire. Par orgueil, (puérilité ?) elle veut prouver que si Soliman le fit, elle peut le faire aussi. C'est exactement ce que voulait son amant. Ce dernier ne sait pas interpréter le ton de sa voix et se demande si sa voix dénote qu'elle veut « jouer » ou non, mais cela fait partie du plaisir de chacun que de se demander si l'autre porte ou non un masque. Le plaisir est dans le secret de la dissimulation et du soupçon.

Luis affectionne les paradoxes des mystiques, comme celui de la cécité physiologique qui permet la clairvoyance spirituelle, comme celle de Feli dans le même opus ou Yarko le flûtiste dans *La vieja sirena*. Là encore, le fait de fermer les yeux au monde aide le sage à les ouvrir sur son propre monde intérieur, ce qui lui permet, paradoxalement, de mieux comprendre le monde qui l'entoure.

Luis n'a pas le loisir de méditer longtemps ; Ágata revient :

« [...] Su mano levanta la gumía, baja hacia mi entrepierna, de un golpe seco ha rasgado los pantis, a la altura del pubis, sólo me roza en un ligero arañazo, emerge el vello solamente, lo coge con su mano, el mechón se lo lleva la gumía, lo muestra entre sus dedos, lo mismo que el sultán con su cuchilla [...] »<sup>1171</sup>

*([...] Sa main lève la dague, s'abaisse vers mon entrejambe, d'un coup sec elle a déchiré*

<sup>1170</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.735.

<sup>1171</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.736.

*les collants, à la hauteur du pubis, elle ne fait que m'effleurer d'une légère égratignure, seuls émergent les poils, elle les prend dans sa main, la cravache emporte la touffe, elle la montre dans ses doigts, comme le faisait le sultan avec sa lame.)*

S'agit-il du premier jeu érotique des deux amants, inspiré par la colère qu'a suscitée Luis chez Ágata ? Pour la première fois, elle ne se contente pas de montrer son corps ou de se laisser effleurer, comme lorsqu'il lui caresse les pieds. C'est elle qui prend les devants, jouissant précisément de la faiblesse de la position de Luis. Pour la première fois, même si c'est par objet interposé, elle s'approche des organes sexuels de son amant, avec décision elle déchire ses collants, effleurant à peine la peau de Luis. Il convient de souligner l'emploi du substantif « *arañazo*, qui évoque l'araignée qui, comme nous l'avons vu, fascine Luis. Ágata devient la femme-araignée qu'il voulait. Les adjectifs possessifs de la fin de la phrase sont révélateurs de la prise de possession de Luis par Ágata : en espagnol, il n'est pas nécessaire d'employer l'adjectif possessif lorsqu'il n'y a pas d'ambiguïté possible. Il était grammaticalement inutile de dire « *en su mano* », mais cela induit l'appropriation du sexe de l'homme par son amante, ce qui est un progrès prodigieux d'Ágata, jusqu'alors enfermée dans ses complexes et ses phobies. Elle ne touche pas encore directement le sexe mais les poils, dont elle s'approprie également, comme en témoigne l'adjectif possessif « *sus* », en parallèle avec le geste du sultan qui tient sa lame. Elle se cache, encore, derrière le rempart de l'objet, la dague mauresque, ce symbole phallique qui l'aide à surmonter sa peur du sexe de l'homme, mais elle n'a jamais montré une telle audace :

*« ¿Así crees castrarme ?, no me has quitado nada, al contrario las puertas se han abierto, se ha desgarrado el panty, al moverme mi sexo se libera, emerge rompiendo sus cadenas, ella ni lo sospecha [...]. »<sup>1172</sup>*

*( Tu crois donc me castrer ainsi ? Tu ne m'as rien enlevé, au contraire les portes se sont ouvertes, mes collants se sont déchirés, quand je bouge, mon sexe se libère, il émerge en brisant ses chaînes, elle ne le soupçonne même pas [...]. )*

Dans cette scène où chacun se cache de l'autre, la dissimulation de leurs sentiments réels a aidé les amants à se rapprocher. Luis a défié l'aimée, Ágata a répondu en surenchérissant pour ne pas se montrer inférieure au sultan et ce sont les masques superficiels qu'ils se sont imposés à ce moment-là qui leur ont permis d'ôter les vieux masques qui leur collaient tellement à la peau qu'eux-mêmes n'étaient plus sûrs que ce fussent des masques. Ágata, en libérant concrètement le sexe de Luis des collants de femme a libéré métaphoriquement Luis de sa peur de l'impuissance.

En se remémorant ce moment, en pensant : « Surgirá su sexo, libre »<sup>1173</sup> (*Son sexe surgira, libre*), Ágata sent croître en elle l'excitation sexuelle :

*« Sólo de pensar que vendrá a secarme.. Sólo de imaginar los días que hoy empiezan... y las noches, las noches ... ¿ Es mi mano izquierda la que me acaricia bajo el agua o es ya la suya ? Me*

<sup>1172</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.736.

<sup>1173</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.747.

siento eunuco en el quiosco : los dedos de Solimán excitaban mi sexo... ¡Pero yo soy Solimán ! ... Y soy también ... el niño... que descubre el goce... ahora... »<sup>1174</sup>

*(Le seul fait de penser qu'il viendra m'essuyer... Le seul fait d'imaginer les jours qui commencent aujourd'hui...et les nuits, les nuits... Est-ce ma main gauche qui me caresse sous l'eau ou est-ce plutôt la sienne ? Je suis comme l'eunuque dans le kiosque : les doigts de Soliman excitent mon sexe... Mais je suis Soliman !... Et je suis aussi...le petit garçon...qui découvre la jouissance...maintenant...)*

Son comportement sadique envers Luis, qu'elle fait souffrir physiquement tout en lui dévoilant ses charmes sans les lui offrir, l'excite profondément. Elle jouit de son jeu à la fois érotique et violent car elle commence, timidement, par objet interposé, à s'approcher du sexe de son amant. Après l'avoir quitté et en anticipant sa venue pour l'essuyer, elle fait un transfert, devient, comme si elle était Luis, l'objet de son désir puis, à travers lui, elle devient elle-même objet de désir du puissant sultan. Elle devient Luis, qui la désire, puis le sultan, qui désire Luis avant de redevenir l'enfant Luis, découvrant avec le sultan le plaisir sexuel. Elle profite de ses rêveries pour passer du rôle de dominant à celui de dominé, ce qui dénote que le premier n'est peut-être qu'un masque qu'elle a emprunté de bonne foi.

Rien n'est choquant dans cette scène car rien n'est dit. Son érotisme, indéniable, se place entièrement dans les non-dits, ou, plus exactement, dans les points de suspension : l'arrêt de la parole montre la montée de son plaisir et l'accélération de ses battements de cœur. Ces dernières scènes, la maturation de sa relation avec Luis sont-elles les éléments déclencheurs de la disparition de ses frontières mentales qui l'empêchaient d'envisager tout plaisir sexuel, même sans homme, sans partenaire, solitaire ? Ne se permettait-elle donc aucun plaisir sexuel, comme tendrait à le laisser penser l'emploi du verbe « descubrir » ? Ayant franchi cette première limite, va-t-elle maintenant passer, enfin, à l'étape suivante d'une relation amoureuse à deux ?

Au seizième chapitre, intitulé « La diminuta brújula en el norte » (*La minuscule boussole indiquant le nord*) et daté du 14 août 1962, les deux amants sont réunis en un même sous-chapitre, « Ágata- Luis ». Leur relation a changé. Elle ne repose plus sur le sadisme. Le sexe féminin, désigné par la métaphore de la boussole, a trouvé un élément complémentaire harmonieux. Luis n'a plus qu'à suivre la direction indiquée.

Ils atteignent, enfin, la plénitude de l'amour.

---

<sup>1174</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.747.

Nous n'allons citer que deux textes, le premier pour ses qualités poétiques et pour la dévotion de Luis envers Ágata qu'il dégage, le second parce qu'il éclaire enfin le lecteur sur les sentiments qu'éprouve Ágata pour Luis, lorsqu'elle a renoncé à tout masque :

« Si estuvieses despierta pondría el magnetofón que tú escondías, sospecho que luego lo oías a solas, empezó recogiendo mis palabras, las primeras que hallé para tu sexo, ¿recuerdas ?, para ponerle nombres bajé a los fondos marinos, penetré en las junglas tropicales, busqué misterios flexuosos, colores comparables, interior de moluscos, actinias palpitantes, anémonas glotonas y musgosas, tu vello como algas en tu baño, también los vegetales, bejuocos y manglares, *dionaea muscipula*, orquidea sobre todo, posada sobre un musgo que imite -torpemente- esa viva espesura de tu pubis, y tu flor a su amparo, cerrada de día y obierta de noche, al revés que la *mimosa púdica*, ¿*Catleya*?, cuatro pétalos desiguales por pares, un estilo delicado y sensible, ¿*Chrysonia*?, ¿*Otublia*?, inventé para ti nombres de orquideas, es decir para él o para ella, a la vez volcán y flor, *Glosofila*, *Flosinia*, *Humectia savorosa*, *Secrettia purpurea*, pero no era bastante, las orquideas no huelen, inventar una gran gama, un arco iris olfativo, cambiante por momentos, faltaban los sonidos, pero tú eres toda música, en cambio los sabores, no te le dije pero mordí una orquidea, rumié sus pétalos, no hay ni comparación. »<sup>1175</sup>

(*Si tu étais réveillée, j'utiliserais le magnétophone que tu cachais, je soupçonne que, par la suite, tu l'écoutais quand tu étais seule, au début, il recueillit mes paroles, les premières que je trouvai pour ton sexe, te rappelles-tu ?, pour lui donner des noms, je descendis dans les fonds marins, je pénétrai dans les jungles tropicales, je cherchai des mystères flexueux, des couleurs comparables, l'intérieur de mollusques, des actinies palpitantes, des anémones gloutonnes et moussues, ton duvet comme des algues dans ton bain, les végétaux également, lianes et mangliers, « dionaea muscipula », orchidée surtout, posée sur une mousse qui imiterait -maladroitement- ce fourré vivant de ton pubis et ta fleur qu'il protège, fermée le jour et ouverte la nuit, à l'inverse du « mimosa pudique », Catleya ?, quatre pétales égaux deux par deux, un style délicat et sensible, « Chrysonia » ? « Otublia » ?, j'inventai pour toi des noms d'orchidées, c'est-à-dire pour lui ou pour elle, volcan et fleur à la fois, « Glosofila », « Flosinia », « Humectia savorosa », « Secrettia purpurea », mais cela ne suffisait pas, les orchidées n'ont pas d'odeur, il me fallait inventer une vaste gamme, un arc-en-ciel olfactif, changeant par moments, il manquait encore les sons, mais toi, tu es toute entière musique, par contre, pour les saveurs, je ne te l'avais pas dit, mais j'ai mordu dans une orchidée, j'ai ruminé ses pétales, il n'y a aucune comparaison possible avec ton sexe. )*

Ce sont bien encore les qualités de conteur de Luis qui ont séduit Ágata ; elle, pour sa part, est restée dissimulée derrière son masque, en enregistrant sans le lui dire la description extatique qu'il avait faite du sexe de la jeune femme. Des mots comme « esconder », « sospecho », montrent bien que le cercle Luis n'avait pas encore rejoint le cercle Ágata. Maintenant, le sous-titre du chapitre est « Ágata-Luis », la fusion s'est opérée. Comme le dit Luis Suñén,

« Amor [...] va casi siempre de la mano del sexo, como una preocupación constante <sup>1176</sup>»  
(*Amour accompagné presque toujours par le sexe, comme une préoccupation constante.*)

Il refait pendant son sommeil la même description. Elle en devient incantatoire, chant d'amour et de dévotion mystique, rituel érotique verbal.

<sup>1175</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.785.

<sup>1176</sup> SUÑÉN Luis.Op.cit.

Comme nous pouvons l'attendre d'une description, les noms et les adjectifs sont beaucoup plus nombreux que les verbes. Le premier est révélateur, puisqu'il s'agit de « palabras » qui signifie à la fois « mots » et « paroles ». Qu'il soit dit ou tu, le mot est essentiel dans la relation que crée Luis avec Ágata. Pour désigner ce sexe, mot révélé depuis le début, évitant ainsi tout mystère, toute ambiguïté, Luis emploie des mots au pluriel, un singulier ne pouvant recouvrir la profondeur du sexe de la femme aimée. Il utilise les noms « fondos », « junglas », « misterios ». le sexe féminin a, en effet, un aspect insondable, donc mystérieux et les fonds marins comme la jungle évoquent son humidité. Cet endroit chaud et humide devient, dans la bouche de l'amant, fleur aux pétales complexes, précieuse comme des orchidées dont il invente des noms compliqués, qui deviennent un code n'appartenant qu'à eux pour désigner une partie du corps qu'il a gagnée de haute lutte. Ce sexe, chaud, humide, est également odorant, comme le montrent des mots tels que « huelen » ou « olfativo » dans l'oxymore « arco iris olfativo » où les sens sont, une fois de plus, intimement mêlés, la vue induite par l'arc-en-ciel étant associée à « olfativo », qui qualifie par excellence le sens de l'odorat. Comme un bon littéraire, Luis est conscient qu'il doit évoquer d'autres sens, pour montrer la perfection de l'objet de sa dévotion. Il termine, par conséquent, par l'ouïe avec « tú eres toda música » et le goût avec « no te le dije pero mordí una orquidea, rumié sus pétalos, no hay ni comparación ». La première métaphore semble un jeu un peu facile : il lui manquait des arguments pour le sexe en rapport avec le sens de l'ouïe et ce lieu commun apporte un bémol stylistique à la beauté de ce paragraphe. En revanche, le fait de prétendre avoir goûté une orchidée pour pouvoir la comparer avec le sexe d'Ágata est révélateur, de par l'emploi de « mordí » et « rumié ». Les verbes d'action font, enfin, leur apparition. Luis, qui est resté si longtemps passif, subissant et souffrant, convaincu que c'était là son rôle, change, enfin, et devient plus agressif. Grâce à l'amour physique, sans avoir besoin de changer de prénom comme Ágata, mais en pleine possession de ses identités passée et présente, il se découvre amant tout à tour dominant et dominé, capable de mordre comme il le fit dans une orchidée, mais pour susciter le plaisir et non la douleur. Ce verbe est suivi de « rumié », plus adapté, normalement, aux bovins qu'aux amoureux. Néanmoins, cette action de ruminer s'intègre bien dans la problématique du temps. Qu'est-ce ruminer si ce n'est mâcher ce qui a été ingéré ? Au sens figuré, c'est faire vivre une action dans la durée, la recréer dans l'imaginaire, comme le fait Ágata lorsqu'elle écoute l'enregistrement des récits de Luis. Peu confiants en eux-mêmes et en l'existence, cherchant à rattraper le temps perdu, les deux personnages dupliquent l'acte en le reproduisant virtuellement.

Le temps est étiré, s'allonge dans le souvenir qui revit grâce aux mots. La longueur démesurée de la phrase est en adéquation avec le propos du narrateur. Une

puntuación trop forte, como un point-virgule et, *a fortiori*, un point, aurait brisé l'élan extatique de cette description dans laquelle chaque mot semble entraîner le suivant, en une spirale inspirée.

Luis peut, enfin, vivre dans les faits et dans les mots.

Il se croit sauvé.

Pourtant, pendant un rapport charnel avec Ágata, il est violé par Paco, dans l'appartement que ce dernier a reçu en héritage de doña Flora. Or, son amante ne réagit pas, lui-même ne regimbe pas. Au contraire, tous deux ressentent un plaisir accru. Luis est désespéré. Il se sent coupable ; il a honte.

Les paragraphes se succèdent, reflétant tour à tour la pensée de Luis et celle d'Ágata. Cette dernière jette son ultime masque, par amour pour Luis :

« Interprétame bien, Luis. No es eso, no. ¡Dios mío, por qué lo habré dicho ! ¿Ves cómo no te sirvo ? ¡Pero he de ayudarte, hoy es decisivo ! No es que le quieras, ¿cómo se te ocurre pensarlo ? Sí, ya ves que no me muerdo la lengua. Es que siempre se desea lo que no se tiene. La fuerza animal. El sexo sin palabras, ¿comprendes ? Sin problemas. Escúchame. Sentémonos aquí. ¿Qué dices ? No, no es Bast. Es un gato negro entre todos los demás. Seamos realistas. No nos ocultemos nada, pero tampoco inventemos. Cierto, he gozado más -sí, lo reconozco, me di cuenta-, pero por lo que eres. Lo hemos estado repitiendo estos días, habíamos llegado a esa conclusión. Bisexual. ¿De qué te extrañas ahora ? Bisexualidad congénita. Hemos gozado porque somos así. Por eso estoy aquí contigo. ¡ Y porque te quiero, te quiero ! Pero déjame seguir. ¿De qué te sorprendes, por qué rechazas tu goce ? ¡ Si eso te estabilizaba, te asentaba ! Si ya estabas conforme con la idea. ¿ Vas a salirme ahora con frases calderonianas ? ¿ Vas a decirme que has perdido la honra ? ¿ Vas a resultar con los prejuicios de todos ? Así ; más vale que rías. ¿ Con amargura ? , bueno, pero riéte. No, no me admires. Yo también gocé como nunca. Y además me dijo Tere que Gil Gámez se va a Pekín. En *Air France*, como lo oyes. ¿ Qué tiene que ver eso ? ¡ Para que rías, tonto mío, para que rías ! Sí, es cosa de risa. Por lo menos , no es drama. ¿ No decías que hechos ? Pues empecemos por el primero : somos lo que somos. Ni más ni menos. ¡ Sólo que te importan tanto las palabras ! Siempre. Se ve que eres de letras. Así, riéte. Si trabajaras alguna vez en un laboratorio sería otra cosa. Ahí no valen mistificaciones : cuando no has trabajado bien, no sale. Si se te escapó el ion en la marcha analítica, al final no lo encuentras. Somos lo que somos : ése es el hecho. ¿ De qué te asombras ? Y se trata de vivirnos como somos, ¿ no lo has dicho cien veces ? ¡ No te dejes apresar por convenciones ! En Topkapi no rigen. Eso, sonrío. Ya sé que no son mis palabras lo que te hace sonreír, sino mi mano en la tuya. ¡ Eso, cógeme la cintura ! ¡ Claro que me gusta, claro que lo deseo ! Hoy es mi hora de prueba, más que las pasadas noches de sexo. Ahora he de corregir lo que hice mal, lo que te he hecho sufrir. Tengo que hacérmelo perdonar -sí, calla, perdonar, sello tus labios con mi dedo- y la única manera es ésta : mostrarte que te quiero. Demostrártelo como en un laboratorio. Hasta que acabes tragándote la evidencia. Como un ácido que te queme y te marque : mi amor. Oye, amor mío, has de ser como eres, pero para mí. Vuelve a mí, siempre. Haz de mí lo que quieras, menos dejarme. Además no podrías, tonto. Somos hermanos : hoy hemos quedado hermanados. Y estamos solos. Habrá gente en el mundo como nosotros, ya lo sé, pero cada uno o cada pareja solos. Como estuve sola en Semana Santa, bandido, cuando tú me dejaste. Bueno, no me lo repitas más : le odias, ya lo sé. Entonces, ¿ lo que sientes es que haya sido precisamente él ? pues no te preocupes, te haré gozar yo mejor que él. ¿ Te acuerdas que te lo advertí ? Así serás feliz con tu Solimán. Estoy dispuesta a todo con tal de que sea conmigo. Y te pondré un espejo delante para que veas tu cara de San Bernardo en éxtasis. ¡ Oh, sí ! ¿ La mía, qué ? ¡ A mucha honra, no lo niego, no tengo prejuicios ! Dilo : ¿ que soy una zorra, una puta ? Pero vivir contigo. Te compraré un olisbos de caoba. ¿ No lo llamaban así los griegos ? Seré tu amante



macho. No hay derecho a que tú puedas ser lesbiana y yo me quede en bisexual teórica. Seré tu amante : palabra. Bueno, tu bujarrón, como tú quieras. Bien, como quiera Quevedo. Pero, isonríe, niño mío, amor mío ! iLevanta la cabeza, orgullo mío ! »<sup>1177</sup>

*(Comprends-moi bien, Luis. Ce n'est pas cela, non. Mon Dieu, pourquoi l'ai je donc dit ! Tu vois bien que je ne te suis d'aucune utilité ! Mais il faut que je t'aide, aujourd'hui c'est décisif ! Ce n'est pas que tu l'aimes, comment donc peux-tu le penser ? Oui, tu vois bien que je ne me mords pas la langue. C'est qu'on désire toujours ce que l'on n'a pas. La force animale. Le sexe sans paroles, comprends-tu ? Sans problèmes. Ecoute-moi. Asseyons-nous ici. Que dis-tu ? Non, ce n'est pas Bast. C'est un chat noir parmi tous les autres. Soyons réalistes. Ne nous cachons rien, mais n'inventons pas non plus. Certes, j'ai joui davantage -oui, je le reconnais, je m'en suis rendue compte-, mais pour ce que tu es. Nous l'avons répété souvent ces jours-ci, nous étions arrivés à cette conclusion. Bisexuel. De quoi t'étonnes-tu maintenant ? Bisexualité congénitale. Nous avons joui parce que nous sommes ainsi. C'est pour cela que je suis ici avec toi. Et parce que je t'aime, je t'aime ! Mais laisse-moi poursuivre. De quoi te surprends-tu, pourquoi repousses-tu ta jouissance ? Mais c'est cela qui te stabilisait, te fixait ! Tu étais bien d'accord avec cette idée. Vas-tu me ressortir maintenant des phrases caldéroniennes ? Vas-tu me dire que tu as perdu l'honneur ? Vas-tu adopter les préjugés de tout le monde ? C'est cela ; il vaut mieux que tu ries. Avec amertume ? , d'accord, mais ris. Non, ne m'admire pas. Moi aussi, j'ai joui comme jamais. Par ailleurs, Tere m'a dit que Gil Gamez part pour Pékin. Sur « Air France », oui, tu entends bien. Pour quoi je te dis cela ? Pour que tu ries, mon idiot chéri, pour que tu ries ! Oui, c'est une chose qui fait rire. Du moins, ce n'est pas un drame. Ne disais-tu pas que tu voulais des faits ? Eh bien commençons par le premier : nous sommes ce que nous sommes. Ni plus ni moins. C'est seulement que les paroles ont tant d'importance pour toi ! Toujours. On voit que tu es un littéraire. C'est cela, continue à rire. Si tu avais travaillé un jour dans un laboratoire, ce serait autre chose. Là, il n'y a pas de place pour les mystifications. Quand tu n'as pas bien travaillé, il n'y a pas de résultat. Si le ion t'a échappé dans la démarche analytique, au final tu ne le trouves pas. Nous sommes ce que nous sommes : voilà le fait. Qu'est-ce qui t'étonne ? Il s'agit de mener notre vie comme nous sommes, ne l'as-tu pas dit plus de cent fois ? Ne te laisse pas emprisonner par des conventions ! A Topkapi elles ne sont pas de mise. C'est cela, souris. Je sais bien que ce ne sont pas mes paroles qui te font sourire, mais ma main dans la tienne. C'est bien, prends-moi par la taille ! Evidemment que cela me plaît, évidemment que je le désire ! Aujourd'hui c'est le moment de faire mes preuves. Plus que les nuits dernières, consacrées au sexe. Maintenant, je dois rectifier ce que j'ai fait de mal, ce que je t'ai fait souffrir. Je dois me le faire pardonner -oui, tais-toi, pardonner, je scelle tes lèvres de mon doigt- et la seule façon possible c'est celle-ci : te montrer que je t'aime. Te le démontrer comme dans un laboratoire. Jusqu'à ce que tu finisses par avaler l'évidence. Comme un acide qui te brûle et te marque : mon amour. Ecoute-moi, mon amour, tu dois être tel que tu es, mais pour moi. Reviens vers moi, toujours. Fais de moi ce que tu voudras, mais ne me quitte pas. D'ailleurs, tu n'en serais pas capable, idiot. Nous sommes frère et sœur : aujourd'hui, nous sommes unis par un lien fraternel. De plus nous sommes seuls. Dans le monde, il doit y avoir des gens comme nous, je le sais bien, mais chacun ou chaque couple se trouve seul. Comme je fus seule pendant la Semaine Sainte, bandit, quand tu me quittas. Bon, ne me le répète pas davantage : tu le hais, je le sais parfaitement. Alors, ce que tu regrettes, c'est qu'il se soit agi précisément de lui ? Ne te fais donc pas de souci, moi, je te ferai jouir mieux que lui. Te souviens-tu de ce que je te fis remarquer ? Ainsi, tu seras heureux avec ton Soliman. Je suis prête à tout, pourvu que tu sois avec moi, et je mettrai un miroir devant toi pour que tu vois ton visage de Saint Bernard en extase. Oh oui ! Quoi, le mien ? Et j'en suis fière, je ne le nie pas, je n'ai pas de préjugés ! Dis-le : que je suis une garce ? Une pute ? Ce que je veux, c'est vivre avec toi. Je t'achèterai un olisbos en acajou. Les Grecs ne l'appelaient-ils pas ainsi ? Je serai ton amant mâle. Ce n'est pas normal que tu puisses être lesbienne et que moi, je me contente d'être une bisexuelle théorique. Je serai ton*

<sup>1177</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.845-846-847.

*amant : promis. Bon, ton sodomite, comme tu voudras. Bien, comme le voudra Quevedo. Mais, souris, mon petit garçon, mon amour ! Lève la tête, toi qui es ma fierté !)*

Dès les premiers mots, le lecteur devine la technique littéraire, fort originale, employée ici : le narrateur rapporte une conversation en ne révélant que ses propres paroles. C'est par le truchement de ces dernières qu'il faut deviner, bien aisément, ce qui a été dit par l'interlocuteur qui n'apparaît pas directement.

Au début, Ágata commence par un ordre, ce qui n'est pas surprenant dans sa bouche : c'est, en effet, le ton et l'attitude pour lesquels elle a opté depuis le début de ses relations avec Luis. Pourtant, ce ton comminatoire ne dure que le temps de cette phrase brève. La jeune femme passe aussitôt à la supplication, renforcée par les points d'exclamation et l'appel à l'aide divine, plutôt rare dans la bouche des personnages de José Luis Sampedro. Il révèle son profond désarroi. Elle le prie de l'écouter. Elle veut qu'ils soient, tous deux, réalistes, comme le montre la première personne du pluriel qui les unit. Elle récusé avec force l'idée que le chat qu'ils voient soit Bast. Il est essentiel pour elle de faire comprendre à Luis qu'ils vivent dans un monde réel, entourés d'êtres réels, qu'aucune divinité ne les assiste ou ne les entrave. Leur relation est réelle, leurs réactions l'un envers l'autre ou celle de Luis envers Paco sont du domaine du réel et il faut les affronter avec courage et décision. Elle lui parle avec clarté, en scientifique qui veut convaincre par des faits, sans masque. Elle l'oblige à s'affronter lui-même, à accepter ce qu'il est : bisexuel. Elle le rassure en lui expliquant que son propre plaisir est né de ce qu'il lui a fait et non de l'intervention de Paco et elle remet à sa juste place le plaisir qu'a pu éprouver Luis lors de cette double scène sexuelle.

Pour rompre la tension qui règne à ce moment-là, Luis étant honteux et désespéré, elle voulant désespérément le convaincre que rien de tout cela n'est tragique, elle entreprend de le faire rire. Cette parenthèse surprenante n'a d'égale que celle que nous allons voir par la suite, à savoir le couple Baldomero/Guadalupe. Elle concerne -qui s'en étonnerait ?- le départ de Gil Gámez à Pékin par Air France. En quoi est-ce comique ? Par l'étrangeté de la destination du voyageur ? Par le fait qu'il prouve ainsi, une fois de plus, qu'il est différent des autres, du commun des mortels ? Ce qui peut étonner le couple intéresse le lecteur mais le surprend moins : Gil Gámez n'est pas commun, il n'est peut-être même pas mortel. Ce qui éveille la curiosité du lecteur, en revanche, c'est le sort qu'a choisi l'écrivain pour ce personnage extraordinaire. Comme pour la mort de don Pablo, c'est au milieu d'un récit portant sur toute autre chose, à savoir le couple Ágata /Luis, que le lecteur est informé de la disparition du doreur. Son rôle est terminé, depuis la mort de doña Flora, qui justifiait sa présence. Va-t-il, en Chine, poursuivre son œuvre d'envoyé de la mort ? Ce voyage n'est-il pas, en réalité, un départ pour un autre monde ? C'est la solution pour laquelle le lecteur opte spontanément.

Après cet intermède de rire salvateur, Ágata peut poursuivre son exposé, opposant son esprit scientifique aux penchants littéraires de Luis, qui a besoin de mots comme Ágata de faits. « Somos lo que somos. » (*Nous sommes ce que nous sommes*). C'est de cette vérité toute simple qu'elle veut le convaincre. La sagesse veut que l'être humain s'accepte tel qu'il est. Luis sourit, séduit autant par la caresse de la main d'Ágata sur la sienne que par ses paroles, et il caresse à son tour celle qu'il aime.

Elle le fait rire, sourire, l'émeut, le réprimande, le supplie. Elle lui dit avec force et sans détours son amour pour lui, abandonnant son image de Dame cruelle.

Elle considère qu'ils sont frère et sœur, car, comme eux, ils sont indéfectiblement liés. Même s'ils se fâchent, même s'ils se séparent provisoirement, même dans les cris et les pleurs, il est impossible de briser le lien qui les unit, comme s'il était biologique.

Ils sont, à la fois, un cercle formé de leurs deux seules personnes, une bulle d'amour et un cercle plus vaste, formé par les couples semblables à eux. Ils sont proches, également, de la bulle formée, dans *La vieja sirena*, par Glauka, Ahram et Krito, qui, eux, ont besoin d'être trois pour réaliser cet amour bisexuel. Elle l'appelle « niño mío », simple marque affective, mais aussi point commun avec Ahram, dont l'image cachée est celle de l'enfant, comme Krito le laisse deviner à Glauka. Luis doit reconnaître l'enfant qu'il a été et l'adulte qu'il est maintenant, indissociable d'Ágata, qui va, par amour, revendiquer, tout autant que lui, son identité sexuelle double.

La dernière phrase est primordiale : « ¡Levanta la cabeza, orgullo mío ! », pour son ambiguïté révélatrice. Luis est la fierté d'Ágata. Elle en est fière, ce qui ne peut qu'aider cet homme souffrant à relever la tête et oublier les craintes qu'il traîne au fond de son âme depuis tant d'années. Il doit, maintenant, réapprendre à être fierté et orgueil de lui-même, ce qui lui manquait cruellement. La fierté d'Ágata doit lui rendre la sienne, sa dignité, propre au personnage « sampedrino ». Luis doit s'accepter tel qu'il est et être fier de lui, soutenu par l'amour d'Ágata.

Ágata a pris son nouveau prénom comme symbole de sa renaissance. Luis, maintenant qu'il se sait aimé, n' éprouve pas le besoin d'inventer un symbole, ni même un signe, un mot, lui qui est un fin lettré. Il naît, il vit :

« [...] Empiezo a vivir, como el universo, mira sobre el teatro Real : ya clarea un poco, el mundo nace de nuevo cada día, y vuelve a cargar con el mismo fardo de humanidad en marcha, de humanidad palabrera, pero también viviente, dolorida y magullada, por los hechos, [...] así vuelvo a nacer, y cargo con mi pasado, pero nazco doble, no, nada de hermanos siameses, eso eran palabras, doble porque nazco contigo, bésame..., tienes razón : siameses por la boca, y por el cuerpo todo y por el alma, vamos amor mío, vamos a nacer en nuestro Topkapi, en nuestra ermita del Amor Hermoso, ahora sí tengo frío, un poco, es que he nacido, que estoy vivo, ¿lloro ?, como el recién nacido, primer dolor de vivir, la felicidad que es eso, fíjate cómo van naciendo otras gentes, ésa que ha doblado la esquina, ¿ una niña ?, no te enfades, Ágata, pero acabo de enamorarme también de esa pobre enana, entrañablemente, nuestra compañera en el mundo antes vacío, ¿por qué la llamo pobre ?, es lástima casi tener que meterse en casa, poco a poco veríamos ir emergiendo a todos, la dependienta de la

panadería [...], me gustaría ir viéndolos salir a todos, a mis desgraciados y felices hermanos, a mis humillados y gloriosos compañeros, todos esos moribundos vivientes, pero me corre prisa subir contigo a nuestro refugio, ver cómo resplandece Topkapi, ante mis ojos *verdaderamente* enamorados, tenderme a tu lado y ser de piedra, en una lápida definitiva y eterna, porque ahora para amarte, no necesito demostrártelo ni demostrármelo, no he de probarme nada, *¿comprendes ?*, es así, somos mía y tuyo, y va a ser ahora mismo, arder contigo, el volcán despertándose, el fuego en el abismo, nuestro cielo. »<sup>1178</sup>

*([...] Je commence à vivre, comme l'univers, regarde au-dessus du théâtre Royal : il y a déjà un peu de clarté, le monde renaît chaque jour, il reprend sur ses épaules le même fardeau d'humanité en marche, d'humanité qui parle, mais aussi qui vit, qui souffre et qui est meurtrie, par les faits, [...] c'est ainsi que je renaiss et que je porte le fardeau de mon passé, mais je nais double, non, rien à voir avec les frères siamois, cela c'étaient des mots, double parce que je nais avec toi, donne-moi un baiser..., tu as raison : siamois par la bouche et par la corps tout entier et par l'âme, nous allons, mon amour, nous allons naître dans notre Topkapi, dans notre ermitage du Bel Amour, maintenant oui, j'ai froid, un peu, c'est parce que je suis né, que je suis vivant, je pleure ?, comme le nouveau-né, première douleur de vivre, le bonheur que cela représente, regarde comment naissent peu à peu d'autres personnes, celle-là qui a tourné au coin de la rue, une fillette ?, ne te fâche pas, Ágata, mais je viens aussi de tomber amoureux de cette pauvre naine, profondément, notre compagne dans le monde qui était vide auparavant, pourquoi je l'appelle pauvre ? C'est presque dommage de devoir rentrer à la maison, peu à peu nous les verrions tous émerger, la vendeuse de la boulangerie [...] j'aimerais les voir sortir tous, mes frères infortunés et heureux, mes compagnons humiliés et glorieux, tous ces moribonds vivants, mais j'ai hâte de monter avec toi dans notre refuge, de voir comment resplendit Topkapi, devant mes yeux « vraiment » amoureux, me coucher à côté de toi et être en pierre, pierre tombale définitive et éternelle, parce que maintenant, pour t'aimer, je n'ai pas besoin de te le démontrer ni de me le démontrer, je n'ai rien à me prouver, comprends-tu ?, c'est ainsi, nous sommes mienne et tien, et il va en être ainsi maintenant même, je vais brûler avec toi, le volcan s'éveillant, le feu dans l'abîme, notre ciel.)*

Comme Dámaso Alonso l'exprime dans le poème que nous avons cité précédemment, Luis se sent en harmonie, en correspondance, avec l'univers qui l'entoure et les gens qui gravitent autour de lui. Dans son nouveau cercle existentiel formé par Ágata et lui, se cachent une infinité de cercles qui tournent avec lui. Les deux personnages qui n'en font qu'un se fondent dans l'univers : de même que le jour se lève, Luis naît. Il peut utiliser au passé composé un verbe généralement utilisé au passé simple : « nacer » (*naître*), l'action étant passée, terminée et plus ou moins lointaine.

Luis insiste sur la dualité, « il naît double » puisque son passé fait partie de lui, de même que Ahram est aussi un enfant et Glauka une sirène ; ses frères sont « desgraciados y felices », ses compagnons « humillados y gloriosos », « moribundos vivientes ». Lui qui restait spectateur de l'engagement politique solidaire de Guillermo et Lina se sent, désormais, le frère des hommes, il compatit à leurs peines et se réjouit de leurs joies, allant même jusqu'à dire qu'il est amoureux d'une autre femme. Son amour pour Ágata a rompu une digue et il devient tout amour.

Il s'émerveille devant sa vie et devant les autres, il décrit avec tendresse tous les gens qui sont dans la rue, en une longue énumération que nous avons omise,

<sup>1178</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.850-851.

pour finir en apothéose une phrase interminable dont nous n'avons cité que la fin. La partie « Octubre, octubre » s'achève ainsi. Luis et Ágata ne forment plus qu'un et se partagent la narration sans qu'aucun indicateur précise le changement de narrateur : ils ne forment plus qu'un.

Le seul mot en italique est « *verdaderamente* », ce qui est paradoxal dans une œuvre littéraire qui, par essence, n'est pas « vraie » et reste une histoire, un conte, un objet fictif et virtuel. La lecture est, cependant, l'acte qui permet le mieux de se glisser dans la peau d'un personnage et de devenir lui. Le lecteur n'est, en aucune manière, choqué de trouver ce mot dans la bouche de Luis puisque, pour peu de temps maintenant, il est Luis et reconnaît la sincérité de ses sentiments. Luis et Ágata, nus et sincères, s'aiment sans masques.

Ils rencontrent le même volcan que Glauka et Ahram, le même feu dans l'abîme, qui sera marin pour les héros de *La vieja sirena*. L'amour est brasier brûlant sous l'eau. L'amour est fait de contradictions, tout autant que les êtres humains. Il adopte leur dualité, se glissant dans tout ce qu'ils sont, puisque ce feu dans l'abîme constitue aussi « leur ciel », comme en témoigne le dernier substantif de cette partie. Le ciel est aussi le paradis et nous retrouvons encore la problématique que nous étudierons plus tard de cet amour profane sacralisé.

Il est à noter qu'il cite une seule femme dont il serait amoureux, une femme rencontrée à l'instant et vivant dans son quartier. Cette femme, qu'il qualifie aussitôt de « pauvre » naine avant de regretter d'avoir employé spontanément cet adjectif plein de commisération est, précisément, celle que nous voulions étudier, car elle forme, avec son amant Baldomero, un couple mystérieux, un cercle qui semble rouler bien loin de la spirale harmonieuse que forment les diverses intrigues de *Octubre, octubre*, réunies autour d'Ágata et Luis.

### 1.1.3. Les autres couples ou triangles amoureux

Les relations amoureuses secondaires, en binômes ou triangulaires, sont nombreuses et recouvrent des situations variées. En effet, aucune histoire d'amour ne ressemble à une autre, à moins qu'elles ne soient toutes liées dans le même cercle.

Nous avons évoqué pratiquement toutes ces histoires d'amour, comme celle de Gerta et Meg, les amies d'Ágata, le seul couple homosexuel de l'œuvre. Ágata ne

s'appesantit pas sur leur cas. Il ne la choque pas, ce qui montre bien une certaine largeur d'esprit, étant donné l'époque à laquelle elle vit. Gerta fait partie des femmes qui la libèreront de ses complexes à propos de ses seins. Aucune scène érotique les concernant, aucun lien charnel, ne sera visible, en aucun moment.

Guillermo et Lina forment un autre couple « moderne » :

« Le conocí en Inglaterra, en un campo de verano para estudiantes. Recogían fresas. Tiene un piso con otros dos, en la calle de López Silva, junto al Rastro ; una casa moderna. Allí hacen el amor, en su cuarto. A veces en el campo. Salen con el cochecito de Guillermo. »<sup>1179</sup>

*(Elle l'a connu en Angleterre, dans un camp d'été pour étudiants. Ils cueillaient des fraises. Il partage un appartement avec deux autres personnes, dans la rue Lopez Silva, près du Rastro ; une maison moderne. Ils y font l'amour, dans sa chambre. Quelquefois à la campagne. Ils utilisent la petite voiture de Guillermo.)*

A l'image de la maison dans laquelle vit Guillermo, ce couple a des mœurs modernes, puisqu'ils ont des relations amoureuses sans être mariés. Lina, qui est la seule des deux à parler de celles-ci, vit sa sexualité avec naturel, de même que lui, sans aucun doute. Son exemple, son rôle, sont déterminants pour Ágata, qui la voit vivre l'amour de manière saine et simple.

En outre, elle rivalise avec Luis pour faire découvrir son charme à son amie et, par là même, son pouvoir de séduction. C'est elle, notamment, qui lui dit très tôt qu'elle plaît à Luis. Elle l'aide à se transformer physiquement, lui conseillant de se rendre chez la coiffeuse, d'adopter un soutien-gorge à armature, la transformation physique allant de pair avec la découverte de la nouvelle Ágata, femme libérée. Lina est, elle aussi, l'artisane de la perte du complexe d'Ágata envers ses seins, complexe qui handicape réellement la jeune femme, comme si le pouvoir de séduction n'était que dans cette partie du corps, fortement érotisée, il est vrai. L'attraction sexuelle ne passe cependant pas nécessairement par la taille des seins.

Ce couple sert, aussi, de lien entre les deux personnages principaux, puisque l'un est l'ami de Luis et l'autre l'amie d'Ágata. Ils contribuent, ainsi, à souder le couple et à lui offrir, implicitement, un modèle enviable.

Tere et Mateo, comme nous l'avons vu, symbolisent le couple « normal » qui a résisté à la durée. Ils sont mariés, ont des enfants et continuent à se désirer avec simplicité. Ce ne sont pas des intellectuels, ils ne verbalisent pas leurs émotions, mais Tere sait aider efficacement Ágata lorsque celle-ci en a besoin : directement, lorsqu'elle s'évanouit, ou, indirectement, lorsque Ágata la voit vivre avec son mari. Elle

---

<sup>1179</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.231.

lui montrera surtout, à son insu, la force dévastatrice du sexe, lorsque Ágata jouira en voyeur d'une scène d'amour entre eux. Ágata sera fascinée par le sexe de Mateo et la jouissance des deux personnages, non dépourvue de sado-masochisme.

Tere, comme les femmes que nous avons citées précédemment, a, elle aussi, des seins menus. Elle est, pour Ágata, un exemple de plus tendant à prouver que l'on peut être heureux en amour avec de petits seins.

Le modèle de l'amour durant jusqu'à la mort est celui de Lorenza et de Ildefonso, qui, tels Philémon et Baucis, s'aiment depuis longtemps. Ildefonso mort, la vie n'a plus d'attraits pour son épouse.

Certains cas de figures sont plus complexes, tels les deux cercles amoureux évoluant à une époque différente et dont l'axe commun est don Pablo. Comme nous l'avons vu auparavant, dans le premier cercle évoluent don Pablo, Beatriz et Roque. Eperdument amoureuse du brillant étudiant qu'est alors le jeune Pablo, Beatriz délaisse celui qui l'aime passionnément, Roque, l'ouvrier typographe. Atteinte de tuberculose, se rendant compte que jamais Pablo ne l'aimera autant qu'elle l'aime, Beatriz se laisse mourir, au grand désespoir de Roque qui mettra tout en œuvre pour la soigner. Après la mort de sa bien-aimée, il trouvera la sienne en affrontant un tank militaire lors d'une manifestation. Pablo sera habité de la honte tenace de n'avoir pas su aimer et de n'avoir pu, peut-être, sauver la jeune femme.

Il se bercera de l'illusion que le cercle est revenu lorsque María, la fille de Beatriz dont le lecteur ne connaît pas le père -c'était un « palaciego » (*courtisan*) dont Beatriz a refusé catégoriquement l'aide lorsque María est née<sup>1180</sup>-, lui dit son amour pour lui. Elle l'aime depuis toujours. Il ne s'en est jamais rendu compte. Soulevé d'espoir, il accepte cet amour auquel il répond après avoir hésité. Il est, enfin, prêt à affronter une opération de la cataracte. Il pourra ouvrir les yeux, dans tous les sens que peut prendre cette expression. Il meurt au cours de l'opération.

Les cercles du temps peuvent tourner sur eux-mêmes ou se mêler à d'autres cercles, mais ils ne sauraient revenir en arrière. Le temps peut être linéaire ou circulaire, mais il ne recule pas. L'être humain n'a pas la possibilité de revenir sur ses pas et d'effacer les traces qu'il a dessinées sur le sol. L'erreur, pour ne pas dire l'aveuglement, de Pablo, lui coûte la vie, entraînant María dans son malheur, puisqu'elle perd encore, mais définitivement cette fois, celui qu'elle a toujours aimé.

Deux autre cercles amoureux, simultanés ceux-là et, par conséquent,

---

<sup>1180</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.503.

possibles, se mêlent encore. Leur axe commun est le jeune Paco, le séducteur impénitent. Une relation amoureuse se tisse entre la tendre Jimena et lui. Retenue par les chaînes des conventions, des principes inculqués par ses parents, de la religion, elle ne suit pas celui qu'elle aime jusqu'au bout, jusqu'au don entier de soi. Paco ne lui redonne pas une chance et disparaît de sa vie, la laissant avec son désarroi et son chagrin. En même temps que cette idylle s'en crée une autre, entre doña Flora et lui. Cette relation, qui eût pu sembler beaucoup plus aléatoire vu l'âge de Flora, s'épanouira sans retenue. Flora sait pertinemment que c'est l'ultime, mais non le moindre, cadeau que lui fait la vie. Elle l'accepte avec bonheur, prête à mourir ensuite. Flora a, en elle, le privilège de la jeunesse éternelle, car elle accepte ce que lui apporte la vie, y compris son dénouement, la mort. Elle est libre et l'amour lui est, par conséquent, accessible à tout âge. Jimena ne saisit pas le temps à bras le corps. Mérite-t-elle d'être aussi cruellement délaissée ?

Elle ne meurt pas. Le temps deviendra peut-être son allié. Elle a encore la possibilité de changer, de transformer en cercle mouvant la ligne immuable que forme son existence.

Nous en arrivons au cas particulier de Guadalupe et Baldomero : il est tout à fait mystérieux, car c'est le seul couple qui n'apparaisse pas de manière récurrente. D'autre part, le récit de cet amour présente toutes les caractéristiques du conte de fées. Les personnages sont blessés par la vie, mais l'amour va les transfigurer, sans souffrance, sans hésitation, sans trouble, sans atermoiement.

L'étude des thèmes abordés dans le chapitre précédant leur entrée en scène permettra, peut-être, de comprendre le rôle de ce couple d'amoureux.

Au chapitre 6, dont la partie 1962 est intitulée « Esta noche de fuego y de misterio » (*Cette nuit de feu et de mystère*), Ágata, puis Luis, se remémorent la nuit qu'ils viennent de passer dans la cave de leur immeuble, fêtant avec leurs amis l'arrivée de l'année nouvelle. Luis évoque :

« [...]el mundo superficial de Paco y Jimena, de Tere y Mateo ; después el nivel más profundo de la catacumba política, el plano clandestino, la preocupación de Ildefonso y Guillermo, incluso de don Pablo, interesado ahora por el pueblo, [...] y finalmente el mundo definitivo, la magia profunda de la noche, Flora [...] y Águeda y yo atravesando esas etapas, impregnándonos de ellas, emergiendo renacidos. [...] María suave lámpara de Pablo [...]. »<sup>1181</sup>

([...] le monde superficiel de Paco et Jimena, de Tere et Mateo ; ensuite, le niveau plus profond des catacombes politiques, le plan de la clandestinité, la préoccupation de Ildefonso et Guillermo et même de don Pablo qui, maintenant, s'intéresse au peuple [...] et, enfin, le monde définitif, la magie profonde de la nuit, Flora [...] et Águeda et moi, traversant ces étapes, en nous en

<sup>1181</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.279-280.



*imprégnant, émergeant, ressuscités.[...] María, douce lampe de Pablo.)*

Luis appelle « étapes » ce qui est, pour l'auteur, « des cercles » et schématise ainsi les liens qui se tissent entre les divers personnages. En cette nuit magique au cours de laquelle Águeda devient Ágata, il raccompagne chez eux ses amis et voit :

« [...] siguiendo los muros del convento, ¿cómo una niña sola por la calle a estas horas ?, i pero si no es una niña !, i una mujer ! enana, pero bien formada, una muñeca, ¿qué signos son éstos ? [...], estalla un leve grito, me vuelvo, don Pablo casi derribado sobre los escalones, corro asustado, ya María le levanta, tropezó, [...]. A la vuelta el ciprés gritándome algo, no logro interpretarlo [...].»<sup>1182</sup>

*([...]longeant les murs du couvent, comment une fillette peut-elle être seule dans la rue à cette heure-ci ?, mais ce n'est pas une fillette, c'est une femme ! naine, mais bien formée, une poupée, que signifient ces signes ?, [...]un léger cri retentit, je me retourne, don Pablo presque écroulé sur les marches d'escalier, effrayé, je cours, María l'a déjà relevé, il avait trébuché, [...]. Au retour, le cyprès me crie quelque chose, je n'arrive pas à comprendre ce qu'il me dit [...].)*

Le lecteur peut interpréter d'autres signes que perçoit Luis : le cyprès qui attire tant son attention est comme celui qu'il voyait dans les jardins du sultan, don Pablo trébuche devant la maison de María, ce qui préfigure sa cécité mentale et la mort qui l'attend, María est là pour le secourir. Mais quel est le signe que lui adresse cette naine, qui ne réapparaîtra qu'au chapitre 11, dont elle sera, éphémèrement, le personnage principal, avec Baldomero, son amoureux ?

Au chapitre 10, Luis a rencontré son vieil ami Emile dans la rue, tout à fait par hasard. Après avoir quitté l'Algérie, il était de passage à Madrid avant de partir pour Paris. Ils ont évoqué la situation de ce pays du Maghreb et Luis s'est rappelé Max et sa clairvoyance concernant les militaires, qu'il n'appréciait guère. Ils ont parlé ensuite d'Hélène, la tante si aimée de Luis. Ce dernier a été surpris du commentaire de son ami. Emile la juge responsable de la séparation de Luis d'avec Asunción, jeune fille avec laquelle, apparemment, il entretenait une relation amoureuse. Selon Emile, tante Hélène exerçait sur son neveu une autorité excessive. Luis est affecté par cette interprétation des faits, mais, en même temps, cela contribue à le détacher de cette tante trop aimée, voire idolâtrée de façon presque malsaine. Hélène, se rappelle-t-il, n'aimait pas Max. Ce n'est guère surprenant, puisqu'ils étaient rivaux dans le cœur de Luis.

A la fin de la conversation, Luis a demandé à Emile s'il connaissait Fernando Quillán (le père d'Ágata). C'est alors qu'il a appris avec étonnement qu'il vient de mourir assassiné, pour ne pas dire exécuté par le FL.N., et que c'était un homme sans foi ni loi. Luis pressent la profondeur du chagrin qu'éprouverait Ágata si elle apprenait la vérité sur son père adoré.

Quant à Ágata, elle écoute Lina lui raconter avec naturel ses premiers

---

<sup>1182</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.284.

rapports sexuels avec Guillermo. En entendant ce récit, elle se demande si ce n'est pas ainsi qu'il faut interpréter le sexe, au lieu de le faire comme elle-même, avec épouvante. Elle oblige, ensuite, Luis à revêtir petit tablier blanc et collants rouges achetés à son intention. C'est alors qu'apparaît Gloria et que se déroule le scène dont nous avons déjà parlé, de l'humiliation de Luis et de sa fuite.

Dans la sous-partie « Quartel de Palacio », don Pablo est en adéquation avec ce début de printemps : atteint de grippe, il a vu soudain María apparaître chez lui. A partir de ce jour, il commence à envisager d'accepter l'amour de María dont il apprend, avec stupéfaction, qu'elle n'ignorait rien des relations qui liaient Roque, Beatriz et Pablo. Ce dernier commence à entrevoir la possibilité du bonheur. María, est heureuse, tout simplement.

Pour ce qui est de Miguel, l'écrivain, il se prépare à quitter son quartier et se rappelle, notamment, sa rencontre avec le sage Bekr qui lui dit « Vivirás hasta perderla » (*Tu vivras jusqu'à ce que tu la perdes.*) Epouvanté après cette conversation, il perd la seule chose qui lui reste : l'image de Nerissa gravée en lui. Elle revient aussi soudainement qu'elle avait disparu et :

« Lloré sobre mis manos lágrimas de angustia y éxtasis. »<sup>1183</sup>  
(*Je versai sur mes mains des larmes d'angoisse et d'extase.*)

L'orage, par conséquent, a éclaté entre Luis et Ágata ; au contraire, Pablo et Miguel sont extatiques, l'un parce qu'il espère nouer une véritable relation amoureuse avec María, l'autre parce qu'il a retrouvé en lui, intacte, l'image de celle qu'il aime.

Le chapitre 11 fait, alors, irruption.

Il s'ouvre sur la sous-partie « Quartel de Palacio », délaissant, pour l'instant, les amants séparés, Luis et Ágata.

C'est un orage politique qui s'abat ici : une manifestation de rue, les policiers sont partout, même dans les airs, à bord d'un hélicoptère. Très exceptionnellement, le récit, descriptif, n'inclut pas dès le début l'un des personnages. Ce n'est que bien plus loin que, au détour d'une page, apparaissent furtivement Guillermo et Lina, qui courent pour échapper aux matraques des policiers. Leur présence est logique, vu leur implication politique. Paco apparaît également, dans un récit essentiellement dialogué, d'où ressort sa complète indifférence à la situation, réaction qui dénote un profond égocentrisme.

Sans transition, comme toujours dans cette œuvre, nous pouvons lire :

« También Baldomero, el sereno de la plaza de Oriente, está en *El Capote* pensando en otra cosa. »<sup>1184</sup>  
(*Baldomero, lui aussi, le veilleur de nuit de la plaza de Oriente, est dans le bar « El Capote », pensant à autre chose.*)

<sup>1183</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.521.

<sup>1184</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.531.

### Baldomero est heureux :

« La escena del gris golpeando al viejo ha resbalado sobre su dicha. No le ha infundido miedo ; no le ha impedido ni siquiera inventar uno de esos versos que ahora brotan en su cabeza, para asombro de sí mismo : « Guadalupe, eres mi amor / y te doy mi corazón. » Suena bonito.

En efecto, como ha adivinado ya la dueña de la casa donde duerme, ese hombre tímido y engañado, que hubo de dejar el pueblo por los devaneos de la mala hembra con la que se le ocurrió casarse, ha encontrado por fin el amor, y ahora vive envuelto de cariño. Una mujer le adora y le encuentra perfecto, en vez de aquélla que le ofendía comparando sarcásticamente su anatomía viril con la de sus amantes. »<sup>1185</sup>

*(La scène du flic frappant le vieil homme a glissé sur son bonheur. Il ne lui a pas inspiré de crainte ; il ne l'a même pas empêché d'inventer l'un de ces vers qui, maintenant, jaillissent dans sa tête, à son propre étonnement : « Guadalupe, tu es mon amour/et je te donne mon cœur. » Cela sonne bien.*

*En effet, comme l'a déjà deviné la patronne de la maison où il loge, cet homme timide et trompé, qui dut quitter son village à cause des écarts de conduite de la mauvaise femme avec laquelle il avait eu l'idée de se marier, a trouvé enfin l'amour et il vit maintenant enveloppé de tendresse. Une femme l'adore et le trouve parfait, contrairement à cette autre qui le blessait en comparant sarcastiquement son anatomie virile avec celle de ses amants.)*

Dans ce monde en ébullition, que ce soit sur le plan social ou personnel, Baldomero est l'élément étrange. Dans la tempête des êtres et des événements, il est le moment de paix, de silence, de pause. Les cercles narratifs se sont arrêtés pour laisser passer le veilleur de nuit portant tout simplement, sur ses épaules, le poids du bonheur sans complication. Peut-on dire qu'il est insensible au malheur d'autrui, indifférent à la souffrance du vieil homme qui a été frappé sous ses yeux ? Sûrement pas. Baldomero donne l'impression d'être un homme profondément bon et généreux. Tel un sage stoïcien, il ne se laisse pas affecter par les événements sur lesquels il n'a pas de prise.

Dans sa candeur, il est fier d'avoir inventé ces quelques vers, reflets de son amour et dont il sait qu'ils seront accueillis avec le même enthousiasme qu'il a eu à les créer. Il ne se rend pas compte qu'ils sont bien plats. Peu lui importe. Son cœur est pur.

Le narrateur omniscient le décrit de l'extérieur ou dévoile ses pensées au gré de sa fantaisie. Il fait appel à un autre personnage, que le lecteur ne connaît nullement, « la patronne de la maison où il loge », pour donner quelques détails sur cet homme timide qui a souffert à cause d'une femme, la femme que, de surcroît, il avait épousée et qui le trompa de manière éhontée, se moquant ouvertement de lui. L'humiliation due à son sexe, plus petit que celui des amants de la mégère, trouve peut-être maintenant sa juste récompense. La petite taille de son pénis est peut-être bienvenue puisque, comme nous l'apprenons au paragraphe suivant, c'est d'une naine qu'il est amoureux,.

Ces quelques mots : « ha encontrado por fin el amor, y ahora vive envuelto

---

<sup>1185</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.531.

de cariño. Una mujer le adora y le encuentra perfecto » , expriment avec simplicité ce que dévoilait déjà son poème. Quelle qu'en soit la raison, quelle que soit la réalité de son être, quels qu'aient pu être ses chagrins passés, aujourd'hui, il est auréolé d'un amour infini, celui-là même que recherchent éperdument des êtres beaucoup plus cultivés que lui, comme Miguel, Ágata, Luis ou don Pablo. Moins féru qu'eux, sans aucun doute, de psychanalyse ou de chimie, il accepte l'amour et l'absorbe.

Le paragraphe suivant est consacré à sa bien-aimée, Guadalupe, surnommée Lupe, sous doute parce que ce diminutif s'accordait mieux à sa taille minuscule. Malgré une précision digne d'Ágata par sa clarté scientifique :

« Guadalupe es una enana ; aunque enana hipofisaria, no acondroplásica »<sup>1186</sup>

(*Guadalupe est une naine ; bienqu'elle soit une naine hypophysaire et non pas acondroplasique.*),

le narrateur insiste sur le fait qu'elle était parfaitement proportionnée ; il s'agissait donc d'une lilliputienne. Avec la même simplicité que pour parler de Baldomero, il explique sobrement comment, lentement, avec le temps, la jeune fille, âgée maintenant de trente-deux ans, a sombré dans le chagrin et la solitude, pour échapper à la sollicitude et à la pitié d'autrui. Elle en arriva à se réjouir de la mort de ses parents :

« [...] Sintió alivio cuando, en poco más de un año, murieron ambos. »<sup>1187</sup>

(*Elle se sentit soulagée quand, en un peu plus d'un an, ils moururent tous deux.*)

Les allusions fréquentes de sa mère à une autre vie, susceptible d'être meilleure que l'existence sur terre, minait la jeune fille. Sa présence était-elle un tel poids dans la vie de ses parents qu'ils ne vissent d'autre solution pour échapper au chagrin que la vie après la mort ? Leur résignation désespérée, leur amour surprotecteur contribuaient à faire de sa vie un calvaire alors que, dans sa première enfance, elle était heureuse et insouciante : sa disgrâce n'était pas encore visible.

Elle commença à sortir la nuit, afin d'échapper aux regards pleins de surprise, de dégoût, ou de commisération. La seule personne avec laquelle elle se soit liée d'amitié fut don Pablo, qui la traita comme un être humain, tout simplement. Mais, avec le temps, il cessa peu à peu de sortir le soir et elle ne le vit plus. La deuxième personne qui la regarda comme une femme fut, précisément, le veilleur de nuit, Baldomero, qui remplaçait son oncle malade et qui finit par succomber. La mort d'un proche peut, finalement, faire le bonheur d'un être humain.

Le veilleur de nuit la remarqua une nuit de février :

« [...] La noche de febrero era una de esas que prematuramente anunciaban la primavera, a pesar de la escarcha. Había un anticipado aroma vegetal en el aire, y un como intento de la tierra por despedir de sus entrañas un primer vaho cálido. »<sup>1188</sup>

(*La nuit de février était l'une de celles qui annonçaient, prématurément, le printemps,*

<sup>1186</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.532.

<sup>1187</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.532.

<sup>1188</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.533.

*malgré le givre. Il y avait, dans l'air, un arôme végétal anticipé, comme une tentative de la terre pour dégager de ses entrailles une première vapeur chaude.)*

Dans ce roman, *Octubre, octubre*, qui annonce, paradoxalement, l'éveil à la vie, une nuit de février, au plus froid de l'hiver, préfigure la venue du printemps. Les entrailles de l'homme sont en adéquation parfaite avec celles de la terre : il est naturellement enclin, en cette nuit d'éveil sensuel de la terre, à rechercher l'amour, lui qui n'en a connu qu'une image faussée.

Lorsqu'il voit Guadalupe, il croit, tout d'abord, qu'il s'agit d'une petite fille seule dans la nuit, puis, parce qu'il voit qu'elle joue candidement avec des chats sauvages et plus particulièrement avec un chat noir, le chef de la bande, sauvage et indompté. Bast aurait-elle favorisé la rencontre de ces deux êtres blessés par la vie ? Guadalupe se tord la cheville, Baldomero la ramène chez elle, la soigne, troublé par son pied, puis sa jambe dont il retire délicatement le bas. La situation évolue très rapidement :

« Fue natural que volviere, que hablasen, que ella procurase encontrarle por su ronda la primera noche que salió a la calle, que él la acompañara a su casa ya como amigo, que la sentara en la mesa del comedor- tan exacta de altura como si el ebanista hubiera previsto los hechos -, que ella desde la encendida inocencia de su nuevo paraíso, le besara en la mejilla riendo por una broma del hombre, y que éste le besara en la boca, con la lengua, y fue natural que Lupe le encontrase natural. Fue natural que la desnudara de obstáculos, que la tendiera sobre aquella mesa, con las piernecitas colgando por el borde y que el amor le hiciera daño antes de elevarla a un éxtasis que elle misma impulsó enlazando cándidamente sus tobillos tras la cintura del amante. »<sup>1189</sup>

*(Ce fut naturel qu'il revînt, qu'ils parlassent, qu'elle essayât de le rencontrer lors de sa ronde, la première nuit qu'elle sortit dans la rue, que lui la raccompagnât chez elle, déjà comme un ami, qu'il l'assît sur la table de la salle à manger -dont la hauteur était si proportionnée à sa taille qu'on pouvait croire que l'ébéniste avait prévu les faits-, qu'elle, avec l'innocence ardente de son nouveau paradis, le baisât sur la joue en riant d'une plaisanterie de l'homme et que lui la baisât sur la bouche avec sa langue, et il fut naturel que Lupe trouvât cela naturel. Il fut naturel qu'il la dépouillât des vêtements qui les gênaient, qu'il l'allongêât sur cette table, ses petites jambes pendantes et que l'amour la fît souffrir avant de l'élever jusqu'à une extase dont elle-même donna l'impulsion en joignant, avec candeur, ses chevilles derrière la taille de son amant.)*

Le narrateur répète à l'envi « fue natural », d'où le lecteur déduit que c'est là l'idée force de la relation Guadalupe/Baldomero. Il en arrive à dire « fue natural que Lupe lo encontrase natural ». tel est le premier point d'ancrage sur lequel s'appuie le lecteur pour entreprendre une analyse du rôle de cette intrigue amoureuse. Si l'on en revient à la vieille querelle sur l'importance comparée de la nature et de la culture, il est évident que Luis, tout comme Ágata, don Pablo ou Miguel, sont des êtres façonnés par la culture, par l'éducation, par le sens des convenances et par leur savoir universitaire. A maintes reprises, notamment sur le plan de l'amour, cela les a considérablement entravés.

Guadalupe, et, dans une moindre part, Baldomero, sont l'antithèse des personnages principaux. La jeune femme se laisse tout doucement porter par la magie

<sup>1189</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.536.

du désir, du plaisir et de l'amour. Son amant, au début tout au moins, est freiné par la peur d'avoir mal agi, d'avoir profité, d'une manière inconvenante, de la situation de faiblesse de Guadalupe. Or, celle-ci, malgré sa petite taille, n'est, en aucune manière, la victime de Baldomero. En toute conscience, en toute liberté, avec un naturel sans faille, elle se donne corps et âme à son amant.

En deux phrases interminables, enflées par des propositions subordonnées séparées par des virgules, le narrateur raconte les deux étapes de l'amour : la séduction et la passage à l'acte sexuel. Ce procédé, loin d'être lourd et ennuyeux, transporte avec élan le lecteur sur la vague du désir, sur le cercle régulier et harmonieux de l'amour partagé, librement accepté par les deux amants. Le temps n'y a désormais que peu de part, car la durée de leur malheur a été trop longue. Maintenant qu'ils se connaissent, l'attente est impossible. Toutes les étapes de la « Carte du Tendre » sont franchies avec fougue et allégresse.

Le récit, circulaire, revient à l'image de Baldomero dans le bar *El Capote*, pensant à son amie, « su muñeca » (*sa poupée*) :

« En esa erótica inocencia está soñando ahora Baldomero. »<sup>1190</sup>

(Maintenant, c'est de cette érotique innocence dont rêve Baldomero.)

La contradiction entre « erótica » et « inocencia » n'est qu'apparente, comme le rappelle la définition suivante de l'innocence :

« État de celui qui n'est pas souillé par le mal, le péché, qui ne pense pas à mal. »<sup>1191</sup>

Quant à l'adjectif « érotique », il a une double connotation :

« A. — *Vielli*. [Sans allusion partic. à la sensualité ou à la sexualité] Qui a rapport à l'amour. [...]—*En partic.*, domaine de l'expression (notamment artistique, littér.)

1. [En parlant d'un mode d'expression, d'une œuvre] Qui a l'amour pour thème, pour inspiration. [...]

2. [En parlant d'un artiste] Qui traite de l'amour. *Un poète érotique*.

• *Emploi subst.* Auteur d'œuvre *Emploi subst.* Auteur d'œuvres consacrées à l'amour. [...]

B. — *Usuel*. [Avec une idée explicite de sensualité ou de sexualité]

1. a) [En parlant d'un trait humain ; éventuellement avec une connotation péj.] Qui se rattache à l'amour physique, qui est de nature sensuelle, sexuelle. »<sup>1192</sup>

Baldomero et Guadalupe réconcilient les deux sens du mot « érotique ». L'amour, dans son ensemble, inclut l'aspect sexuel. Leur attitude devant cette situation, si nouvelle pour eux, est si naïve, « candide », c'est-à-dire blanche, innocente, délivrée du péché, qu'elle montre sans ambiguïté possible, qu'amour intellectuel, amour moral, amour sentimental et amour sexuel sont indissociablement unis.

Le rôle de ce couple apparaît peu à peu : ils sont aux antipodes des tribulations de Luis. Ils s'isolent dans leur bulle, bien loin de Luis qui, dans la sous-partie suivante dont il est le narrateur, pense aux cours qu'il donne à de jeunes

<sup>1190</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.537

<sup>1191</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=534781155;>

<sup>1192</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=534781155;r=1;nat=;sol=3;>

ouvriers, sous l'impulsion de Guillermo et avec don Pablo. Il se retrouve, par hasard, dans la même manifestation que Baldomero, Lina, Guillermo et Paco. Frappé par un policier, « un gris », il exulte :

« [...] Se hincha mi labio inferior aplastado contra los dientes, trago de vez en cuando mi propia sangre, procurando que el objeto gris no lo note, no darle esa satisfacción, [...] me lleno de superioridad, [...] yo sé que el mundo es una trampa, los ideales una farsa, todos son espejismos, la opresión y la revolución juegos de principiantes, callejones sin salida, saber eso me agiganta, por eso el bulto gris se rinde a mi mirada, ha de volverme la espalda como si quisiera hablar con los suyos, incluso simula que les habla, pero es reconocer mi victoria, mi superioridad, mi potencia. »<sup>1193</sup>

*(Ma lèvre inférieure, écrasée contre mes dents, s'enfle, j'avale de temps en temps mon propre sang, en essayant que l'objet gris ne le remarque pas, il ne faut pas lui donner cette satisfaction, [...] je me remplis de supériorité [...] moi, je sais que le monde est un piège, les idéaux une farce, tous sont des mirages, l'oppression et la révolution des jeux de débutants, des impasses, le fait de savoir cela fait de moi un géant, c'est pour cela que la masse grise capitule devant mon regard, il doit me tourner le dos, comme s'il voulait parler avec les siens, il fait même semblant de leur parler, mais c'est là reconnaître ma victoire, ma supériorité, ma puissance.)*

Son comportement n'est pas sans rappeler celui de Ribalta, dans *Real Sitio*. Ils tentent, tous deux, de se glorifier d'actes ou d'attitudes dont ils pourraient ne pas être très fiers. Seul, abandonné des femmes qu'ils croyait épouser sans mal, Ribalta caresse l'illusion que sa solitude ne révèle que sa supériorité. Frappé violemment, humilié, Luis en tire gloire car il sait ce que l'autre ne sait pas. Son triomphe, muet et solitaire, est, cependant, total. Il emploie, lui-même, le terme de « superioridad, » mais les mots qu'il utilise pour désigner le policier sont d'un rare mépris. Il le ravale à la condition de « objeto gris », de « bulto gris », ce qui est encore pire, l'objet ayant, au moins, des caractéristiques claires alors que « el bulto » n'est même pas un objet défini. Son énumération ternaire « mi victoria, mi superioridad, mi potencia » montre qu'il est ivre devant ce triomphe écrasant, même si, aux yeux d'autrui, c'est tout le contraire qui se produit. L'humilié feint d'humilier, se mentant à lui-même, se cachant derrière un masque. On peut juger préoccupant l'état psychologique de celui qui se ment à lui-même et se contente de ce monde fictif et mensonger où seul son ego se développe dangereusement. Parallèlement, pour Ágata, tout s'écroule depuis qu'elle a lu, dans un journal prêté à Luis par Emile, un article sur son père. Elle convient que le seul aspect positif de la situation est qu'elle a, maintenant, pitié de sa mère, de manière posthume, bien tardive par conséquent. Elle s'affirme :

« Soy Ágata en medio de los borregos »<sup>1194</sup>

*(Je suis Ágata au milieu des moutons.)*

A ses yeux, les « borregos » ou les « borregos » sont ceux qui :

« (Tienen) llenos el vientre y el sexo ; vacía la cabeza. »<sup>1195</sup>

*((Ont) le ventre et le sexe pleins ; mais la tête vide.)*

Comme Luis, elle méprise ses semblables, mais elle cache beaucoup plus

<sup>1193</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.544.

<sup>1194</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.558.

<sup>1195</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.549.

difficilement ses sentiments réels : chagrin et désespoir absolus.

Quant à Miguel, qui vient d'assister, impuissant, à la disparition temporaire de l'image mentale de Nérissa, avant de la retrouver aussi soudainement qu'elle s'était envolée, il accepte l'idée des mouvements de cette image et rien ne vient affaiblir son amour pour elle.

Il n'y a pas d'adéquation entre les sous-parties « Octubre, octubre » et « Papeles de Miguel ». comme nous avons pu le constater auparavant, Miguel avance doucement et sans violent soubresaut vers un dénouement attendu et espéré. En revanche, Luis et Ágata, très affectés par leur séparation, suivent des chemins différents, dictés par l'orgueil. Miguel, leur auteur fictif est au-delà de ces aléas puisque, de fait, il est séparé depuis longtemps de sa bien-aimée et n'attend que leur rencontre finale, définitive et intemporelle.

Luis et Ágata connaissent leur crise la plus grave, résultant à la fois de l'entêtement de celle-ci, qui a refusé de voir qu'elle ne devait pas franchir certaines limites, et de l'aveuglement de Luis envers lui-même. Il croit qu'il a besoin d'être humilié pour jouir sexuellement, mais il fuit lorsque Ágata lui fait mettre un petit tablier blanc et des collants rouges. Victimes de leurs contradictions, ils ont abouti à la rupture, seule fracture grave dans l'œuvre.

Le temps les a contraints de changer de cercle. Naguère réunis, ils s'éloignent désormais l'un de l'autre et les cercles du temps avancent inexorablement. Ils sont rendus exactement au point zéro. Leurs cercles viennent de se séparer, pour la première et la dernière fois de l'œuvre.

En ce moment d'ombre et de chaos, la planète Guadalupe/Baldomero rompt les cercles narratifs et sentimentaux des personnages principaux. Atypiques, ces deux être réussissent d'instinct ce que les autres personnages, intellectuels sans faille, jalourent sans y parvenir.

Pour conclure, nous pouvons affirmer que, dans ce premier opus de la trilogie, Eros, souvent lié à Thanatos, est omniprésent, de manière beaucoup plus complexe que dans les deux dernières œuvres composant cette somme romanesque. L'amour, dans *La vieja sirena*, est un axe essentiel, mais qui se concentre sur le couple Glauka-Ahram, auquel s'ajoutera Krito. Dans *Real Sitio*, nous pouvons avancer l'idée que l'amour est à nouveau disséminé sur plusieurs personnages, mais il est essentiellement centré sur un seul, Janos, porte du temps s'ouvrant sur l'amour.

Dans la sous-partie « Octubre, octubre », José Luis Sampedro nous fait



découvrir « los oscuros laberintos de la iniciación » (*les labyrinthes obscurs de l'initiation*)<sup>1196</sup>. La problématique de l'amour naissant tâtonne et montre plusieurs facettes à travers divers personnages. Elle va s'affinant et progresse au cours de la trilogie, dans laquelle nous découvrons, effectivement, des amours naissantes mais aussi des amours courant d'âge en âge. Dans *Octubre, octubre*, l'amour est omniprésent, mais l'attention du lecteur se concentre sur le couple principal, Luis et Ágata.

Ce ne sont pas, assurément, les personnages les plus simples. Ils rivalisent de complexité, de fantasmes et de phobies avec leur créateur fictif, Miguel. L'amour est à leur image. Il est trouble et glauque ; le malaise du couple plonge dans les méandres d'un passé tortueux. Ágata, petite fille ayant grandi sans amour, a transféré sur une jeune religieuse son besoin désespéré d'amour. S'agissait-il là d'un tendre sentiment filial ou d'une homosexualité naissante ? Ágata l'interpréta de cette dernière manière, mais rien n'est moins sûr. Son idolâtrie envers son père, le simulacre de viol de la part du petit garçon achevèrent de provoquer son dégoût des hommes et la certitude de son homosexualité.

Luis, pour sa part, a les travers de certains intellectuels qui, à force de théoriser, perdent toute velléité d'agir spontanément. Cela freine considérablement sa vie sexuelle. Sa libido reste sur le plan onirique, à tel point que, lorsqu'il rencontre une femme lui plaisant vraiment, comme Marga, il ne parvient pas à avoir de relation sexuelle. Poursuivi lui aussi par une certitude d'homosexualité remontant à sa vie antérieure, il a d'autant plus de difficultés à se lier avec une femme.

Luis et Ágata sont-ils vraiment des « amants lesbiens » qui vont développer aussi bien leur facette masculine que la féminine, comme Malvina aurait voulu le faire avec le chevalier d'Eon dans *Real Sitio* ? Nous ne saurions l'affirmer. Tel est le projet d'Ágata, par amour pour Luis et nous ne pouvons que souhaiter qu'ils s'épanouissent parfaitement dans une relation sereine à deux.

José Luis Sampedro expose dans cette œuvre de multiples facettes de l'amour et tous ces couples, comme Gerta-Meg, Tere-Mateo, Jimena-Paco, Flora-Paco, Guillermo-Lina, Pablo-Beatriz, Beatriz-Roque, Pablo-María, Ildefonso-Lorenza, Guadalupe-Baldomero ne servent qu'à mettre en exergue le couple principal, Ágata-Luis. Celui-ci parviendra à établir la synthèse de tous ces liens amoureux : relation homosexuelle, saine sexualité, plaisir et souffrance, acceptation du temps et de la mort, sexe et sentiments sont les ingrédients de la potion qui permettra à Luis et Ágata de réunir en un seul cercle tous ceux qui furent ébauchés dans cette œuvre.

Ils forment, enfin, un duo contrasté avec les amours de leur auteur fictif

---

<sup>1196</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 585.

Miguel. Ils vivent pleinement dans le temps, alors que Miguel est parvenu au-delà. Les premiers sont dans le cercle d'Eros, alors que Miguel tente de relier Eros et Thanatos, pour parvenir dans un au-delà que nous découvrirons dans la dernière partie de ce chapitre.

Dans *La vieja sirena*, les personnages atteignent « las asumidas certezas de la madurez »<sup>1197</sup> (*les certitudes assumées de la maturité*). La thématique de l'amour devient à la fois plus simple et plus profonde.

## 1.2 Eros dans le monde de Glauka

---

### 1.2.1. Ahram, quintessence des amours passées de Glauka

---

« [...] Te llamo de « Tú », a ti mi amo, eras un mito y te has vuelto Tú, cerca y lejos como los dioses, Tú, a un tiempo la voz de Uruk, los pies de Narso, la fiereza de Roteph, tú, señor de Alejandría[...]. »<sup>1198</sup>

([...] Je t'appelle « Toi », toi mon maître, tu étais un mythe et tu es devenu Toi, proche et lointain comme les dieux, Toi qui es, en même temps, la voix de Uruk, les pieds de Narso, la férocité de Roteph, toi, le maître d'Alexandrie [...].)

Glauka s'adresse, mentalement, à celui qu'elle aime avec un « Tú » ignorant le prénom, désormais inutile, dans son cœur d'amante. « Toi » ne peut être que lui. C'est son maître, mais dans « amo », nous pouvons voir aussi l'homonyme « j'aime » qui rend ce terme encore plus riche et en adéquation avec les sentiments de la jeune femme.

Elle dira, plus tard, peu après avoir fait l'amour avec Ahram :

« Uruk [...] amaba como un terremoto pero sólo me hizo hembra, Narso era un potro en celo pero sólo me hizo madre, Domicia era de seda pero sólo me hizo amante, Roteph fue la violencia que no me alcanzó [...]. »<sup>1199</sup>

(Uruk [...] aimait comme un tremblement de terre, mais il ne fit de moi qu'une femme, Narso était un poulain en rut mais il ne fit de moi qu'une mère, Domicia était de soie mais elle ne fit de moi qu'une amante, Roteph fut la violence qui ne m'atteignit pas.)

Elle ne cite pas Astafernes, dont les sentiments envers elle furent chastes,

---

<sup>1197</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 585.

<sup>1198</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.231.

<sup>1199</sup> *La vieja sirena*, Ibid. p.244.

mais Roteph, dont le désir était violent mais qui mourut martyr dans l'arène avant d'avoir pu la posséder.

En Ahram, elle a trouvé l'amour pour lequel elle avait sacrifié sa condition d'immortelle. Au-delà de l'image presque comique d'un homme formé de parties du corps des anciens amants de sa maîtresse, Ahram est lui mais il est, en même temps, les hommes qui, d'une certaine manière, préparaient cette rencontre :

« Un solo amor no basta para vivir el Amor. »<sup>1200</sup>

(*Un seul amour ne suffit pas pour vivre l'Amour.*),

s'écrie-t-elle. Au contraire de Miguel, l'écrivain de *Octubre, octubre*, elle n'a pas besoin d'attendre la mort pour trouver l'Amour ; le « Toi » auquel s'adressait Miguel n'était pas réel. Il tendait vers lui, alors que celui de Glauka est auprès d'elle. C'est un homme bien vivant, qui lui rappelle les hommes qu'elle a aimés, comme son époux.

Narso, son mari, fut le premier homme qu'elle rencontra, elle qui, même si elle l'ignorait encore, renonça à sa condition de sirène pour connaître l'amour :

« [...] La muchacha contemplaba el torso desnudo del hombre cubierto sólo por un corto calzón, todavía un filamento de alga enredado en los rizos negrísimos del pecho. »<sup>1201</sup>

(*[...] La jeune fille contemplait le torse nu de l'homme couvert seulement d'une culotte, un filament d'algue encore enroulé autour des boucles très noires des poils de sa poitrine.*)

Le verbe « contempler » montre l'intérêt que suscite, en la toute jeune fille, le fils de celle qui vient de la découvrir, amnésique, sur une plage. Le charme du garçon repose sur deux caractéristiques : le premier est sa semi-nudité. Elle observe à loisir son torse nu, « el torso desnudo », sa poitrine, « el pecho ». Le second est son rapport avec la mer, dont elle ne peut, pour l'instant, saisir l'impact. Le filament d'algue préfigure le geste amoureux qu'elle pourra avoir plus tard, en caressant de ses doigts les poils de sa poitrine et peut dévoiler l'amour qui le lie à la mer, lui, le pêcheur.

Elle ressent, alors, son premier émoi sexuel :

« Bajo aquellas manos, solamente posadas un instante, la muchacha sintió en su vientre un dulce calor, una humedad secreta [...] »<sup>1202</sup>

(*Sous ces mains, posées sur elle un instant seulement, la jeune fille sentit dans son ventre une douce chaleur, une humidité secrète [...]*)

Cette première relation amoureuse justifie, déjà, son renoncement à l'immortalité.

Leurs noces seront à leur image :

« Narso llevó a Kilia hasta su barca, la depositó en ella como en una cuna e izó la vela.

La embarcación encaró la bocana de la rada. Al doblar el cabo cambió el viento. ¡Qué intensa su caricia! Todo el cuerpo de Kilia lo bebía a la vez, con su humedad marina ungida de sal. El agua dividida por la proa susurraba como una seda en los costados de tabla, las estrellas brillaban aún

<sup>1200</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.425.

<sup>1201</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.86.

<sup>1202</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.86.

en lo alto con más fulgor que nunca [...].

El tiempo no existía para ella, el deseo esperaba gozoso en aquella beatitud.[...]

Kilia halló su destino tanteando en la oscuridad de ninguna memoria, de ningún proyecto : vivió su sangre, sus latidos, sus cavernas y ríos interiores, su carne, sus sentidos. Vivió el gemido jadeante y victorioso, el abrazo del hombre y su galope en llamas, ardió con él en una misma hoguera. Y el ave que aparece en ese instante se puso a cantar, el huracán que la poseía resquebrajó el orden cotidiano bajo unas nubes largas como pinceladas de oro sobre el pálido azul de la mañana. »<sup>1203</sup>

*(Narso emmena Kilia jusqu'à sa barque, il l'y déposa comme dans un berceau et hissa la voile.*

*L'embarcation prit la direction de l'embouchure de la rade. Quand ils doublèrent le cap, le vent changea. Quelle intensité avait sa caresse ! Tout le corps de Kilia le buvait en même temps, avec son humidité marine imprégnée de sel. L'eau divisée par la proue murmurait comme une soie sur le côté de planches, les étoiles brillaient encore là-haut, avec plus d'éclat que jamais. [...]*

*Le temps n'existait pas pour elle, le désir attendait avec jouissance dans cette béatitude.[...]*

*Kilia trouva sa destinée en tâtonnant dans l'obscurité de sa mémoire absente, de son projet absent. Elle vécut son sang, les battements de son cœur, ses cavernes et ses fleuves intérieurs, sa chair, ses sens. Elle vécut le gémissement haletant et victorieux, l'étreinte de l'homme et son galop embrasé, elle brûla avec lui dans un même brasier. L'oiseau, qui apparaît en cet instant, se mit à chanter, l'ouragan qui la possédait fissura l'ordre quotidien sous de longs nuages tels des touches d'or sur le pâle azur du matin.)*

La comparación del bote de Narso con un berceau es reveladora de la naciencia que supone, para Kilia, esta uni3n carnal con el que ella ama. Se dar a luy es, para ella, sentir hasta el m3s profundo de ella-misma que ella es l3 donde ella deba ser. Olvidosa de su renuncia a la atemporalidad, de su exigencia de vivir el tiempo, ella olvida este-ci durante un momento. El círculo del tiempo se detiene bajo el dominio del deseo. En osmosis con su universo natural, el mar, el viento cargado de olores marinos, ella se da a Narso y hace as3 vivir este cuerpo que ella descubre desde que ella es humana. « Sangre », « latidos », « cavernas » « r3os », todo su cuerpo se vuelve geograf3a viva. Ella siente, al fin, lo que ella tena tanto necesidad, la certeza de vivir y de existir. Ella que no era que mar puede convertirse fuego, como lo muestran las palabras tales que « llamas », « ardi3 » y « hoguera ». El mundo vegetal est presente, pero el animal tambi3n, que aparece en las comparaciones, como « el galope en llamas » o « el ave ».

En este texto en el pasado simple, tiempo que induce, aqu3, que la acci3n fue repentina y fue irrupci3n con una fuerza devastadora en la vida de Glauka, volcando toda la dulce inmovilidad anterior, un verbo en el presente, « aparece », no puede que atraiga la atenci3n. Este misterioso ave, que es visible a la aurora, es tambi3n el ave del triunfo. El es real y simb3lico : el es atemporal. Su llegada es, por consiguiente, presentada en un presente de costumbre, un presente de atemporalidad que hace eterno « el instante », el del placer, el, para Glauka, de la reivindicaci3n salvaje

---

<sup>1203</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.89-90.

du temps par l'amour. Pour elle, inconsciemment, l'union avec un homme est une manière de s'enraciner dans l'humanité, l'acte sexuel étant, au-delà du plaisir, le moyen de se perpétuer dans l'enfantement. Sexe et temps sont indissociables. C'est pourquoi la découverte du plaisir fut essentielle et l'amour restera l'axe de l'existence de la vieille sirène.

Lorsqu'elle remémore ses amours, elle s'exclame :

« [...]Narso era un potro en celo pero sólo me hizo madre [...] ».<sup>1204</sup>  
([...] Narso était un poulain en rut mais il ne fit de moi qu'une mère [...]. )

et

« Narso la carne, Uruk la sangre al galope [...] hasta Amoptis me condujo a Ahram.»<sup>1205</sup>  
(Narso la chair, Uruk le sang au galop [...] même Amoptis me conduisit vers Ahram.)

Elle se donna à Narso parce qu'elle l'aimait. Cependant, ce premier cercle du temps est marqué par une autre problématique, qui est celle de l'enfantement. La sirène, cette immortelle, s'est ancrée dans le temps humain en ayant une fille. Une fois de plus, José Luis Sampedro distord le lien de la filiation. Nira est tuée par les pirates. Glauka, violente, violée, apprend après avoir vécu avec ces pirates qu'elle ne sera plus jamais mère. Cet ancrage naturel dans le temps lui est refusé. En souffre-t-elle vraiment ?

La mort de sa fille lui assène un coup dont elle ne se remettra jamais. Son amour maternel ne peut être mis en cause. Ses allusions à sa petite Nira sont récurrentes. Lorsqu'elle commence à s'occuper de Malki, il lui semble qu'il s'agit d'une manière de retrouver sa petite fille morte et elle croit, dans un premier temps, que son destin est de s'occuper d'un enfant.

« El brutal asesinato de su marido y su hija »<sup>1206</sup> (*Le brutal assassinat de son mari et de sa fille*) la marque pour toute sa vie.

Narso symbolise sa naissance à l'amour et à la maternité. Glauka sait qu'elle ne sera jamais plus mère. Sa fille est morte. Son amour pour Ahram ne sera pas enrichi de l'espoir d'avoir un enfant de lui. Elle ne s'en plaint pas, ne manifeste pas sa douleur passée. Tout comme Ahram, elle « adopte » Malki, le petit-fils de ce dernier. Si Narso représentait le début de sa vie amoureuse, Ahram en est l'épanouissement. Elle n'aime Ahram que pour lui-même. Avec lui, elle est d'autant plus femme qu'elle ne peut pas être mère.

Son premier amour, Narso, est aussi le fils de « la Madre », la femme qui l'a adoptée et qui est prêtresse. Il est lié à la fois à la maternité et à la vie antérieure de Glauka, puisque c'est la déesse Aphrodite qui lui a permis de devenir humaine. Avec lui, elle était, avant tout, mère.

Elle ne renie pas Narso en aimant Ahram. Son mari fait partie d'elle et, sans

---

<sup>1204</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.244.

<sup>1205</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.518.

<sup>1206</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.101.

aucun doute, d'Ahrum, puisqu'il a, avec Narso, des points communs essentiels. Tous deux sont marins. Tous deux sont amoureux de la mer, « poche utérine » dans laquelle Glauka a « vécu ».

L'étape suivante de sa vie fut marquée par Astafernes, l'homme du désert.

Le calvaire subi par Glauka avec les pirates qui ont tué son mari et sa fille est si insupportable qu'elle décide de se jeter à l'eau lorsqu'elle y voit un requin. Epouvantés en constatant que l'animal nage autour d'elle sans lui faire de mal, les pirates la vendent et elle devient prostituée à Byzance. Elle est ensuite rachetée pour le sultan Astafernes, qui, bien que préférant les jeunes garçons, peut être séduit par la chevelure extraordinaire de la jeune femme.

Sa situation y est exceptionnelle. Elle n'appartient ni au sérail des femmes, destinées aux hôtes d'Astafernes, ni à celui des jeunes garçons :

« [...] Falkis no pertenecía a ninguno de esos dos mundos : vestida constantemente de hombre, acompañaba a Astafernes, incluso en sus conversaciones de negocios o política, y también estaba presente en sus orgías. Porque, como él le dijo pronto, hablándole en griego :

-Te quiero a mi lado, porque eres mi destino. Mi astrólogo me había anunciado tus cabellos y tus ojos hace tiempo. Te esperaba.

Jamás el amo le hizo una insinuación erótica ; [...] »<sup>1207</sup>

*([...] Falkis n'appartenait à aucun de ces deux mondes : constamment habillée en homme, elle se tenait auprès d'Astafernes, même lors de ses conversations d'affaires ou de politique, et elle était également présente dans ses orgies. Parce que, comme il ne tarda pas à le lui dire, en lui parlant en grec :*

*-Je veux que tu sois à mes côtés, parce que tu es ma destinée. Il y a longtemps que mon astrologue m'avait annoncé tes cheveux et tes yeux ; j'attendais.*

*Son maître ne lui adressa jamais une insinuation érotique ; [...].)*

Pourquoi considérer Astafernes comme l'un de ses amants, alors qu'il ne l'a jamais touchée, alors que les personnes aimées sont Narso, Uruk, Domicia, Ahrum et Krito ? S'il fait partie de ceux qui l'ont nommée, c'est parce que José Luis Sampedro voulait lui donner un rôle de toute première importance. Glauka et le sultan ne se sont certainement pas aimés au sens le plus strict du terme, mais ils étaient sans doute liés par un sentiment particulier, de sorte que Astafernes ne pouvait se passer d'elle. En outre, elle s'exerce à jouer un rôle qu'elle retrouvera auprès d'Ahrum : celui de témoin, présent à toutes les réunions, donnant parfois son avis, mais apportant son aide, surtout, par sa douce présence. Grâce à Narso, elle fut mère. Avec Astafernes, une autre facette lui fut dévoilée : il la reconnut pour ses qualités morales et intellectuelles.

L'astrologue avait prédit qu'elle était le destin d'Astafernes, omettant que cela signifiait la cause de sa mort. L'intermède Vesterico lui permettra, pendant

---

<sup>1207</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.104.

quelque temps, de retrouver l'élément marin, qui ne lui est pas toujours favorable, comme en témoigne l'épisode des pirates.

Astafernes annonce également Ahram par le pouvoir que tous deux incarnent parfaitement. Malheureusement, il lui manqua l'amour et le temps. Il ne put se métamorphoser comme va le faire Ahram grâce à elle.

Comme Narso, comme Uruk, Astafernes est une ébauche de ce que sera Ahram pour la femme qu'il aime.

Après son séjour au désert dans le palais d'Astafernes et son séjour forcé en mer avec Vesterico, elle connaît l'amour avec Uruk :

« ¡Uruk ! ¡Tus brazos ! ¡Me devolvieron el Vértigo de Narso, después de mis desiertos, que fueron los piratas, el burdel, Astafernes ! »<sup>1208</sup>

*(Uruk ! Tes bras ! Ils me rendirent le Vertige de Narso, après mes déserts, que furent les pirates, le bordel, Astafernes !)*

Uruk est son deuxième amour véritable, qui lui offre la protection qu'induit le substantif « brazos », chargé de sens. Métonymie désignant son corps tout entier, cette partie du corps prend d'autant plus d'importance qu'Uruk a perdu l'usage de ses jambes. Il montre, aussi, ce qu'est Uruk : le chef de tribu, le cavalier, le guerrier, celui qui va exécuter Yabora pour venger Fakumit qu'elle avait tuée, ainsi que Ruchaim, sans doute.

Glauka, que Uruk a nommée Nur, est convaincue que Uruk la désire. Par peur de sa pitié, il ne lui en parle pas. Lorsqu'ils rencontrent les cavaliers de sa tribu venus lui proposer de les suivre pour prendre sa place de chef, il hésite et demande un peu de temps pour réfléchir. Il en parle à Nur, qui lui répond alors :

« -Eres tú quien prefiriere quedarse : me deseas. »<sup>1209</sup>

*(-C'est toi qui préfères rester : tu me désires.)*

**C'est elle qui se donne à lui :**

« Se habían quedado solos en aquel descampado. Solos bajo el alto cielo acribillado de estrellas, en el círculo intermitente de unos ladridos lejanos. Pero a ella no la hubiera detenido ninguna presencia. Apoyó las manos en los hombros de Uruk y, sin esfuerzo, aquel torso de roca se dejó recostar sobre el viejo tapiz que siempre le servía de lecho. Ella se inclinó despacio, como descendiende la cargada nube sobre el campo sediento, y le besó en la boca. Fue plantar en ella una semilla, sentirla luego germinar mientras duró el beso, hundiendo su lengua en él como una raíz, mientras hasta su propia garganta ascendían, desde la carne viril estremecida, las flores y los frutos del beso. Las fuertes manos subieron por los muslos femeninos levantando el vestido y ella hincó una rodilla a cada lado de las caderas yacentes, mientras sus manos subían a desceñir su blusa bordada para ofrecer sus pechos.

¡Qué oleaje de amor ! Cabalgó ella sobre las piernas paralizadas, abriéndose al duro y erecto borrén de aquella humana silla de montar. Fue pasión pero también ritual, como el de las

<sup>1208</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.125..*

<sup>1209</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.188.*

sacerdotisas empalándose sobre los falos de marfil en los altares priápicos. Suave balanceo marino al principio, luego trote descuidado y tierno sobre un potrillo jugueteón, después galope salvaje, imperioso, frenético, a crines desatadas sobre el incendio de la estepa, rodeados de llamas los jinetes, porque la silla se alzaba violenta, no podía esperar. Fue el Vértigo, un momento equivalente a una eternidad, adivinando ella abajo, en la noche, el rostro convulso por el terremoto del placer, acogiendo los gemidos ansiosos y los rendidos ayes y el grito final triunfante, mientras ella misma se alzaba en repetidos pleamares, caía en desplomes momentáneos sobre aquel poderoso pecho, absorbía y se derramaba, sabía y no sabía, se vivía en el otro cuerpo...Hasta que los borbotones del éxtasis la dejaron tendida sobre él, naufraga sobre la playa de su piel, otra vez sus labios bebiendo en los del hombre, golosos todavía pero ya sin sed, por saboro, por ternura y delicia... »<sup>1210</sup>

*(Ils étaient restés seuls sur ce terrain désert. Seuls sous le ciel lointain criblé d'étoiles, dans le cercle intermittent d'aboiements éloignés. Mais aucune présence ne les aurait arrêtés. Elle appuya les mains sur les épaules de Uruk et, sans effort, ce torse de pierre se laissa allonger sur le vieux tapis qui lui servait toujours de lit. Elle se pencha lentement, comme descend le lourd nuage sur le champ assoiffé et elle lui donna un baiser sur la bouche. Ce fut comme si elle y avait planté une graine, comme si elle l'avait ensuite senti germer, le temps que dura le baiser, y enfonçant sa langue comme une racine, pendant que sur sa propre gorge montaient, de la chair virile tressillante, les fleurs et les fruits du baiser. Les mains robustes montèrent le long des cuisses féminines en soulevant le vêtement et elle posa un genou de chaque côté des hanches gigantes, pendant que ses mains s'élevaient pour détacher sa blouse brodée, afin d'offrir ses seins.*

*Quelle houle d'amour ! Elle chevaucha les jambes paralysées, s'ouvrant sur la bande d'arçon dure et dressée de cette selle humaine. Ce fut de la passion, mais aussi un rituel, comme celui des prêtresses s'empalant sur les phallus d'ivoire des autels priapiques<sup>1211</sup>. Ce fut au début un doux roulis marin, ensuite un trot nonchalant et tendre sur un petit poulain espiègle, puis un galop sauvage, impérieux, frénétique, la crinière dénouée, sur l'incendie de la steppe, les cavaliers étant entourés de flammes, car la selle s'élevait avec violence, elle ne pouvait pas attendre. Ce fut le Vertige, un moment équivalant à une éternité, elle, devinant sous elle, dans la nuit, le visage convulsé par le séisme du plaisir, accueillait les gémissements avides, les soupirs épuisés, et le cri de triomphe final, tandis qu'elle-même se dressait dans des flux successifs, retombait dans des effondrements momentanés sur cette poitrine puissante, elle absorbait et se déversait, elle savait et elle ne savait pas, elle vivait dans l'autre corps... Jusqu'au moment où les flots de l'extase la laissèrent allongée sur lui, naufragée sur la plage de sa peau, ses lèvres buvant à nouveau dans celles de l'homme, qui n'avaient plus soif mais qui étaient avides encore de savourer, qui aspiraient à la tendresse et au délice.)*

Narso était l'homme de la mer, Astafernes celui du désert, Uruk est celui de la terre. Uruk est un roc ; les éléments telluriques participent de leur union. La nature les enveloppe de sa protection complice, comme en témoignent le lieu où ils se trouvent - un terrain désert-, les étoiles et les chiens qui aboient au loin. Elle guide leur érotisme comme le montrent comparaisons et métaphores : « como descende la cargada nube sobre el campo sediento », « plantar en ella una semilla », « germinar », « raíz », « las flores y los frutos ». Même si les personnages ne songent pas à la fertilité du rapport sexuel comme moyen de reproduction, leur union sexuelle est fertile : elle est en osmose avec le monde qui les entoure. La nature, bienveillante, est auprès d'eux. Le fruit de cette union n'est pas un enfant, mais la fusion de deux êtres par l'amour. L'élément végétal prédomine dans le premier paragraphe, remplacé

<sup>1210</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.188-190.

<sup>1211</sup> Priape, fils de Bacchus et de Vénus, dieu des produits de la fécondité.



ensuite par le monde animal, principalement le monde de équidés, cher à Uruk le cavalier : « borrén », « humana silla de montar ». Après être passé par le champ lexical du sacré avec « ritual », « sacerdotisas », « altares », le narrateur mêle celui de la mer et celui du cheval (« balanceo marino », « trote », « potrillo jugueton », « galope », « crines », « jinetes », « silla »), ces champs lexicaux étant en harmonie avec la sirène et le cavalier. Le champ lexical de la mer finit par l'emporter dans la dernière phrase : « Hasta que los borbotones del éxtasis la dejaron tendida sobre él, náufraga sobre la playa de su piel, otra vez sus labios bebiendo en los del hombre, golosos todavía pero ya sin sed, por saboreo, por ternura y delicia... » Elle naît encore une fois sur une plage, comme lorsqu'elle fut découverte par « la Madre », comme lorsque Uruk lui-même la recueillit, quand Vesterico la libéra. Cela annonce sa « résurrection » finale, lorsqu'elle se remémorera son passé de sirène après s'être donnée à Ahram.

Glauka semble condamnée à survivre aux hommes qui l'aiment et qui subissent tous une mort violente : Narso, Astafernes, Uruk, puis Krito. Le sort changera pour Ahram qui mourra, mais doucement, et auquel, de son propre gré, elle ne survivra pas longtemps.

Elle fuit les assassins de Uruk, vit pendant quelque temps avec des pêcheurs, l'élément marin lui servant encore de matrice protectrice, avant de se joindre à un groupe de chrétiens et, surtout, parmi eux, Domicia, qui deviendra sa douce amante.

Glauka vit, jusqu'à la disparition du groupe, avec ces chrétiens qu'elle écoute avec passion, tout en regrettant que, malgré leur message de paix, ils aient de violentes disputes pour défendre leurs convictions. Elle fait partie d'un petit groupe qui est convaincu que Jésus était une femme qui vécut avec l'apôtre Jean une belle histoire d'amour. Quand elle écoutait Porfiria, la femme qui les dirigeait :

« La invadía entonces una paz diferente del olvido en que se sumergió navegando con los coraleros ; una profunda serenidad de sus más íntimas fibras, encendiéndolas al mismo tiempo en ansias de vivir. Fue en una de esas ocasiones, mientras caía la tarde tras haber acampado en las gargantas de Millah, cuando Domicia, según le confesó después, percibió un resplandor diferente en los ojos de Irenia, aquellos ojos de tan suaves matices entre el gris y el verde malva. ¿O fue más bien la mirada de Domicia la que provocó el resplandor en Irenia, tras la ardiente exhortación de Porfiria a la vivencia del amor... ? Domicia tomó de la mano a su compañera y, buscando un retiro, la condujo barranco arriba hasta un recodo de la pared rocosa donde se abría una pequeña gruta. Al entrar ya chocaron como sin querer sus cuerpos, que, sorprendiendo las voluntades, tomaron por sí mismos, la iniciativa del abrazo y la unión de las bocas. No hablaron, no pensaron, fueron sólo encendida piel y, debajo, sangre fogosísima, y más al fondo aún, el imperio del sexo. Irenia, que conocía los amoríos femeninos al haberlos practicado, más bien por convención y aburrimiento, en el harem de Astafernes, vivió el abrazo con otra intensidad desconocida, creada por la transferencia a sus cuerpos del éxtasis espiritual. Desde entonces compartieron un fuego amoroso que sólo la muerte de

Domicia haría impracticable. Sin por eso extinguirlo porque seguía ardiendo en la memoria de Irenia, persuadida de que también pervivía en el alma de la muerta, acogida sin duda en el paraíso de la Mujer Divina. »<sup>1212</sup>

*(Elle était alors envahie par une paix différente de l'oubli dans lequel elle plongeait quand elle naviguait avec les pêcheurs de corail ; une sérénité profonde de ses fibres les plus intimes, qui les embrasait en même temps du désir ardent de vivre. Ce fut dans l'un de ces moments, alors que le soir tombait, après avoir monté leur camp dans les gorges de Millah, que Domicia, comme elle le lui avoua plus tard, perçut un éclat différent dans les yeux de Irenia, ces yeux aux nuances si douces entre le gris et le vert teinté de mauve. Ou bien fut-ce plutôt le regard de Domicia qui provoqua cet éclat chez Irenia, après l'ardente exhortation de Porfiria à vivre l'amour ... ? Domicia prit sa compagne par la main et, cherchant un endroit retiré, elle la conduisit vers le haut du ravin, jusqu'à un coude de la paroi rocheuse où s'ouvrait une petite grotte. Quand elles y entrèrent, leur corps se heurtèrent, déjà, comme à leur insu, ces corps qui, surprenant leur volonté, prirent, d'eux-mêmes, l'initiative de l'étreinte et de l'union des bouches. Elles ne parlèrent pas, ne pensèrent pas, elles ne furent que peaux embrasées et, au-dessous, sang impétueux et, plus au fond encore, l'empire du sexe. Irenia, qui connaissait les amours féminines pour les avoir pratiquées, plutôt par convention et ennui, dans le harem d'Astafernes, vécut cette étreinte avec une autre intensité inconnue, créée par le transfert sur leurs corps de l'extase spirituelle. Dès lors, elles partagèrent un amour ardent que seule la mort de Domicia rendrait impossible. Elle ne l'éteignit pas cependant, car il brûlait toujours dans la mémoire de Irenia, persuadée qu'il subsistait aussi dans l'âme de la morte, accueillie, sans doute, dans le paradis de la Femme Divine.)*

Les paroles de Porfiria ont, sur Glauka, un effet déterminant. Ce message de paix pénètre en elle et l'aide à accepter son passé récent marqué par les deuils et la souffrance. L'étape des pêcheurs de corail était indispensable : seuls l'oubli provisoire, le fait d'enfoncer au fond de sa mémoire des souvenirs traumatisants, aident l'être humain à supporter la douleur. Ensuite, vient le temps de la mémoire : le passé douloureux ne peut être assumé que si la personne accepte, dans un premier temps, de l'accueillir dans sa mémoire. En ce temps de l'apaisement, concept sans rapport avec l'oubli, Glauka retrouve son désir de vivre. C'est alors qu'apparaît Domicia, attirée par « aquellos ojos de tan suaves matices entre el gris y el verde malva ». L'emploi de l'adjectif démonstratif, cachant un double « ille » latin laudatif, n'est pas innocent. Plus que sa chevelure, ce sont ses yeux, miroir de l'âme et dont la couleur trahit l'identité passée de Glauka, qui fascinent Domicia. Une petite grotte va abriter leurs amours, mais c'est, tout d'abord, un mouvement ascensionnel qu'elle opèrent avant de pénétrer dans la grotte. Comme pour Miguel dans *Octubre, octubre*, l'accession à l'amour est une ascension au-delà du monde des mortels. Leur union est mise en évidence dans cette phrase : « No hablaron, no pensaron, fueron sólo encendida piel y, debajo, sangre fogosísima, y más al fondo aún, el imperio del sexo. » Elle commence par deux négations qui montrent que leur acte sexuel ne fut pas le fruit de l'intellect mais de l'instinct. Ce début ne fait que mettre en valeur le reste de la phrase qui s'étale en un seul souffle, seulement entrecoupé de virgules. Le passage du pluriel « fueron » au singulier « encendida piel » laisse apparaître la volonté du

---

<sup>1212</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.31-32.

narrateur de faire fusionner les deux femmes en une seule, d'autant qu'il rejette plus loin les deux autres attributs du sujet : « sangre fogosísima » et « el imperio del sexo ». Le narrateur met en valeur ce dernier groupe nominal, empli de solennité, dont l'importance est encore soulignée par sa place dans la phrase.

Ces deux femmes se livrent à l'empire des sens et Glauka est enchantée par la douceur et la compréhension de celle qu'elle aime :

« Domicia era el calor oscuro, el roce interminable ; ninguno así, ni recordado ni olvidado, ante mi éxtasis ella sonreía, me lo explicaba : « Ningún hombre comprende la carne de mujer sino otra mujer », sabía lo que yo sentía, sintiéndose conmigo al mismo tiempo, icómo creaba el placer !, i cómo encendían sus dedos y su lengua !, era un mundo de mujeres [...]. »<sup>1213</sup>

*(Domicia était la chaleur obscure, le frôlement interminable ; aucun homme n'avait été ainsi, aucun de ceux dont elle se souvenait ni de ceux qu'elle avait oubliés, devant mon extase elle souriait, et elle m'expliquait : « Aucun homme ne comprend la chair d'une femme, seule une femme peut le faire », elle savait ce que je ressentais, car elle le ressentait avec moi, en même temps. Comme elle créait le plaisir ! Comme ses doigts et sa langue brûlaient ! C'était un monde de femmes[...].)*

Cette compréhension instinctive de la partenaire du même sexe atteint une autre dimension révélée par : « sintiéndose conmigo al mismo tiempo », qui peut avoir un sens plus profond que le fait de se sentir avec l'autre, en communion avec l'autre. Le verbe « sentirse » employé ainsi peut aussi signifier que, avec elle, Domicia « se sentait » c'est-à-dire qu'elle avait une conscience accrue de ce qu'elle était elle-même. L'amour avec une autre femme permet, par conséquent, de l'appréhender plus profondément, les deux étant du même sexe, et, par là même, de mieux se connaître : la symbiose est plus facile et parfaite que dans la relation avec un homme.

Lorsque Domicia meurt, criblée de flèches, le désespoir de Glauka est absolu :

[...] Me mató la muerte de Domicia »<sup>1214</sup>  
*([...] La mort de Domicia me tua.)*

et

« [...] Yo ahora indiferente a todo, muerte Domicia se me acabó el mundo, ella me cambió el nombre, otro nombre en mi vida, como reencarnaciones, pero esta vez la última, estoy acabada, hubiese querido cortarme el pelo allí mismo, ante su cuerpo asaetado, el pelo que ella adoraba, tantas veces deslizándose sobre sus muslos, sus pechos, sus nalgas, un placer de escalofrío[...]. »<sup>1215</sup>

*([...] Maintenant, tout me laissait indifférente, avec la mort de Domicia le monde s'acheva pour moi, elle avait changé mon nom, un autre nom dans ma vie, comme des réincarnations, mais cette fois, c'était la dernière, je suis anéantie, j'aurais voulu couper mes cheveux là-même, devant son corps criblé de flèches, ces cheveux qu'elle adorait, qui, tant de fois, s'étaient glissés sur ses cuisses, ses seins, ses fesses, procurant un plaisir qui donnait le frisson [...].)*

Le rôle de Domicia est encore accentué par le fait qu'elle lui ait attribué un

<sup>1213</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.14.

<sup>1214</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.24.

<sup>1215</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.26.

nom, ce qui prouve qu'elle a tenté, poussée par l'amour, de donner à la sirène une identité humaine. En ultime hommage et en signe de deuil, Glauka aurait voulu sacrifier sa chevelure sur le corps de celle qu'elle aimait, mais on ne le lui a pas permis. Heureusement sans doute, car, là encore, c'est cette caractéristique physique qui attirera l'attention des différentes personnes qui feront office d'intermédiaires entre Domicia et Ahram.

Domicia, si l'on cherche l'étymologie de ce nom dans « domus », « la maison » en latin, symbolisait pour Glauka la maison, la protection maternelle, l'amour de la mère et de la femme. Elle fut, pour la jeune femme, plus que tout autre amant peut-être, caresse et douceur, tendresse et volupté. Cela s'ajoute à la fougue de Narso, à la passion de Uruk et à la vénération d'Astafernes.

En cette année 257 ap. J.C., Glauka est persuadée que sa vie est finie : tous les êtres qu'elle a aimés sont morts de mort violente, sous ses yeux emplis d'épouvante.

Et Ahram entre dans sa vie.

---

### 1.2.2. Ahram, le bien-aimé

---

Glauka est achetée, sur le marché des esclaves, par Amoptis, le Grand Majordome de Neferhotep, gendre d'Ahram le Navigateur, pour ce dernier :

« -Alégrate : has tenido suerte con tu nuevo amo -comienza el vendedor -. Nada menos que el poderoso Ahram... »<sup>1216</sup>

*(-Réjouis-toi : tu as eu de la chance avec ton nouveau maître -commence le vendeur-. Rien de moins que le puissant Ahram...)*

Le Grand Majordome l'achète pour que la fille d'Ahram se fasse confectionner une perruque au moyen de la chevelure de l'esclave. Mais, bientôt Amoptis, malgré sa suffisance et son dégoût des femmes se sent « inexplicablement intimidado » (*inexplicablement intimidé*) par la jeune femme, sentiment qui le gêne et pour lequel il trouve une parade :

« Amoptis se acerca a las sugestivas nalgas y, con humilladora brutalidad, hurga entre las piernas obligándolas a separarse. Aparentemente se limita a cumplir con la costumbre pero en realidad ejerce una venganza por haberse sentido intimidado ante ella [...]. »<sup>1217</sup>

*(Amoptis s'approche des fesses suggestives et, avec une brutalité humiliante, il fouille entre les jambes, les obligeant à se séparer. Apparemment, il se limite à se plier à une habitude, mais, en réalité, il exerce une vengeance pour s'être senti intimidé devant elle.)*

---

<sup>1216</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.19.

<sup>1217</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.20.

Cette vente ne s'est donc pas déroulée sous les meilleurs auspices. La jeune femme n'est pour Amoptis qu'un objet, une source d'humiliation puis de vengeance.

Il l'achète et ordonne que la nouvelle esclave soit emmenée dans ses appartements. Il lui impose de le déshabiller, puis de le masser et, enfin, constatant son habileté, il lui demande si elle n'a pas travaillé dans un « burdel » (*borde!*). Elle le reconnaît en toute simplicité et, inexplicablement, étant donné ses penchants naturels, Amoptis lui ordonne :

« -i Chúpame ! »<sup>1218</sup>  
(*Suce-la moi !*)

Elle s'exécute, se contentant d'obéir, s'appliquant comme on lui a appris à le faire.

Tel est son premier contact avec l'univers d'Ahrum. Néanmoins, elle ne se sent pas rejetée par ce nouveau monde. Elle ne s'appesantit pas sur ce qui vient de lui arriver, mais s'abandonne à sa fascination pour ce pays d'Égypte qui lui semble symboliser richesse naturelle et fertilité, abondance de fleurs, d'odeurs, d'animaux, de couleurs, de sensations en tout genre, et, de même, abondance de dieux. Elle est encore traumatisée par la mort tragique de Domicia, s'ajoutant à toutes celles qui ont jalonné sa vie. Elle est surprise d'avoir résisté à l'idée de se donner la mort :

« ¡ [...] Cómo nos droga la vida !, [...] ¡cuánto puede, contra el dolor, la sangre ! »<sup>1219</sup>  
(*[...] Comme la vie nous drogue ! [...] Comme le sang est puissant contre la douleur !*)

Son intérêt pour Ahrum s'éveille avant même son arrivée, tellement les habitants du palais sont émus par le retour du maître, depuis le plus humble des serviteurs jusqu'à son gendre, qui a renoncé à son voyage dès qu'il a appris que Ahrum revenait.

La réaction de Glauka face à Ahrum est d'autant plus forte qu'elle a cru, tout d'abord, qu'il s'agissait d'un autre. En effet, lorsque le bateau s'est approché, deux hommes étaient à bord, l'un richement vêtu et l'autre tranchant sur son compagnon par sa simplicité vestimentaire. Le soulagement de Glauka est proportionnel à sa déception première, lorsqu'elle a cru que le maître était « ese personaje de la bolsa, obeso y torpe » (*ce personnage portant un sac, obèse et maladroit*), alors qu'il s'agit du « remero de la túnica oscura » (*rameur à la tunique sombre*)<sup>1220</sup>.

Déjà, elle le regarde avec « avides » (*avidité*), en oubliant pendant quelques minutes de vaquer à ses occupations.

Ahrum fait, lui aussi, la connaissance de Glauka, mais de manière indirecte puisque sa fille lui montre ce qu'elle va utiliser pour se faire élaborer une perruque : des cheveux d'une couleur « ni naranja, ni rojo, ni dorado, sino algo de todo ello en

<sup>1218</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.22.

<sup>1219</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 26.

<sup>1220</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p. 38.

cambiantes variaciones según el toque de la luz »<sup>1221</sup> (*ni orange, ni rouge, ni dorée, mais d'un peu de tout cela, dans des variations qui changeaient selon la lumière qui les touchait*). A la fascination de Glauka répond « el asombro » (*l'étonnement*) qu'Ahrām dissimule à sa fille.

Ils se connaissent bientôt de manière directe : Glauka s'interpose entre Malki, le petit-fils d'Ahrām, et un mâtin qui le menace. Elle agit spontanément :

« Malki es la hijita que no pudo salvar. »<sup>1222</sup>  
(*Malki est sa petite fille qu'elle ne put sauver.*)

Le diminutif « hijita » est poignant, d'autant qu'il est explicité par la proposition relative qui suit. L'impuissance d'une mère à sauver son enfant assassiné sous ses yeux par des pirates ne fait qu'amplifier sa douleur déjà incommensurable.

Lorsqu'elle sent le regard d'Ahrām se poser sur ses seins, elle, qui y est pourtant habituée, après avoir travaillé dans une maison close, ressent :

« Un calor ruboroso, que ella misma no se explica [...] »<sup>1223</sup>  
(*Une chaleur qui la fait rougir, qu'elle-même ne comprend pas [...]*)

Après avoir été séduite par l'apparence d'Ahrām, elle l'est par sa voix, changeante selon ses humeurs, « metálica y vibrante »<sup>1224</sup> (*métallique et vibrante*) lorsqu'il a eu peur pour la vie de son petit-fils et qui « ruge » (*rugit*) lorsqu'il réprimande Yazila, la fille d'Amoptis, chargée de veiller sur l'enfant.

Ils font connaissance dans des circonstances peu communes. De plus, lorsqu'il s'approche d'elle pour la remercier, il touche le voile qu'elle porte pour dissimuler son crâne rasé. Il devine, sans le dire, que les cheveux qu'il vient d'admirer chez sa fille sont les siens. C'est maintenant le sens du toucher qui est éveillé.

Elle ne le sait pas encore, mais Ahrām, au même instant, a ressenti lui aussi un élan de désir envers elle :

« Sus pechos hermosos cuando se enfrentó a Tijón, tan erguidos. »<sup>1225</sup>  
(*Ses beaux seins quand elle affronta Tijón, si fièrement dressés.*)

La reconnaissance de Glauka pour Ahrām, qui lui ordonne de s'occuper désormais de son petit-fils pour en faire un homme, va, très vite, se muer en un sentiment plus tendre :

« [...] ; Qué modo de mirarme cuando fui a pedirle, recién azotada, que me dejasen al niño !, con ojos de padre, pero doloridos, ¿ de padre ?, ayer en la playa volvió a acariciar mis cabellos cortados, su mano temblaba y no sé si eran los años, ¡ cuántas manos fueron temblorosas otras veces para llevarme a una cama !, me removió su caricia, casi esperé su orden, casi empecé a desnudarme, pero guardó silencio, levanté los ojos, su rostro era sonrisa, ¿ de padre ?, ¿ de hombre ?, era pura sonrisa, y yo le di la mía y fue como un vértigo, bueno, su sombra, el vértigo en otro cielo, yo me comprendo, ¿ qué hacer ?, besé su mano, la retiró despacio negando con la cabeza, pero sonreía, fue

<sup>1221</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.39.

<sup>1222</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.42.

<sup>1223</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.43.

<sup>1224</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.43.

<sup>1225</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.79.

una paz estremecida, entendernos sin palabras, abrazarnos sin manos [...].<sup>1226</sup>

*(...) Quelle façon de me regarder quand j'allai lui demander, peu après avoir été fouettée<sup>1227</sup>, qu'on me laissât l'enfant ! Avec des yeux de père, mais empreints de souffrance. De père ? Hier, sur la plage, il caressa à nouveau mes cheveux coupés, sa main tremblait et je ne sais si c'était à cause de son âge, combien de mains se mirent à trembler, d'autres fois, pour me conduire vers un lit ! Sa caresse me troubla, j'attendis presque son ordre, je commençai presque à me déshabiller, je levai les yeux, son visage n'était que sourire. De père ? D'homme ? Il n'était que sourire, et moi je lui donnai le mien et ce fut comme un vertige, ou plutôt son ombre, le vertige dans un autre ciel, je me comprends. Que faire ? Je baisai sa main, il la retira lentement, avec un signe de tête négatif, mais il souriait, ce fut une paix frémissante, une compréhension sans paroles, une étreinte sans mains [...].*

Glauka en est aux prémises de l'amour, aux questions sans réponse. Elle ignore si le trouble qu'elle ressent est partagé par Ahram et se perd en conjectures au moindre de ses gestes pouvant paraître équivoque : "la retiró despacio negando con la cabeza, pero". Le dernier mot, adversatif, dévoile son analyse des faits, une réaction négative, comme retirer la main, pouvant dissimuler une réelle émotion, comme le montre ce "pero".

L'émotion de Glauka n'est pas seulement sexuelle ; ce vertige lors de leur échange de sourires va au-delà du désir, puisqu'il suscite au fond de son cœur une sensation de paix qu'elle n'avait sans doute pas connue depuis longtemps. Leur fusion est mentale avant d'être physique.

Ahram est encore partagé entre désir et soupçon : il craint qu'elle ne soit une espionne à la solde de Rome ou une sorcière. Cependant, il ne lui tient pas rigueur pour avoir giflé Malki, qui refusait de lui obéir, ce qui lui valut d'être fouettée. S'il avait été présent, elle aurait, sans doute, échappé à ce châtement.

Un peu plus tard, lors d'une promenade en mer au cours de laquelle Ahram, accompagné de son petit-fils et de Glauka, s'est rendu sur l'île de Karu, Glauka se jette à l'eau pour retrouver le poignard de son maître que le petit garçon a, impulsivement, jeté à l'eau. Dans un premier temps, Ahram est furieux car elle est restée sous l'eau très longtemps, bien plus que lui qui a plongé aussitôt pour essayer de la retrouver. A cette violente émotion qu'éprouve Ahram, faite d'inquiétude pour la jeune femme et de vexation d'être inférieur à elle en apnée, s'ajoute bien vite un autre sentiment : il la voit se sécher au soleil, les vêtements mouillés dévoilant sa silhouette. Il ne manifeste pas d'intérêt particulier. Cependant, en voyant qu'un marin frôle la hanche de la jeune femme, il lui donne un ordre dans une langue que Glauka ne comprend pas. Surpris, le marin descend avec le mousse et ils remontent un peu plus tard en se réajustant la ceinture. Est-ce à dire que Ahram leur a permis de descendre pour assouvir ensemble le désir provoqué à la vue de Glauka nue ? Les pages suivantes, soliloque de Glauka, semblent le confirmer.

<sup>1226</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.69.

<sup>1227</sup> En l'absence de Ahram, Glauka fut fouettée pour avoir giflé Malki après un caprice de l'enfant.

Glauka et Ahram ne manifestent, apparemment, aucun sentiment. Tout est intériorisé :

"El tiempo no pasa, se mete en el pecho de esas dos personas, cada una a solas, cada una a la vez con la otra, envueltas en mar, en cielo, en viento."<sup>1228</sup>

*(Le temps ne passe pas, il se met dans la poitrine de ces deux personnes, chacune étant seule, chacune étant en même temps avec l'autre, enveloppées dans la mer, dans le ciel, dans le vent.)*

Glauka, "pasada por un harem, forzada por los piratas, usada en el burdel bizantino"<sup>1229</sup> *(qui est passée par un harem, qui a été forcée par les pirates, qu'on a utilisée dans le bordel de Byzance)*, pense à ses seins, "suyos cuando quiera"<sup>1230</sup> *(à lui -Ahram- quand il le voudra)*.

Elle attend le bon vouloir d'Ahram, continuellement partagée entre l'espoir et la déception. Il l'installe dans ses appartements privés, une tour à la décoration sobre, voire humble et elle attend, le cœur battant, qu'il prenne son corps:

« que ha conocido el látigo, las ataduras, las cadenas, los grilletes, y tantas manos, y lenguas y dientes y patadas, y penes, brutalidad y vicio, también caricias y éxtasis, penetrado por todas partes, arañado, acariciado, con todo eso intacto, piel como la de un niño, de jazmín y de rosa [...] »<sup>1231</sup>

*(qui a connu le fouet, les cordes, les chaînes, les fers et tant de mains, et de langues et de dents et de coups de pieds et de pénis, la brutalité et le vice, mais aussi les caresses et l'extase, pénétré de toutes parts, griffé, caressé, intact malgré tout, la peau comme celle d'un enfant, de jasmin et de rose [...].)*

Un soir, enfin, alors qu'elle vient d'attacher Tijón pour qu'il ne gêne pas Ahram par des démonstrations d'affection qui paraissent lui déplaire, son maître pose la main sur son poignet, juste sur le bracelet que lui a offert Krito et il lui ordonne de le suivre. Ils descendent au bas d'une falaise, par un escalier étroit qui mène à une petite grotte au bord de la mer. En contemplant celle-ci, à la lueur de la lune :

« Por un momento -luego le parecerá increíble- olvida al hombre, y trata de recordar, de recordar aquello que...aquello entre nieblas...entre las nieblas de... ¿cuándo ? »<sup>1232</sup>

*(Pendant un instant - ensuite, cela lui paraîtra incroyable- elle oublie l'homme et s'efforce de se rappeler, de se rappeler ce qui ... ce qui se passa dans la brume...dans la brume de...quand ?)*

Elle est au seuil de la réminiscence. Elle a connu cette douce lumière de la lune. Mais en quelle occasion ?

Leur union est mer :

« [...] Él se inclina, apoyándose sobre las manos, y una marea de labios ávidos, absorbentes y rodeados de filamentos como los de una anémona, cubren los pechos impacientes, el delicado cuello, la cara extática. [...] »

Los cuerpos se entrelazan, los gestos se aceleran. Ella siente contra su vientre el espolón erguido y se abre, se ofrece, se adelanta ; el ariete la encuentra, la tantea y la penetra despaciosamente, poderosamente. Elle absorbe ese instante del primer saboreo con el macho en su vientre

<sup>1228</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.141.

<sup>1229</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.144.

<sup>1230</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.144.

<sup>1231</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.68.

<sup>1232</sup> *La vieja sirena*, Ibid., p.240.



suyo todo él, toda su longitud y poderío. ¡Posesión del hombre, ya es mío, me hace suya ! El pene se hace cordón umbilical, da nueva plenitud al vientre, retorna al origen, consolida la unión. [...]

El ritmo viril no es agresivo sino cósmico : vaivén de olas, palma mecida por la brisa. [...] Se siente mecido en una ola de carne que le envuelve con unas manos en su espalda, arañantes o acariciantes, y que le embriagan los oídos con el jadeo amoroso, con la palabra hecha música. Se disuelve en ella sin alarmarse, abandonándose, porque cuanto más se entrega más poderoso es su sexo, más grande con ese rendimiento su triunfo. Ahondando, ahondando, elevándose cuanto más se hunde, ensanchándose cuanto más se concentra. Ya no lo envuelve el mar sino el cielo, las estrellas, el universo. Cede toda barrera, es anegado, arrebatado. Y ella es también más vencedora cuanto más vencida. El ímpetu del surtidor crece y crece, más alto, más cristalino, más afilado y vivo, todo lleno de una luz que convierte la gruta en un diamante cuyo centro es la pareja. Hasta que el surtidor se rompe, estalla, y la líquida lanza se hace flor derramándose redonda, en círculos, en inundaciones...

Junto en ese instante del doble grito en éxtasis un golpe de la marea lanza una ola más larga que baña los pies de ambos. Es para la mujer como un golpe de címbalo, que aturde y anuncia : como si todo el océano la envolviese para llevársela a otro tiempo, entrase en ella para llenar su abismo. Porque al fin recuerda lo que le quería evocar la luna. [...] Le llega la memoria a la vez que el orgasmo.

[...] En ese instante se escapa de los labios femeninos, sin ella darse cuenta y entonada muy suave, una dulce y extraña monodia, diferente de todas las músicas por él conocidas. [...]

[...] Porque ese canto es el de las sirenas : sin palabras, sólo modulaciones del mundo submarino que ellas, las hijas de Nereo, ofrecen a la luna cuando la mar se duerme.»<sup>1233</sup>

*(Lui se penche, s'appuyant sur les mains et une marée de lèvres avides, absorbantes et entourées de filaments comme ceux d'une anémone, couvrent les seins impatients, le cou délicat, le visage extatique. [...])*

*Les corps s'entrelacent, les mouvements s'accélèrent. Elle sent contre son ventre l'éperon dressé et elle s'ouvre, s'offre, s'avance. Le bélier de guerre la trouve, la sonde et la pénètre lentement, puissamment. Elle absorbe cet instant de la première saveur qu'elle éprouve avec le mâle dans son ventre, tout entier à elle, de toute sa longueur et sa puissance. Possession de l'homme, il est à moi maintenant, il me fait sienne ! Le pénis devient cordon ombilical, donne à son ventre une nouvelle plénitude, retourne aux origines, consolide l'union [...].*

*Le rythme viril n'est pas agressif mais cosmique : va-et-vient de vague, palme bercée par la brise. [...] Il se sent bercé par une vague de chair qui l'enveloppe avec des mains sur son dos, griffantes ou caressantes et qui enivre ses oreilles de son halètement amoureux, de la parole devenue musique. Il se dissout en elle sans s'alarmer, s'abandonnant, car plus il se livre, plus puissant est son sexe, plus grand est son triomphe dans cette reddition. Creusant, creusant, s'élevant, plus il s'enfonce, s'élargissant plus il se concentre. Ce n'est plus la mer qui l'enveloppe, mais le ciel, les étoiles, l'univers. Toute barrière cède, il est noyé, emporté. Elle aussi, plus elle est vaincue, plus elle est victorieuse. La force du jet croît et croît encore, plus haut, plus cristallin, plus affilé et vivant, tout empli d'une lumière qui transforme la grotte en un diamant dont le centre est le couple. Jusqu'au moment où le jet se rompt, éclate et que la lance liquide devient une fleur qui se déverse pleinement, en cercles, en inondations...*

*En cet instant précis du double cri dans l'extase, un mouvement de la marée lance une vague plus longue qui baigne leurs pieds à tous deux. C'est pour la femme comme un coup de cymbale, qui étourdit et alerte : comme si tout l'océan l'enveloppait pour l'emporter dans un autre temps, comme s'il entrait en elle pour combler son abîme. En effet, elle se souvient enfin de ce que la lune voulait évoquer. [...] Sa mémoire vient à elle en même temps que l'orgasme.*

*[...] A cet instant-là, s'échappe des lèvres féminines, sans qu'elle s'en rende compte, entonnée très doucement, une monodie suave et étrange, différente de toutes les musiques qu'il connaissait.[...]*

---

<sup>1233</sup> La vieja sirena, Ibid.p.241et suiv.

*C'est là le chant des sirènes : sans paroles, seules des modulations du monde sous-marin qu'elles, les filles de Nérée, offrent à la lune quand la mer s'endort.)*

C'est lui, le premier, qui devient élément marin, pour mieux aimer Glauka. Ses lèvres deviennent marée, elles sont entourées de filaments comme ceux des anémones de mer, tant par la forme que par la texture humide. Les baisers d'Ahrum sur le visage et le cou de la jeune femme s'étalent sur sa peau, effleurant chaque pore. Le narrateur passe de la comparaison à la métaphore, ôtant par là-même toute distance entre l'objet désigné et l'objet qui le désigne. Le pénis fait l'objet de nombreuses métaphores ; l'éperon est, pour un marin amoureux d'une sirène, tout à fait adéquat. Il fend le corps de la femme avec la même impétuosité qu'un bateau fend les flots, ce qui n'empêche pas cet acte d'être respectueux, presque sacré.

Au bord de la réminiscence, elle n'est plus seulement une femme, désignée par un prénom qui ne lui est pas propre, ou par un substantif qui serait tout aussi inadéquat. Elle est « ella », la femme qui ne sait pas encore qu'elle fut sirène. « Ella » est aussi celle qui n'a pas besoin d'être nommée par Ahrum pour savoir que c'est elle. Elle est la femme aimée, l'aboutissement, celle dont il savait confusément qu'elle était autre et que, peut-être, elle serait sienne.

Le tempo du discours suit celui de leurs ébats : le rythme ternaire est récurrent : « se abre, se ofrece, se adelanta », « la encuentra, la tantea y la penetra », « suyo todo él, su longitud, su poderío », « i posesión del hombre, ya es mío, me hace suya ! », « ahondando, ahondando, elevándose », « el cielo, las estrellas, el universo », « Cede toda barrera, es anegado, arrebatado », « se rompe, estalla, y la líquida lanza se hace flor », « redonda, en círculos, en inundaciones ». Il s'accélère, parfois, pour devenir binaire : « Los cuerpos se entrelazan, los gestos se aceleran », « despaciosa, poderosamente », « suave y violento, tranquilo y ardoroso », « vaivén de olas, palma mecida por la brisa », « arañantes o acariciantes », « con el jaleo amoroso, con la palabra hecha música », « como si todo el océano la envolviese [...] entrase ».

Certaines phrases sont courtes et n'occupent qu'une ligne, d'autres s'étalent sur cinq lignes. Certaines n'ont pas une virgule, d'autres sont freinées par des points-virgules : la mélodie du discours est celle de leur amour.

Glauka renaît avec le sexe, comme le montre « el pene se hace cordón umbilical ». La mer, mais aussi l'univers tout entier, participent de cet acte amoureux. Toutes les contradictions sont possibles et se fondent en une sensation multiple. Un geste peut être à la fois « suave y violento, « tranquilo y ardoroso », l'univers est, enfin, fusionnel : « elevándose cuanto más se hunde », « más vencedora cuanto más vencida ».

Leur amour est comme la mer, paisible et mortelle. Celle-ci finit par les atteindre de sa caresse et c'est à ce moment-là, celui de l'orgasme, qu'elle recouvre la

mémoire : sperme et eau la baignent en même temps et permettent la jonction entre la sirène qui, du fait de sa nature même, ne pouvait pas aimer, et la femme pour laquelle la valeur première est l'amour. La mer annonce, ainsi, qu'elle se réconcilie avec Glauka, qu'elle accepte sa nouvelle identité, faite de dualité : la jeune femme peut désormais être nommée.

Elle a senti :

« el Vértigo, el exaltado abismo, la crispación final al borde de la muerte, al borde de la vida, entonces reconocí el instante, el soñado bajo las aguas, el buscado cada día sobre la tierra, el que me concedió la diosa, mi memoria se abrió como mi carne a tu deseo, mi sangre empezó a cantar, como cuando imploré a Afrodita en su santuario, corrieron los mil ríos de mi cuerpo, escuché sus latidos y sus voces, sentí mis cavidades y mis ecos, te derramaste en mí y el mundo vibró mágico, cuajó en cristal sonoro, agudísimo y tenso, inmóvil y violento, el grito llegaría a las estrellas, y yo en ese cristal, y siendo ese cristal, más que sentirme viva fui la Vida misma, esa que nace y muere en cada instante, sin acabarse nunca, en la vida que se goza porque huye, la que se espera porque renace, y yo era esa vida y tú me la habías dado, el niño con su miedo de tenerme, me habías dado incluso mi pasado, esa vida que nos escapa por la costumbre, me la diste nueva, hecha grito y torrente [...]. »<sup>1234</sup>

*(Le Vertige, l'abîme d'exaltation, la crispation finale au bord de la mort, au bord de la vie, alors, je reconnus l'instant, celui dont j'avais rêvé sous les eaux, celui que j'avais cherché chaque jour sur la terre, celui que la déesse m'accorda, ma mémoire s'ouvrit ainsi que ma chair à ton désir, mon sang se mit à chanter, comme quand j'implorai Aphrodite dans son sanctuaire, les mille fleuves de mon corps se précipitèrent, j'écoutai leurs palpitations et leurs voix, je sentis mes cavités et mes échos, tu te répandis en moi et le monde vibra avec magie, devint cristal sonore, très aigu et tendu, immobile et violent, le cri parvint sans doute aux étoiles et moi, dans ce cristal et, étant ce cristal, je me sentis vivante mais, plus encore, je fus la Vie même, celle qui naît et meurt à chaque instant, sans jamais s'achever, dans cette vie dont on jouit parce qu'elle fuit, que l'on attend parce qu'elle renâit et, moi, j'étais cette vie et c'était toi qui me l'avais donnée, l'enfant avec sa peur de me posséder, tu m'avais même donné mon passé, cette vie qui nous échappe à cause de l'habitude, tu me l'as donnée neuve, faite cri et torrent [...])*

Elle est passée de l'ombre du vertige dont elle parlait auparavant au véritable Vertige avec une majuscule. Si l'on se réfère à l'étymologie latine, le sens de ce mot est tout à fait en adéquation avec la problématique du cercle : « vertigo, inis, f. : 1/ mouvement de rotation, tournoiement// pirouette, révolution, changement // 2/ vertige, étourdissement, éblouissement. »<sup>1235</sup> Comment ne pas céder à la tentation de la première acception du terme ? Ce n'est pas tant Glauka qui a effectué ce mouvement de rotation, que le temps qui est, soudain, apparu dans sa vie. Il y a eu jonction, en cet instant précis et en sa personne, de l'atemporalité de celui qui est immortel et du temps, par définition délimité par la naissance et la mort.

Cette crispation au bord de la mort, la sirène la revendique et le verbe « empezó » revêt toute son importance. Le temps a existé, enfin, pour elle, elle a, enfin, connu le début ; elle est prête à accepter pleinement sa fin.

Ses sens se sont éveillés soudain ; la fixité de l'immortel est devenue mouvement. Elle est rentrée de tous ses sens dans le cercle espace/temps, comme le

<sup>1234</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.245.

<sup>1235</sup> GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré*. Hachette. Paris.1978.

montrent des mots tels que « corrieron », « « ríos », « cuerpo », « escuché », « latidos », « sentí », « ecos », « vibró », « cuajó », « grito ». Au milieu de tout ce chaos vital et inhérent à lui, le « yo » (*moi*) de la sirène peut être revendiqué. Elle passe de la mer immuable qui fut son univers antérieur au fleuve qui coule de la naissance vers la mort, où la Vie « naît et meurt à chaque instant ». Elle affirme que l'homme jouit de cette vie parce qu'elle fuit, montrant ainsi qu'elle est assez exceptionnelle pour une mortelle, précisément par le fait qu'elle a « subi » l'immortalité. Cette irruption de son passé et de la vie même ne fut rendue possible que par l'amour d'Ahran, par cet acte sexuel où l'être humain donne tout et reçoit tout de l'autre, en un orgasme qui est mort et renaissance. Glauka refuse de séparer Eros de Chronos, donc de Thanatos. Ahran lui offre l'amour et, par conséquent, comme nous le verrons, la mort.

Elle révèle son identité à celui qu'elle aime à peine revenue avec lui dans la tour. Il n'en doute pas. Au contraire, il comprend la fascination qu'elle exerçait sur lui et aussitôt :

« El hombre se rinde a esos ojos :  
 -Glaucos...Te llamarás Glauka. »<sup>1236</sup>  
 (*L'homme se rend devant ces yeux :*  
 -Glaucos... Tu t'appelleras Glauka.)

Il lui donne le prénom qui est en harmonie avec son identité complète. Le narrateur l'accepte, lui qui, depuis les premières pages, désignait Glauka, le plus souvent, par « la esclava », « la mujer », « ella ».

Elle lui explique :

« -Me has hecho, por fin, Mujer.  
 Él no comprende.  
 - ¿Qué eras antes ? - sonrío.  
 -Hembra solamente. Existía, pero no vivía. Ahora sí. »<sup>1237</sup>  
 (*-Tu as fait de moi, enfin, une Femme.  
 Lui ne comprend pas.  
 -Qu'étais-tu avant ? -dit-il en souriant.  
 -Une femelle seulement. J'existais, mais je ne vivais pas. Et maintenant, oui, je vis.*)

Le mot « hembra » est difficilement traduisible en français, car il ne signifie pas seulement « femelle ». Il peut être employé pour remplacer « mujer » (*femme*), la femme faisant partie, tout simplement, du monde des femelles. « Hembra » est moins péjoratif que « femelle » en français.

Lorsqu'elle était sirène, elle était, sans exister, sans se placer dans le temps et l'espace. Désormais, grâce à l'amour d'Ahran, elle est une femme à part entière.

Elle s'adonne à l'amour physique avec enthousiasme, car ce sont des scènes

<sup>1236</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.256-257.

<sup>1237</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.259.

sexuelles qu'elle voyait et enviait quand elle était sirène. Contrairement à beaucoup d'êtres humains, elle en saisit l'importance. Le sexe de celui qu'elle aime en devient sacré :

« Vuelven a la roca, ungidos por el mar, dorados bajo el sol. Ella se tiende, contemplando el miembro erecto. Un ídolo oscuro, imperioso, purpúreo. Sólo un ojo, como un cíclope. Se incorpora a adorarlo ; sus labios coronan la cabeza. »<sup>1238</sup>

*(Ils reviennent au rocher, ayant reçu l'onction de la mer, dorés sous le soleil. Elle s'allonge, en contemplant le membre dressé. Une idole sombre, impérieuse, pourpre. Un œil seulement, comme un cyclope. Elle se redresse pour l'adorer ; ses lèvres en couronnent le tête.)*

La mélodie discursive se présente sous la forme d'une alternance irrégulière de phrases binaires –« Ella se tiende, contemplando el miembro erecto », « Sólo un ojo, como un cíclope », « Se incorpora a adorarlo ; sus labios coronan la cabeza »- et ternaires –« Vuelven a la roca, ungidos por el mar, dorados bajo el sol », « Un ídolo oscuro, imperioso, purpúreo »-. Le texte rappelle, alors, les litanies ou les mantras. L'amour est sacralisé. Le texte berce et emporte le lecteur comme la vague du désir le fait pour le couple.

Ce temps, que Glauka revendique avec tout ce que cela induit, va-t-il user ses relations avec celui qu'elle aime ? Elle répond, bientôt, à cette question, lorsque Ahram, échappant à ses ravisseurs à la solde de Palmyre, se réfugie sur un îlot désert, qu'il nomme « la Roca » (*le Rocher*) :

« [...] le han nacido en la Roca más canas, vuelve a dolerse de los años, « ¿vas a seguir queriéndome ? », ¿y lo dudas, grandísimo tonto ?, i más que nunca, viejo mío, sí, lo eres, en la Roca ha nacido tu edad, has acabado de labrar tu cuerpo, dejarlo en lo esencial, su densidad, la plata de tus cabellos, la geografía de tus huesos, las manchas de tu piel, más arrugada en las nalgas y en los codos, pero es viejo marfil, pulido y exquisito, i cuánta vida acaricio en ella !, tus músculos se han hecho fibra y tendones, te descubro una nueva belleza, la del árbol añoso que venció vendavales, y has ganado paciencia en el amor, sabiduría, la reflejan tus ojos, antes tan oscuros, ahora con un velado cerco, los colorea de gris, los asemeja a los de Krito, eres más adorable, tierno y nudoso a la vez para colmarme... »<sup>1239</sup>

*([...] Sur le Rocher, plus de cheveux blancs lui sont venus, il recommence à se plaindre de son âge, « vas-tu continuer à m'aimer ? », tu en doutes, grand sot ?, plus que jamais, mon cher vieux, oui, tu es vieux, sur le Rocher, ton âge est apparu, tu as fini de façonner ton corps, tu l'as réduit à l'essentiel : sa densité, l'argent de tes cheveux, la géographie de tes os, les taches de ta peau, plus plissée sur les fesses et les coudes, mais elle est du vieux marbre poli et exquis, que de vie je caresse sur elle !, tes muscles sont devenus fibre et tendons, je te découvre une nouvelle beauté, celle de l'arbre chargé d'années qui vainquit les ouragans, et tu as acquis de la patience dans l'amour, de la sagesse que reflètent tes yeux, si sombres avant, maintenant adoucis par un voile qui les colore de gris, les rend semblables à ceux de Krito, tu es plus adorable, tendre et noueux à la fois, pour me combler...)*

Ahram craint les ravages du temps et le narrateur, usant du style direct pour exprimer la question empreinte d'anxiété, montre l'importance que la réponse de Glauka représente pour cet homme approchant les soixante-dix ans -il en a exactement soixante-six- et vivant avec une femme d'une trentaine d'années de moins

<sup>1238</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.257.

<sup>1239</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.611.

que lui.

Glauka eut, effectivement, une tentation, celle d'initier Malki à l'amour. La proposition émana d'Ahrām, qui ne considérait aucune autre femme digne d'initier son petit-fils, si ce n'était celle qu'il aimait. Elle refusa et proposa une jeune prostituée, comme elle l'avait été elle-même, et qu'elle avait remarquée. Pendant que le jeune homme et la jeune femme se donnent l'un à l'autre, Glauka ne cesse de les imaginer :

« La obsesión la estremece como si la rozara en realidad esa carne viril que quizás -lo sospecha, ilo sabe !-, la deseaba precisamente a ella... y sin embargo era imposible, su cuerpo no hubiera respondido. Pero le duele no gozar como Ittara gozó, no abrazar el cuerpo joven de Ahrām, no hacerle hombre como su Ahrām de ahora llegó a serlo en aquella isla. »<sup>1240</sup>

*(Cette obsession la fait tressaillir comme si elle était réellement effleurée par cette chair virile qui, peut-être -elle le soupçonne, elle le sait !- la désirait, elle, précisément... et cependant, c'était impossible, son corps n'aurait pas répondu. Néanmoins, elle souffre de ne pas jouir comme Ittara jouit, de ne pas étreindre le corps jeune d'Ahrām, de ne pas faire de lui un homme comme son Ahrām de maintenant le devint sur cette île.)*

Comme elle aurait voulu s'abandonner au plaisir dans les bras de Malki qui la désire tout autant que son grand-père, mais, sans doute, avec la fougue d'un jeune homme ! Elle sait, pertinemment, que son corps aurait refusé cette union, apparemment presque incestueuse, non pour des raisons de morale ou de bienséance, mais tout simplement parce que ce n'est pas vraiment lui qu'elle voulait, mais l'ombre d'Ahrām. Elle qui connaît le temps, elle sait qu'il ne faut pas jouer avec lui. C'est Ittara qui initia Ahrām et c'est la jeune Dídima qui initie Malki. Faire l'amour avec le jeune homme, sous prétexte qu'il devait ressembler à son grand-père dans sa jeunesse eût été une tromperie. Or Glauka est pure comme l'eau qu'elle aime tant. Elle agit toujours en accord avec ses principes éthiques fondamentaux.

Elle peut, par conséquent, rassurer Ahrām en commençant par une fausse question : « ¿y lo dudas, grandísimo tonto ? » et en poursuivant avec une exclamation visant à le tranquilliser. Glauka est parfaitement consciente du changement physique de son amant, mais le vieillissement n'est nullement, à ses yeux, une détérioration, mais plutôt le contraire. Le superficiel, le subsidiaire, le superflu s'effacent avec le temps, la peau de celui qu'elle aime, avec ses taches, ses rides, ses plis est celle qu'elle aime caresser. Elle ajoute à la sensualité le respect pour la force de celui qui, impavide, a bravé les années, de celui qui s'est adouci et a appris à mieux s'accorder dans l'amour au rythme de son amante. Son corps comme son cœur se sont polis avec le temps, l'adoucissant et le faisant plus proche de Krito, l'autre amour de Glauka, comme nous allons le voir maintenant.

Nous n'allons pas dévoiler, pour l'instant, le dénouement qui est aussi le reflet de l'apogée de l'amour de Glauka pour Ahrām. Il sera étudié au deuxième

---

<sup>1240</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.617.

chapitre de cette partie. L'érotisme de *La vieja sirena* est un joyau de poésie qui culminera à la fin de l'œuvre. L'amour, dans cette œuvre, aurait pu être fort simple : la sirène a renoncé à l'immortalité pour connaître l'amour et ses relations avec Ahram l'ont comblée et ont amplement justifié son sacrifice.

Quant à Ahram, traumatisé par l'assassinat de son père sous ses yeux - on se souvient de « cuando asesinaron la barba de mi padre »<sup>1241</sup> (*lorsque la barbe de mon père fut assassinée*)- et, tenu par la promesse faite à sa mère de le venger, il n'a de cesse de lutter contre Rome. Sa puissance à Alexandrie n'a d'autre fin que celle-là. Lui, qui est un homme simple, qui n'aime rien tant qu'accompagner les pêcheurs lorsqu'il sortent en mer, est devenu un homme d'argent et d'ambition pour tenir sa promesse. Il a cinquante ans lorsqu'il fait la connaissance de Glauka. Il saura la reconnaître en tant que femme et sirène et l'aimer, mais il lui faudra encore traverser beaucoup de tempêtes pour, enfin, se réconcilier avec l'enfant caché en lui.

Lorsqu'il passe quinze jours sur sa « Roca », son Rocher, il s'accroche à plusieurs pensées pour survivre, la première étant :

« [...] Abatiré à Roma, ésa es otra de las ocasiones en que otros sucumben, pero Ahram no. »<sup>1242</sup>

([...] J'abattraï Rome, c'est là une autre des occasions auxquelles d'autres succombent, mais pas Ahram.)

Pourquoi éprouve-t-il le besoin de se désigner à la troisième personne par son prénom ? Est-ce pour donner plus de force à ses assertions et, par là-même, se donner du courage ? N'est-ce pas aussi révélateur d'un début de doute, cette solennité exagérée cachant mal l'effondrement progressif des certitudes qu'il s'était forgées, tout au long de sa vie ?

Pour l'instant, fidèle à son image, il affirme encore, et cela rappelle le fameux « Veni, vidi, vici » que prononça Jules César (un Romain pourtant !) en -47 :

« Volveré, averiguaré, me vengaré [...] »<sup>1243</sup>  
(Je reviendrai, je vérifierai, je me vengerai[...].)

Lui, contrairement à Jules César, s'exprime au futur, s'accrochant avec force à ce temps qu'il espère, car il montre que Ahram aura survécu. Mais sa célérité sera la même.

Seul sur son rocher, condamné à l'inaction, affrontant le temps (il ignore combien de temps il restera là, s'il en réchappe), il est, pour la première fois, contraint de réfléchir. Comme le fera Descartes, mais volontairement, il est en proie au doute. Est-ce Glauka qui est responsable de sa relation avec Krito, et donc coupable ? Est-ce Krito le coupable, Glauka devenant une victime ? Est-ce Odenato

---

<sup>1241</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.315.

<sup>1242</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.570.

<sup>1243</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.571.

qui a ourdi ce plan pour se débarrasser de lui ? Est-ce Zenobia ? Bashir, son ami, aurait-il vraiment tout fait pour le sauver, s'il avait été encore de ce monde ? C'est à partir de là que Ahram va changer :

« Este peñón es mi nueva botadura, mi trampolín para saltar al futuro... »<sup>1244</sup>

(*Ce roc est mon nouvel embarcadère, mon tremplin pour sauter dans le futur...*)

Il ne se rend absolument pas compte de la profondeur de son changement futur.

Il va devenir comme Bashir, qui répétait :

« No necesitaba poder, ni lo tenía ni lo quería. »

(*Je n'avais pas besoin de pouvoir, je ne l'avais pas et je n'en voulais pas non plus.*)

Lorsque ses sauveteurs apparaissent, Ahram épargne Krito, qui était pourtant bien décidé à rester sur l'île pour y mourir. Glauka remarque aussitôt :

« Es otro Ahram, quizás ahora sea más el mío pero no me atrevo a la esperanza... »<sup>1245</sup>

(*C'est un autre Ahram, peut-être est-il maintenant davantage celui que j'attendais mais je n'ose pas espérer...*)

Qui est le nouvel Ahram qu'attendait Glauka depuis qu'elle le connaissait ?

« ¡Qué trabajo le cuesta comprender, atravesar sus nieblas, ya es un milagro al menos que lo intente, que no se niegue a ver. »<sup>1246</sup>

(*Que cela lui est difficile de comprendre, de traverser ses brouillards, c'est déjà un miracle que, du moins, il s'y efforce, qu'il ne se refuse pas à voir.*)

Il s'efforce de comprendre Glauka et Krito, il est même prêt à demander pardon à celle qu'il aime et qu'il a pourtant violée à son retour du Rocher, pour se venger, pour moins souffrir.

Elle lui dit en silence :

« [...] Estás comprendiendo el amor, abriéndote a la vida, era antes cuando errabas, ibas adelante y adelante sin saber hacia dónde, sin paladear el camino, calla, no me discute, me besa, ha sido tierno en la noche, tierno como no lo era, como mi corazón, que nunca tuvo miedo de ser blando, no quiso ser de piedra... »<sup>1247</sup>

(*[...] Maintenant, tu comprends l'amour, en t'ouvrant à la vie, c'est avant que tu te trompais dans ton cheminement, tu allais de l'avant, toujours de l'avant, sans savoir vers où, sans savourer le chemin, il se tait, il ne me contredit pas, il m'embrasse, il a été tendre pendant la nuit, tendre comme il ne l'était pas, comme mon cœur, qui n'a jamais eu peur d'être tendre, qui ne voulut pas être de pierre...*)

A la fin de la deuxième partie, Glauka évoque leur première rencontre :

« -[...] Ahí me encontraste hace dieciséis años.

-Sí. Haciendo frente a un perro furioso para salvar a Malki. [...]

-Y para salvarme a mí. »<sup>1248</sup>

(*-[...] C'est là que tu m'as rencontrée il y a seize ans.*

*-Oui. Affrontant un chien furieux pour sauver Malki. [...]*

*-Et pour me sauver, moi.)*

Le miracle qu'évoque Glauka n'est pas seulement dû au séjour d'Ahram sur le

<sup>1244</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.575.

<sup>1245</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.606.

<sup>1246</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>1247</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.609.

<sup>1248</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.677.



Rocher, qui fut, cependant, un élément déclencheur déterminant. Il est le fruit de l'amour de la sirène pour lui. Sans rien dire, en se contentant d'exister auprès de lui, elle lui a montré des valeurs aux antipodes de ce qui faisait les fondements de sa propre vie. Il a la chance, contrairement à don Pablo, dans *Octubre, octubre*, de perdre sa cécité et de voir le monde, car il a su accepter l'amour de Glauka et le lui rendre. Il a su recevoir et donner, même s'il n'a pas offert à Glauka ce qu'elle espérait de lui. Il a su se donner à elle, tel qu'il était alors. Et le temps, l'amour ont fait le reste du chemin qui le séparait du nouvel Ahram.

Au début de la citation suivante, elle s'adresse à lui : « estás comprendiendo », « errabas », « ibas » pour dépeindre son cheminement passé. Maintenant qu'il est aussi proche d'elle qu'elle en a toujours rêvé, elle ne s'adresse plus virtuellement à lui mais passe à la troisième personne du singulier. Ce n'est pas pour l'écarter ou le rejeter, mais pour introduire une autre troisième personne dont le sujet est « mi corazón ». Le narrateur adopte une technique narrative presque opposée à celle de la fin de *Octubre, octubre*, lorsque les deux amants réunis, Ágata et Luis, parlaient tour à tour à la première personne et que seul le sens des paragraphes permettait de deviner l'identité de celui qui parlait. Deux « moi » jouaient ensemble et s'entrelaçaient pour n'en former presque plus qu'un. Ici, Glauka parle d'elle, comme celui qu'elle aime, à la troisième personne. Sa grande force fut d'avoir un cœur tendre et c'est cette tendreté, cette tendresse, qui sont venues à bout de la dureté d'Ahram.

Ce qui fut, sans doute, le plus douloureux pour Ahram, mais peut-être déterminant, fut la relation amoureuse de celle qu'il aimait avec un autre homme, son ami de longue date, Krito.

José Luis Sampedro rejoint-il, ici, ce qu'écrivit Denis de Rougemont ?

« La société où nous vivons et dont les mœurs n'ont guère changé, sous ce rapport, depuis des siècles, réduit l'amour-passion, neuf fois sur dix, à revêtir la forme de l'adultère. »<sup>1249</sup>

Il y a, effectivement, adultère, mais pas vraiment de tromperie ; la différence essentielle est que l'amour de Glauka pour Krito n'enlève rien à celui qu'elle éprouve pour Ahram, bien au contraire.

---

<sup>1249</sup> ROUGEMONT (de) Denis. *L'amour et l'occident*. Ed. Plon, 10/18, Paris, 1972.

### 1.2.3. L'ineffable triangle amoureux Glauka-Ahram-Krito

---

Le lecteur est convaincu que Krito est omniprésent depuis les premières pages. Or, il n'en est rien. Il entre dans l'intrigue avec douceur, en harmonie avec ce qu'il est. Il apparaît, dans un premier temps, de manière indirecte, dans la bouche de Bashir, qui, de plus, comme le remarque aussitôt Glauka, ne l'aime pas beaucoup. Bashir est en train de parler de papiers qui ont été confiés à Soferis, le secrétaire particulier d'Ahram. Glauka demande, alors, qu'on lui explique ce que sont des papiers et qui les a portés à Ahram. Bashir répond :

« Según el filósofo ese hombre venía de la India [...]  
-¿Qué filósofo ?  
-Krito, ya te hablé de él. »<sup>1250</sup>  
(D'après le philosophe, cet homme venait de l'Inde [...])  
-Quel philosophe ?  
-Krito, je t'ai déjà parlé de lui.)

Le chamelier fait un portrait peu flatteur de Krito, en soulignant par exemple :

« Dice Ahram que Krito le salvó la vida : ibah !, fue sin luchar, no se llevó ninguna herida ! »<sup>1251</sup>  
(Ahram dit que Krito lui sauva la vie, bah, ce fut sans se battre, il ne fut même pas blessé.)

Est-il vraiment surprenant que le philosophe soit présenté par l'un de ses nombreux détracteurs ?

Krito dérange : il est efféminé sans affectation. Il ne revendique pas de manière ostentatoire son homosexualité. Il s'habille comme il le veut, selon son humeur du moment. Il est très proche d'Ahram, mais cela ne l'empêche pas de fréquenter les bas-quartiers d'Alexandrie. Sa force est dans son éloquence, pas dans le maniement des armes. Bashir le respecte, mais ne l'aime pas. Le sentiment sous-jacent qui explique également l'inimitié de Bashir est la jalousie devant l'amitié liant Krito à Ahram, aussi forte que sa propre relation avec l'armateur. Sage plein de finesse, Bashir pressent-il que Krito aime Ahram ?

Krito assume pleinement la polémique qu'il suscite. Son impact sur Glauka sera si grand que, malgré les critiques négatives le concernant et que la jeune femme a entendues, elle sera immédiatement séduite par lui.

Il faut attendre le chapitre 8, « Alejandría » (*Alexandrie*) pour assister à leur rencontre.

Glauka a découvert :

---

<sup>1250</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.118.

<sup>1251</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.119.

« un pequeño banco de mármol, cada uno de cuyos brazos es un delfín curvándose en el salto. »<sup>1252</sup>  
(*un petit banc de marbre, dont chacun des accoudoirs est un dauphin qui se courbe en sautant.*)

Nous verrons plus loin l'importance de ce banc. Nous remarquons qu'il est orné de dauphins, amis de la sirène et qu'il est placé idéalement, en face du phare, surplombant la mer.

Glauka, en comprenant que la personne qu'elle avait prise pour une femme est, en réalité, un homme, identifie aussitôt Krito. Il fait de même :

« -Tú eres Irenia, claro. »<sup>1253</sup>  
(*Toi, tu es Irenia, évidemment.*)

Ils parlent à bâtons rompus, des cheveux de Glauka par exemple. Il souhaite les voir et Glauka accepte, malgré l'interdiction de sa maîtresse.

Il pense alors :

« ese color entre la miel y el fuego. « ¿Será así esta mujer ? » [ ... ] El tuyo (rubio) es oscuro y luminoso a la vez [...] « ¿Será así esta mujer ? » se repite. »<sup>1254</sup>  
(*Cette couleur entre le miel et le feu. « Est-il possible que cette femme soit ainsi ? » [...] Ta couleur (le blond) est sombre et lumineuse en même temps [...] « Est-il possible que cette femme soit ainsi ? » se répète-t-il ?*)

Il ajoute plus tard :

« Te falta algo. »<sup>1255</sup>  
(*Il te manque quelque chose.*)

Il lui offre également son bracelet, car elle a résolu l'énigme que lui a posée Krito à propos d'Ahrām : il cache en lui un enfant.

Il fait aussi une remarque sur son prénom :

« Tiene razón Ahrām, hay que buscarte otro nombre. No es fácil.[...] Ya lo encontraremos. Nuestros verdaderos nombres vienen a nosotros.  
(*Ahrām a raison, il faut te chercher un autre prénom. Ce n'est pas facile.[...] Nous finirons par le trouver. Nos vrais prénoms viennent à nous.*)

Enfin, lorsqu'il lui demande qui il est, selon elle, elle répond :

« -Eres quien, apenas verme, me habla tan a fondo y me hace tratarle igual... »<sup>1256</sup>  
(*-Tu es celui qui, à peine après m'avoir vue, me touche si profondément par ses paroles et fait en sorte que je le traite de la même manière...*)

Ces quelques citations permettent de dégager ce qui va unir indéfectiblement Glauka et Krito. Chacun d'entre eux se sent parfaitement accepté par l'autre, l'adverbe « parfaitement » étant pris, aussi, selon son sens étymologique latin de « d'une manière achevée ». En une seule rencontre, au cours d'une seule conversation, ces deux personnes qui ne se connaissaient pas directement, ont pénétré jusqu'au fond de l'autre et l'ont accepté et aimé. Krito a senti, tout à fait

<sup>1252</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.168.

<sup>1253</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.169.

<sup>1254</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.170.

<sup>1255</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.171.

<sup>1256</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.174.

consciemment, que Glauka était faite de dualité contradictoire, qu'elle n'était pas une simple femme et que, le jour venu, un prénom viendrait symboliser son identité réelle.

Glauka a traversé sans effort les apparences et a compris à quel point Krito, comme elle-même, s'intéresse à l'être humain, en dehors des contingences, du rang social, des rumeurs.

Le bracelet n'a fait que sceller cette union éthique et intellectuelle.

Plus tard, inquiète de l'absence d'Ahrum, elle décide de tout raconter à Krito de son passé de sirène. Il comprend, alors, l'étrangeté du chant qu'il avait entendu de sa bouche, une nuit, alors qu'elle chantait pour Ahrum ; elle s'écrie :

« -Hoy cantaré para ti. Para ti solo. Ven. »<sup>1257</sup>

(-Aujourd'hui je chanterai pour toi. Pour toi seul. Viens !)

Puis elle l'entraîne vers l'endroit même où elle s'est donnée à Ahrum pour la première fois :

« La voz acaba declinando poco a poco y el mundo vuelve a ser el fulgor de la luna, el susurro del mar, el amparo de la roca, la propicia sonrisa de la diosa. Obediente al mensaje del instante Glauka se pone en pie, se quita su túnica, su ceñidor pectoral. Acaba de desnudarse liberando sus cabellos, que descienden magníficos en acariciantes ondas. Sumiso a su guía, osándolo todo, Krito se desnuda sin asombrarse al descubrir su erección, casi dolorosa, frenéticamente enardecida.

No sonrían, no hablan. Son puros amantes celebrando gravemente un sagrado ritual. La sacerdotisa se acerca de rodillas al varón, acaricia hacia arriba las delgadas piernas, queda con el rostro frente al sexo erguido, se incorpora rozándolo entre sus pechos, queda frente a él. Se miran y ahora, sí, ella sonríe, invitadora, a los ojos entregados bajo la frente ancha, el rubio cabello. Las manos viriles se posan en sus hombros y la empujan poco a poco hasta tenderla en el suelo. Glauka dobla las rodillas y abre sus muslos en espera del hombre, que desciende sobre ella quietamente. Se siente besada en los ojos, en las mejillas, en la frente ; nota el peso del otro cuerpo, su calor oprimiendo sus pechos, y una dureza en el vértice de sus muslos, pero ninguna presión penetrante, mientras las caricias continúan.

No se asombra, nada puede asombrarla : todo gesto es nuevo y, a la vez, pertenece a un antiquísimo rito. Recuerda una noche semejante en el mismo lugar, pero aquella hora pertenece a otro mundo y la diosa lo sabe. De pronto las caricias se interrumpen, el cuerpo del hombre se estremece en espasmos y suspira como en un llanto. La dureza viril vibra sola en el aire y una húmeda tibieza resbala lenta entre los muslos femeninos hasta el suelo. El hombre queda inmóvil, cerrados los ojos ; ella espera.

Luego el hombre reanuda los besos, inclinado sobre ella de rodillas, desciende lentamente con sus labios, cuello abajo, entre la seda cobriza de los cabellos. Se detiene en un pecho, lo rodea, lo asciende en espiral, enardece su cúspide, la mordisquea, la succiona y excita entre la lengua y dientes, la abandona por su gemela. Una mano de seda sobre el flanco femenino y los labios como abejas libadoras, caracoles untuosos, van dejando un rastro de placer sobre la piel abierta, expectante, entregada, absorbente. Las mejillas acarician el terso vientre, los labios beben en el pozo umbilical, se acercan a la mata rizada, que remueven a besos. Las manos concurren también allí, abren delicadamente la flor púrpura para los labios ávidos, que se posan en los pétalos y, encontrando su destino, se abren disparando el estilete vibrátil de la lengua... »<sup>1258</sup>

(La voix finit pas décliner peu à peu et le monde redevient l'éclat de la lune, le murmure de la mer, la protection de la roche, le sourire propice de la déesse. Obéissant au message de

<sup>1257</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.534.

<sup>1258</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.535-536.

*l'instant, Glauka se met debout, ôte sa tunique, la bande qui ceint sa poitrine. Elle achève de se dévêtir en libérant ses cheveux qui se répandent avec splendeur en ondes caressantes. Soumis à son guide, osant toute chose, Krito se déshabille sans s'étonner de découvrir son érection, presque douloureuse, dans une excitation frénétique.*

*Ils ne sourient pas, ils ne parlent pas. Ils ne sont que des amants qui célèbrent avec gravité un rituel sacré. La prêtresse s'approche, à genoux, de l'homme, caresse vers le haut les jambes minces, garde son visage en face du sexe dressé, elle se redresse en le frôlant entre ses seins, elle reste face à lui. Ils se regardent et maintenant, oui, elle sourit, en s'offrant, aux yeux qui se livrent à elle sous le large front, les cheveux blonds. Les mains viriles se posent sur ses épaules et la poussent doucement pour qu'elle s'allonge sur le sol. Glauka plie les genoux et ouvre ses cuisses dans l'attente de l'homme qui descend sur elle avec lenteur. Elle sent un baiser sur ses yeux, sur ses joues, sur son front ; elle sent le poids de l'autre corps, sa chaleur qui opprime ses seins et une dureté en haut de ses cuisses, mais aucune pression pénétrante, tandis que les caresses se poursuivent.*

*Elle ne s'étonne pas, rien ne peut l'étonner : tout geste est nouveau et, en même temps, appartient à un rite très ancien. Elle se souvient d'une nuit semblable dans le même endroit, mais cette heure-là appartient à un autre monde et la déesse le sait. Soudain, les caresses s'interrompent, le corps de l'homme tressaille dans des spasmes et soupire comme dans un sanglot. La dureté virile vibre seule dans l'air et une humidité tiède coule lentement entre les cuisses de la femme jusqu'au sol. L'homme reste immobile, les yeux fermés ; elle attend. Puis l'homme reprend ses baisers, penché sur elle, à genoux, descend lentement avec ses lèvres, vers le bas du cou, le long de la soie cuivrée de ses cheveux. Il s'arrête à un sein, l'encercle, l'élève en spirale, en excite le sommet, le mordille, le suce et l'excite entre sa langue et ses dents, l'abandonne pour son jumeau. Une main de soie sur le flanc féminin et les lèvres comme des abeilles butineuses, des escargots onctueux, laissent peu à peu une traînée de plaisir sur la peau qui s'ouvre, qui attend, qui se livre, qui absorbe. Les joues caressent le ventre lisse, les lèvres boivent dans le puits ombilical, s'approchent de la toison frisée, qu'elles agitent dans leurs baisers, les mains rejoignent les lèvres, elles ouvrent avec délicatesse la fleur pourpre pour les lèvres avides, qui se posent sur les pétales et, trouvant là leur destinée, s'ouvrent en projetant le stylet vibratile de la langue.)*

Elle s'offre dans toute sa plénitude en chantant pour lui de sa voix de sirène. Femme et déesse, elle se donne à Krito en toute liberté. Son chant n'est pas un chant de mort, attirant les mortels pour les entraîner dans les fonds marins. Il est chant de femme aimante et tous les éléments, l'air avec la lune, l'eau avec la mer et la terre avec la roche s'unissent à eux ; quant au feu, c'est, évidemment, celui de l'amour. Connaissant Krito, sa droiture, sa fidélité envers Ahram, c'est elle qui se déshabille et s'offre, étalant sa chevelure, ultime tentation. Krito ne se fait pas prier et se dévoile dans sa complexité, à la fois « sumiso » (*soumis*) et « osándolo todo » (*osant tout*).

Comme avec Ahram, l'amour physique, pour Glauka, devient rite sacré, dans lequel elle est, à la fois, prêtresse et déesse. Elle prend l'initiative, mais leur échange de regards est un don total de soi et une acception totale de l'autre. Les propositions et les phrases sont longues et lentes, il n'y a pas d'énumération de verbes, qui donneraient de la vitesse au discours. Rien ne semble précipité dans ce rapport amoureux, mais, au contraire, lent, doux, profond, tendre et serein. Deux êtres se donnent l'un à l'autre en toute conscience et en toute transparence. Même le sperme de Krito coule « lenta » (*lentement*) jusqu'au sol, offrande à la Terre Mère.

Le philosophe a tellement perdu l'habitude d'avoir une relation physique avec une femme que cela explique, peut-être, qu'il n'ait pas pénétré en Glauka, ce qui ne gêne pas cette dernière : elle sait qu'il ne va pas se contenter de son propre plaisir, comme le montre la fin de la phrase, dont le rôle est mis en évidence par le point-virgule qui la précède : « ella espera ». Ces deux mots montrent la confiance de Glauka envers Krito. Ce n'est pas la simultanéité de l'orgasme qui est importante. L'amant véritable n'a de cesse que sa partenaire partage son plaisir, et la langue, les dents, les lèvres sont tout aussi importants dans l'amour que le sexe lui-même.

C'est alors qu'apparaissent les seules phrases contenant de nombreux verbes : « Se detiene [...], lo rodea, lo asciende [ ...], enardece [...], la mordisquea, la succiona y excita entre la lengua y dientes, la abandona por su gemela. [...] acarician el terso vientre, los labios beben en [...], se acercan [...], que remueven a besos. Las manos concurren también allí, abren [...], que se posan en los pétalos y, [...], se abren disparando ».

Encore une fois, cette scène érotique n'a rien de choquant. Tout se fait sous forme de métaphores souvent issues du monde végétal comme « la flor púrpura » (*la fleur pourpre*). Le narrateur emploie, comme lors de la scène érotique entre Ahram et Glauka, l'adjectif « ombilical ». L'amour est re-naissance.

Krito se sent coupable de cet acte et décide de l'avouer à Ahram dès son retour de voyage. La réaction d'Ahram, sarcastique, n'en sera que plus douloureuse pour le philosophe. Ahram n'a pas le loisir d'assouvir sa vengeance car il doit partir aussitôt. C'est alors qu'il est enlevé par les sbires de Palmyre et qu'il échouera sur « la Roca ».

Krito et Glauka vont connaître aussi le plaisir par pénétration :

« Sabe que está dando a la carne de Krito la victoria sobre él mismo.

[.. ] El cetro se libera, una mano prende los cabellos de ámbar e inclina la cabeza y el torso femenino sobre el lecho.[...]

Los sexos se encuentran. ¡ Ah, el primer impulso ! Luego el suave ir y venir de ondas en la playa, el ímpetu del mar contra la roca, el furioso oleaje batiendo acantilados... Un océano la envuelve, al tiempo que la invade.

[...] El hombre da la vuelta al cuerpo poseído que acaba de poseerle. »<sup>1259</sup>

(Elle sait qu'elle donne à la chair de Krito la victoire sur lui même.

[...] Le sceptre se libère, une main saisit les cheveux d'ambre et incline la tête et le torse de la femme sur le lit. [...]

Les sexes se rencontrent. Ah, la première impulsion ! Puis le doux va-et-vient d'ondes sur la plage, le choc de la mer contre la roche, la houle furieuse heurtant des falaises... Un océan enveloppe la femme tout en l'envahissant.

[...] L'homme retourne le corps possédé, qui vient de le posséder. )

Krito donne à Glauka ce dont elle avait besoin, ce nouvel amour, mais reçoit beaucoup plus, « la victoire sur lui-même », la disparition de toute humiliation,

---

<sup>1259</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.557.

l'affirmation de sa virilité, même si, pour ce rapport sexuel, il opte pour une position à laquelle il était, sans doute, habitué dans ses relations homosexuelles.

La métaphore adoptée est, une fois de plus, celle de la mer. Glauka est le rocher de Krito, au niveau sexuel mais, surtout, au niveau psychique. Il peut, sans crainte, s'appuyer sur elle pour se relever et retrouver en lui la part masculine qu'il avait cru engloutie.

Glauka ne regrette en rien son amour pour Krito et n'en a pas honte. Elle le revendique :

« ¿Qué le robo a Ahram mientras te amo, si le amo como nunca, con más sabiduría para quererlo... ? »<sup>1260</sup>

*(Qu'est-ce que je vole à Ahram en t'aimant, puisque je l'aime comme jamais, avec plus de sagesse pour l'aimer... ?)*

ou

« [...] Le adoro más desde que hago el amor con Krito [...] ese amor me hace quererle más. »<sup>1261</sup>

*([...] Je l'adore davantage depuis que je fais l'amour avec Krito [...] cet amour me le fait aimer davantage.)*

Sa relation avec Krito enrichit celle qu'elle a avec Ahram, mais cela ne diminue en rien la valeur de son amour pour le philosophe :

« ¡Krito, Krito ! ¿Cómo no te das cuenta de que no te concedo ni regalo nada, sino que eres tú quien me da el amor, tanto como yo a ti ? Habría que inventar una palabra o mejor cien mil palabras para decir « Amor » : no hay dos amores iguales y todos son sagrados ; quiero decir, humanos, con tal de ser verdaderos. »<sup>1262</sup>

*(Krito, Krito ! Comment ne comprends-tu pas que je ne t'accorde ni t'offre rien, mais que c'est toi qui me donnes l'amour, autant que moi à toi ? Il faudrait inventer un mot ou, plutôt, cent mille mots pour dire « Amor » : il n'y a pas deux amours égales et toutes sont sacrées ; je veux dire, humaines, pourvu qu'elles soient vraies.)*

Elle assimile « sacré », « humain » et « véritable ». Ses sentiments sont purs et doivent purifier Krito comme Ahram.

Ahram n'aura pas trop de son séjour sur l'îlot pour comprendre la position de Glauka, toute simple, mais en désaccord total avec les principes de sa culture. Il l'accepte par amour pour elle, mais ne la comprend, peut-être, qu'après la mort de Krito. Une conversation entre Glauka et Ahram plongera ce dernier dans une perplexité douloureuse :

« -Y a ti también te amó, Ahram. Incluso antes de amarme a mí.

-Sí. Fuimos entrañables.

-No es eso. Te amó como un amante. Desde el día en que te vio ante los jueces de Samos. Por eso te defendió.

[...]

-No era un amor de Rhakotis. Su amor era como el mío y el tuyo. Todos estos años. Así era Krito. Hubiera sido feliz gozado por ti en tu lecho.

[...]

<sup>1260</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.554.

<sup>1261</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.638.

<sup>1262</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.639.

-¿Por qué no me habló ? En aquel tiempo yo ... No me hubiera costado nada. Yo también le admiraba.

-Por eso. Porque no te hubiera costado nada y porque solamente le admirabas.

El hombre piensa que el Ahram de la Roca -y, más aún, el prisionero en Alejandría- ha comprendido muchas cosas, pero aún le faltan las más hondas. Y descubre, de pronto, que él sospechó ese amor pero que jamás se le pasó por la mente. Se pregunta ahora si su desprecio por el Krito que huía a Rhakotis no era otra cosa, no era... ¿Será posible ? ¿Como una celosa envidia... ? No, no, aunque la amistad fuera tan honda y antigua, no ... ¡ quién lo sabe ! »<sup>1263</sup>

*(- Toi aussi, Ahram, il t'a aimé. Avant même de m'aimer.*

*-Oui. Nous fûmes intimes.*

*- Ce n'est pas ce que je veux dire. Il t'aima comme un amant. Depuis le jour où il te vit devant les juges de Samos. C'est pour cela qu'il te défendit.*

*[...]*

*-Ce n'était pas un amour de Rhakotis. Son amour était comme le mien et le tien. Toutes ces années. Il aurait été heureux si tu avais joui, grâce à lui, dans ton lit.*

*[...]*

*-Pourquoi ne m'a-t-il pas parlé ? A cette époque-là, moi... Cela ne m'aurait nullement dérangé. Moi aussi, je l'admirais.*

*-Précisément. Parce que cela ne t'aurait nullement dérangé et parce que tu ne faisais que l'admirer.*

*L'homme pense que le Ahram du Rocher -et, plus encore, le prisonnier à Alexandrie- a compris bien des choses, mais il lui manque encore les plus profondes. Il découvre, soudain, que lui-même soupçonna cet amour, mais qu'il n'en prit jamais vraiment conscience. Il se demande, maintenant, si son mépris pour le Krito qui fuyait à Rhakotis n'était pas autre chose, n'était pas... Cela est-il vraiment possible ? Comme une envie pleine de jalousie ... ? Non, non, même si l'amitié était si profonde et ancienne, non...mais, sait-on jamais !)*

Cette révélation bouleverse Ahram mais rassure, tout à fait naïvement, peut-être, le lecteur. La relation triangulaire est parfaite, dès lors que chacune des trois personnes aime les deux autres. Ahram est l'action, l'homme immergé dans le monde, mais aussi l'enfant blessé blotti au fond de lui ; Krito est la parole, la sagesse, l'homme qui médite sur ses semblables, mais aussi celui qui dissimule pendant de longues années son amour pour un autre homme. Krito eut la force d'être exigeant et de ne pas s'abaisser à accepter d'avoir des relations sexuelles avec Ahram qui n'auraient pas été en harmonie. L'emploi de l'adverbe « solamente » est révélateur : Glauka aurait pu, tout aussi bien, utiliser son synonyme « sólo » mais, par sa longueur, l'adverbe choisi est beaucoup plus chargé de sens. Krito préféra renoncer à posséder sexuellement l'homme qu'il aimait en sachant son coeur inaccessible.

Il s'imposa, par conséquent, une souffrance sans cesse renouvelée: il vivait aux côtés de l'homme qu'il aimait, le voyait aimer et être aimé, ne puisant dans cette vision que la satisfaction de voir l'être aimé heureux, mais en dehors de lui. Et lui, l'homme de la parole, le génie de l'éloquence, ne voulut pas dire son amour à Ahram alors que le nouvel Ahram se demande, maintenant, s'il n'aurait pas pu aimer Krito. Une fois dans sa vie, Krito se tut et il eut tort.

---

<sup>1263</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.673.*



Cependant, s'il était devenu l'amant de Krito, Ahram aurait-il aimé Glauka ? Krito est, sans doute, le personnage de l'œuvre qui souffre le plus et il se sacrifiera jusqu'au bout, lorsqu'il choisira de mourir en héros, en faisant reculer les attaquants d'Alexandrie. Il sut se battre à sa façon, contrairement à ce que prétendait Bashir.

L'amour de Glauka, lui apporta peut-être, enfin, le bonheur qu'il méritait et lui permit, à travers elle, d'aimer encore mieux Ahram.

Glauka est vraiment, pour lui, la femme et la déesse.

Ces trois personnes se fondent en un seul amour :

« Acabamos siendo uno los tres, como dicen los cristianos. »<sup>1264</sup>

(Tous trois, nous finissons par n'être qu'un, comme le disent les chrétiens.)

L'amour profane est sacralisé. Glauka aurait voulu que tous trois ne fussent qu'une seule entité, mais Krito va mourir, puis Ahram. Glauka ne se révolte pas contre la mort. Elle savait que c'était là le prix à payer pour connaître l'amour. Elle l'accepte, mais elle va trouver une formidable parade, au sens étymologique de l'adjectif, comme nous le verrons dans le deuxième chapitre.

L'amour tel qu'il apparaît dans *La vieja sirena* est vraiment celui de la maturité et de l'épanouissement.

Il est, tout d'abord, l'axe fondamental de l'œuvre. Glauka a sacrifié pour lui son immortalité. Elle a librement accepté l'idée de la mort, ce prix ne lui semblant pas trop élevé en regard de tout ce que pourrait lui apporter ce qu'elle désirait tant. Elle a dû aussi accepter la mort de ceux qu'elle aimait, en particulier celle de sa fille. La souffrance indicible a été inséparable du bonheur indicible de l'amour, mais, pour la sirène, c'était la vie qu'elle acceptait de son plein gré.

Avançant à l'aveuglette jusqu'à cette année 257 où elle connut Ahram, vivant ensuite pleinement sa double identité avec ses deux hommes, Glauka découvre l'amour absolu. Nourrie de cet amour, de sa jouissance pleine et tranquille de la vie et d'une éthique toute personnelle, elle vit et existe auprès de celui qu'elle aime. Sans discours, par sa seule présence, elle insuffle à Ahram une autre vision de l'existence, aidée en cela par les cercles du temps et les événements que celui-ci apporte à l'armateur.

Elle entraîne Krito dans son sillage de sirène amoureuse et lui permet d'accéder à un épanouissement auquel il avait renoncé : il se contentait de la parole,

---

<sup>1264</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.692.

source de satisfaction qui ne peut se substituer à l'estime de soi. Elle donne à tous ceux qu'elle aime la dignité profonde de l'être humain.

Cette vision éthique de l'amour ne saurait faire oublier les pages d'érotisme, délicates et poétiques.

Comment ne pas se remémorer alors deux phrases du roman indien *Loin de Chandigarh*<sup>1265</sup> ?

« L'amour n'est pas le ciment le plus fort entre deux êtres, c'est le sexe. »

« Le sexe n'est pas le ciment le plus fort entre deux êtres, c'est l'amour. »

La première ouvre l'oeuvre, qui se termine par la deuxième. Dans *La vieja sirena*, le sexe est présent et Glauka n'a pas honte de dire, dès les premières pages, qu'elle a travaillé dans une maison close à Byzance ou, un peu plus loin, que les caresses de Domicia lui manquent. Néanmoins, les êtres qui marquent Glauka sont ceux qu'elle a aimés et qui l'ont aimée.

Tout culminera dans les dernières pages de l'oeuvre.

Ce deuxième opus marque une réelle progression par rapport à *Octubre, octubre*. Les personnages étant bien moins nombreux, la perspective s'approfondit et gagne ainsi en tendresse et en douceur.

Le thème de l'amant lesbien apparaît en filigrane, comme dans *Octubre, octubre*, uni à une vision différente qui est celle de l'amour multiple et multiplié.

La nature de Eros sera-t-elle encore différente dans *Real Sitio*, le roman du crépuscule, essentiel puisqu'il est le dernier ?

### 1.3 Les rapports amoureux soutiennent-ils aussi l'architecture de *Real Sitio* ?

---

Plusieurs histoires d'amour jalonnent les deux parties de cet opus, mais il ne nous semble pas opportun d'examiner, dans un premier temps, celles de la première partie pour terminer par celles de la dernière. En effet, il apparaît que certaines relations amoureuses ne sont pas sans lien avec celles d'une autre partie, ou que l'originalité de telle ou telle romance mérite de s'y appesantir, même si l'on ne suit ni l'ordre du roman, non chronologique, ni l'ordre chronologique en commençant par la partie 1808 pour terminer par 1930. Nous allons, par conséquent, opter pour un ordre beaucoup plus personnel et commencer par l'histoire la plus simple, celle de Marta et Agustín.

---

<sup>1265</sup> TEJPAL Tarun J. *Loin de Chandigarh*. Ed. Buchet-Chastel. Paris. 2005. p.11 et 670.

### 1.3.1. Marta et Agustín ou l'amour initiatique

---

Le jeune garçon est tout de suite attiré par Marta :

« Agustín se queda mirando la nueva silueta, cuya falda negra ondula con ritmo al aire de la pisada. « ¡Parece de cine ! ¿De veras se quedará en la casa ? » »<sup>1266</sup>

*(Agustín regarde avec insistance la nouvelle silhouette, dont la jupe noire ondule au rythme de l'air que soulève chaque pas. « On dirait une vedette de cinéma ! Elle va vraiment rester dans cette maison ? »)*

L'acuité de sa perception d'artiste, même s'il ignore encore ses dons en peinture, lui permet d'apprécier la légèreté, la grâce, l'élégance naturelle de cette jeune fille qui est, en effet, à maints égards, très différente de celles qu'il a l'habitude de côtoyer.

Il est bien vite attiré, plus ou moins inconsciemment, par la jeune fille qui apprend, par exemple, de la bouche du père du jeune homme, Lorenzo, que Agustín se plaît à la dessiner<sup>1267</sup>.

Plus tard, lorsque Marta l'emmène à Madrid pour visiter le musée du Prado, elle s'endort quelques instants pendant le trajet en train et, lorsqu'elle s'en excuse en supposant qu'il a dû s'ennuyer, il répond :

« ¡Qué va ! La miraba !

¡ Cómo lo dice ! Marta, impresionada, supera su modorra. El chico se ha quedado serio. Ella le mira a su vez, sonriendo, para disimular sus pensamientos. »<sup>1268</sup>

*(-Pas du tout ! Je vous regardais !*

*Sur quel ton il le dit ! Marta, impressionnée, surmonte sa somnolence. Le garçon a gardé son sérieux. A son tour, elle le regarde, en souriant, pour cacher ses pensées.)*

Le jour de ses treize ans, il offre à Quina, Soledad et Marta une aquarelle représentant des paysages d'Aranjuez. La plus belle est celle qu'il remet à Marta. Celle-ci a, un instant, la tentation de l'offrir à Germán, qui est venu les voir à l'improviste : Agustín, ignorant son retour, n'avait pas peint d'aquarelle pour lui. Marta se rend compte que son geste serait malvenu et c'est Soledad qui donne son tableau à Germán.

Pour ce jour de fête, Agustín a gardé ses nouveaux vêtements de groom, souliers et pantalons longs. Marta remarque également qu'il s'est abondamment parfumé.

Sans que les sentiments du jeune homme soient révélés, analysés et passés au crible, ils sont évidents. Cet amour discret est présenté de manière tout aussi discrète, en nuances et détails, comme ceux du parfum ou des regards.

---

<sup>1266</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.17.

<sup>1267</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.73.

<sup>1268</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.171.

Lors de sa première éjaculation nocturne, il évoque le corps de Margarita, une jeune fille de son âge en compagnie de laquelle il vient de se rendre au cinéma, puis :

« el de Quina, el de.. No, su conmoción interna le sofoca. »<sup>1269</sup>  
(*celui de Quina, celui de... Non, sa profonde émotion le fait suffoquer.*)

Il est évident, pour le lecteur, que celle qu'il ne peut pas nommer est celle qu'il aime vraiment et qu'il ne peut s'agir que de Marta.

Marta est le premier amour d'Agustín. Elle a éveillé en lui ce sentiment en même temps qu'elle l'a ouvert encore davantage à l'art, en lui montrant les tableaux qui décoraient sa chambre, en l'emmenant au musée, en l'encourageant à peindre. Art et amour sont indissociables dans le cœur d'Agustín.

Son rêve se brisera lorsqu'il découvrira l'amour que Marta va éprouver pour Germán et qui sera réciproque. Pour lui, ce sentiment sera à la fois doux et douloureux, car il aime profondément Germán et ne peut que comprendre que ces deux êtres, pour lui exceptionnels, puissent s'aimer.

Cette étape d'Aranjuez, la première de sa vie, est déterminante pour Agustín. Il y est né, son père y est mort, sa vocation d'artiste s'y est révélée, il a vécu là son premier amour et son premier chagrin d'amour. A la fin de l'oeuvre, il part pour Madrid avec Sole, afin de vivre sa vie d'artiste. Il change de cercle. Il est devenu un homme, un tout jeune homme qui a déjà aimé et souffert.

Ce jeune garçon attendrissant et digne est, sans doute, particulièrement cher à José Luis Sampedro, qui écrivit :

« [...] Yo gocé el inmenso privilegio de que mi vida, en la decisiva edad de la adolescencia, transcurriera en el Real Sitio. Mi paraíso terrenal está situado en esas riberas del Tajo y quizá toda esta novela ha brotado de mí para transubstanciar la nostalgia de ese paraíso. »<sup>1270</sup>  
(*[...] Je jouis d'un immense privilège : ma vie, à l'étape décisive de l'adolescence, s'écoula au Real Sitio. Mon paradis terrestre se situe sur ces rives du Tage et, peut-être, tout ce roman a-t-il jailli de moi pour la transsubstantiation de ma nostalgie de ce paradis.*)

Dans ce dernier volet de la trilogie, nous trouvons un éventail complet des relations amoureuses à tous les âges, en commençant par l'éveil à l'amour d'un adolescent.

---

<sup>1269</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.328

<sup>1270</sup> *Real Sitio*. Nota del autor. Ibid. p.588.

### 1.3.2. Des amours de jeunesse : Marta et Germán, Julia et Lucas

---

L'histoire d'amour de Marta et de Germán, en 1930, c'est-à-dire dans la première partie de l'oeuvre, et celle de Julia et de Lucas, en 1808, dans la seconde, présentent des ressemblances frappantes. C'est pourquoi nous allons les analyser en parallèle.

Marta est issue d'un milieu bourgeois qui s'est appauvri et c'est à Aranjuez qu'elle découvre le monde du travail et l'univers des ouvriers. Germán s'excusera de ne lire que des écrits politiques, mal à l'aise devant la culture de la jeune fille. Rebelle, très engagé politiquement, il vit en France pour mieux lutter contre le franquisme et revient régulièrement en Espagne pour mener directement le combat. Marta est fascinée par sa fougue et sa passion.

Lors de leur première rencontre :

« Marta observa discretamente al visitante. Facciones enérgicas sin dureza, ojos caoba, corto el negro y algo crespo cabello, labios llenos, mentón voluntarioso, voz grave y agradable. »<sup>1271</sup>

*(Marta observe discrètement le visiteur. Traits du visage énergiques sans dureté, des yeux couleur acajou, les cheveux courts, noirs et légèrement frisés, des lèvres pleines, un menton volontaire, une voix grave et agréable.)*

Le charme viril qui se dégage de Germán séduit déjà Marta, comme celui de Lucas, « un joven moreno y bien plantado »<sup>1272</sup> (*un jeune homme brun et de belle prestance*), séduit Julia. Lors de leur deuxième rencontre :

« [...] siente clavados en ella unos ojos ávidos sobre unos delgados labios curvados con majeza. »<sup>1273</sup>

*([...] elle sent, fixés sur elle, des yeux avides au-dessus de fines lèvres joliment courbées.)*

Lorsque Marta invite Germán à pénétrer dans sa chambre, ils parlent de lecture ; elle évoque les amis anarchistes de Germán dont elle vient de faire la connaissance lors d'une promenade en barque, puis, la conversation glisse subtilement vers l'implicite :

« -A lo peor te complico la vida... ¡Por nada del mundo quisiera perjudicarte !

Ella le mira de frente, con firmeza :

-Si me la complicas es cosa mía.

Él recoge de lleno esa mirada. Vuelven al comedor, junto a Soledad. Marta se pregunta si les habrá oído. Pero, ¿qué se decían ? A ratos Marta cree comprender ; otros no está segura de nada. »<sup>1274</sup>

*(-J'espère que je ne te complique pas la vie... Pour rien au monde je ne voudrais te faire du tort !*

*Elle le regarde en face, avec fermeté :*

---

<sup>1271</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.240.

<sup>1272</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.85.

<sup>1273</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.120.

<sup>1274</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.415.

*-Si tu me la compliques, c'est mon affaire.*

*Il reçoit pleinement ce regard. Ils reviennent dans la salle à manger, auprès de Soledad. Marta se demande si elle les a entendus. Mais, que se disaient-ils ? Par moments, Marta croit comprendre ; à d'autres, elle n'est sûre de rien.)*

Marta, tout comme Julia, connaît les premiers émois de l'amour, l'incertitude douloureuse et délicieuse concernant les sentiments de l'autre. Néanmoins, nous discernons chez elle des qualités que n'a peut-être pas Julia : la fermeté, la détermination, la volonté de s'engager librement sur le chemin qu'elle aura choisi. Cela peut être imputable à l'époque : Marta est relativement exceptionnelle dans la société espagnole de son temps, mais ce don total de soi à l'homme aimé était encore plus difficile en 1808. Julia s'est donnée sexuellement à Lucas, ce qui est déjà remarquable pour l'époque. Il lui est sans doute, culturellement, très malaisé d'avoir la même détermination que Marta.

L'une comme l'autre, en effet, sont sous le charme sensuel de l'homme, comme nous le voyons lorsque Marta et Germán dansent ensemble, alors qu'aucun des deux ne sait danser :

« [...]Al principio me llevaba separada, su miedo a pisarme, disculpándose cuando no pudo evitarlo, de pronto nos empujaron, había poco espacio, nos unió el torbellino, mi cuerpo contra el suyo, ¡ qué sofoco ! ¡ qué borbotón de sangre por mis venas ! también lo sentí en él, como él en mí, seguro, imposible ocultarlo [...]. »<sup>1275</sup>

*([...] Au début, il me tenait loin de lui, il avait peur de me marcher sur les pieds, s'excusant quand il ne put l'éviter, soudain on nous poussa, il y avait peu de place, le tourbillon nous rapprocha, mon corps contre le sien, j'étouffai ! quel bouillonnement du sang dans mes veines ! je sentis la même chose en lui, comme lui en moi, certainement, impossible de le cacher [...].)*

La danse permet un rapprochement licite des corps et l'heureux hasard d'une poussée soudaine leur permet d'être en contact encore plus intime, ce qui produit en Marta une violente émotion sensuelle et facilite, en même temps, leur rapprochement affectif.

Marta sait qu'elle aime Germán :

« [...] Le quiero, repito esas dos palabras, [...]. »<sup>1276</sup>

*([...] Je l'aime, je répète ces trois mots, [...].)*

Elle répète ces mots comme Miguel, dans *Octubre, octubre*, répète le prénom de l'aimée. En prononçant les mots, elle recrée, sans cesse, l'émerveillement que lui procure ce sentiment nouveau pour elle.

Plus tard, après avoir écouté à Madrid le discours du nouveau gouvernement, Germán entraîne soudain Marta, qui ne comprend pas ce qu'il fait. Il s'exclame alors :

« - [...] ¡(Vámonos) a casa, a nuestro cuarto !

Inclina la cabeza y añade, en la deliciosa oreja próxima, sintiendo en sus labios el cosquilleo de los cabellos femeninos :

-Vamos a nuestras bodas. »<sup>1277</sup>

<sup>1275</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.420-421.

<sup>1276</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.419.

(- [...] *(Allons) chez nous, dans notre chambre !*  
*Il penche la tête et ajoute, dans la délicieuse oreille toute proche, sentant sur ses*  
*lèvres le chatouillement des cheveux féminins :*  
*-Allons à notre noce.)*

Il appartenait corps et âme à sa cause politique mais, en cet instant, au moment où il vit la victoire de ses idées, il peut, enfin, laisser un peu de place à l'amour.

Dans cette partie 1930, l'érotisme n'apparaît pas explicitement.

Julia, tout comme Marta, ressent cet émoi amoureux :

« Imposible dormir, está presente, un sofoco, se me grabó su estampa, i si no es tan especial ! ¿ qué tiene ? »<sup>1278</sup>

*(Impossible de dormir, il est présent, j'étouffe, son image s'est gravée en moi, pourtant il n'a rien de particulier ! Qu'a-t-il donc ?)*

Julia, elle aussi, se donne à Lucas, lorsqu'elle le voit tel que Sara le lui a présenté :

« un fugitivo acosado y medio enfermo »<sup>1279</sup>

*(un fugitif acculé et plus ou moins malade),*

provisoirement sans défense. Lucas n'est, en aucune manière, libéré d'un quelconque engagement politique. Son seul credo, c'est son égoïsme et son ambition dévorante. L'élan qui le pousse vers la tendre jeune fille n'a que peu de points communs avec celui qui rapproche Germán de Marta.

Julia oublie la scène qu'elle a vue, celle de Lucas dans le lit de la comtesse de Valduerna, se livrant à des rapports sexuels :

« No lo piensa con palabras sino que lo vive su carne con sensaciones y caricias, su boca con besos y suspiros, su pecho con jadeos y latidos desatados... Y Sara, que esperaba conocer el paradero del documento y los secretos de Lucas, sólo asiste a una ardiente consumación del amor. »<sup>1280</sup>

*(Elle ne le pense pas avec des mots mais c'est sa chair qui le vit, avec des sensations et des caresses, sa bouche avec des baisers et des soupirs, sa poitrine avec des halètements et des battements de cœur effrénés...Et Sara, qui espérait connaître l'endroit où était caché le document et les secrets de Lucas, assiste seulement à une ardente consommation de l'amour.)*

L'acte sexuel n'est pas décrit mais évoqué, sans métaphores ni même de comparaisons, mais seulement au moyen d'une énumération harmonieuse, à la construction régulière, rythmée par la préposition « con » (*avec*). Le corps des deux amants participe de ce plaisir, comme le révèle le substantif « carne », précisé par « boca » et « pecho ». José Luis Sampedro montre ici son humour, ce qui n'est pas coutume dans cette trilogie, alors qu'il est patent dans la transcription de ses conférences, comme on le voit dans *Escribir es vivir*<sup>1281</sup>. En effet, il termine ce récit, qui aurait pu être érotique, par une allusion, à effet comique, à la réaction de Sara.

---

<sup>1277</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.534.

<sup>1278</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.128.

<sup>1279</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.430.

<sup>1280</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.431.

<sup>1281</sup> *Escribir es vivir*. Op. cité.

Cependant, les choses prennent aussitôt un tour différent pour les deux couples : d'épanouissement de l'amour pour Marta et Germán, d'abandon impitoyable de Julia par Lucas.

A la mort de Janos, alors que Marta est prostrée près du corps du vieil homme, seul Germán :

« Consigue llevársela y ella se abraza a su hombre y llora contra ese pecho que la comprende. »<sup>1282</sup>

*(Parvient à l'emmener et elle étreint son homme et pleure contre cette poitrine qui la comprend.)*

Cette métonymie de la poitrine pour le cœur montre que ce secours physique -elle s'appuie sur la poitrine solide de celui qu'elle aime- est tout aussi affectif, car c'est le cœur de l'homme, c'est-à-dire son amour, qui parvient à l'aider.

A la fin de cette sous-partie du dernier chapitre, intitulée « Once de mayo : el reencuentro », Germán s'exclame :

« -También padezco yo ; por tu dolor y por el pobre guardián... Pero ha sido una suerte para él ; no ha sufrido apenas y ha muerto en tus brazos. [...] En tus brazos... ¡ Ojalá estuviera yo seguro de morir así ! »<sup>1283</sup>

*(Moi aussi, je souffre ; pour ta douleur et pour le pauvre gardien... Mais cela a été une chance pour lui ; il n'a guère souffert et il est mort dans tes bras. [...] Dans tes bras... Comme je voudrais être sûr, moi aussi, de mourir ainsi !)*

Germán montre qu'il éprouve l'une des autres facettes de l'amour : l'empathie, qui consiste, comme l'étymologie grecque le montre, à souffrir avec l'autre, de l'intérieur, comme si on pénétrait dans l'autre afin de ressentir, partager et, par là-même, tenter d'alléger sa douleur.

Lui, l'homme d'action, sait trouver au fond de son cœur les mots qui peuvent aider celle qu'il aime, souhaitant, comme Janos, mourir dans les bras de Marta. Eros et Thanatos se retrouvent encore.

Julia vit un moment tout aussi tragique que Marta, mais pour des raisons fondamentalement différentes :

« Pero desde la noche en que una mezcla de piedad y pasión la arrastró hacia el amor carnal en los brazos de Lucas las consecuencias de ese arrebató la torturan, pues ya no podrá nunca darse a Alonso con la integridad que él tiene derecho a esperar. Pero no sólo sufre por la irreparable pérdida de su honra y porque su recta conciencia la impulsa a no engañar a su pretendiente, sino además porque los abrazos de Lucas reavivaron su pasión amorosa hacia ese hombre que logra esclavizarla con su sola mirada. [...] Julia no ha vuelto a saber de él. [...]

Julia se siente cruelmente engañada e incluso humillada por el compañero en quien confiaba. Ya no disculpa la infidelidad de Lucas con la condesa ; ni siente aquella piedad inspirada por la noticia del encarcelamiento. No puede seguir engañándose a sí misma y se repite en sus insomnios, entre silenciosos llantos, que Lucas ha gozado de ella sin escrúpulos y sin ningún propósito honesto, movido sólo por la vanidad y la lujuria. [...] »<sup>1284</sup>

<sup>1282</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.564.

<sup>1283</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.566.

<sup>1284</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.458.



*(Cependant, depuis la nuit où un mélange de pitié et de passion l'entraîna vers l'amour charnel dans les bras de Lucas, les conséquences de cet élan la torturent, car elle ne pourra jamais plus se donner à Alonso avec l'intégrité qu'il est en droit d'attendre. Elle ne souffre pas seulement de l'irréparable perte de son honneur et du fait que la rectitude de sa conscience la pousse à ne pas tromper son prétendant, mais aussi parce que les étreintes de Lucas réavivèrent sa passion amoureuse pour cet homme qui parvient à la rendre esclave par son seul regard. [...]) Julia n'a plus eu de ses nouvelles. [...]*

*Julia se sent cruellement trompée, et même humiliée, par le compagnon en qui elle avait confiance. Elle ne pardonne plus l'infidélité de Lucas avec la comtesse ; elle ne ressent plus cette pitié que lui inspirait la nouvelle de son incarcération. Elle ne peut continuer à se tromper elle-même et elle se répète dans ses insomnies, au milieu de pleurs silencieux, que Lucas a profité d'elle sans scrupules et sans aucun dessein honnête, inspiré seulement par la vanité et la luxure.)*

Elle s'inquiète aussi de :

« su grave retraso de su regla periódica »<sup>1285</sup>  
(du grave retard de ses règles)

Le narrateur commente avec maints détails la progression de l'état d'esprit de Julia, qui passe du regret d'avoir trompé la confiance de don Alonso au rejet de Lucas dont elle comprend, maintenant, les desseins cachés, peu glorieux. Il n'y avait que cynisme et désir là où elle avait cru déceler le même amour que celui qu'elle ressentait. Pendant deux mois, elle n'a pas eu de nouvelles de lui et ce laps de temps l'a aidée à passer, au-delà du lien de la chair qui existait entre eux et qui l'inclinait à lui pardonner de l'avoir trompée avec la comtesse, vers la lucidité forcée et douloureuse. Les derniers mots : « sin escrúpulos y sin ningún propósito honesto, movido sólo por la vanidad y la lujuria » ponctués de mots négatifs : « sin », « ningún » ou d'un adverbe restrictif tel « sólo » aboutissent à deux substantifs abstraits très péjoratifs eux aussi : « vanidad y lujuria ». Ils expriment, de manière limpide, une rancœur proportionnelle à la passion qu'elle ressentit pour cet homme.

Quant à Lucas, tel don Juan :

« Con la muchacha que se entregaba sin reservas, se sentía ajeno, aunque la hiciera gozar y derretirsele entre los brazos ; ella le hablaba en sus encuentros de amor y de libertad ; « Me haces libre », le decía. Para Lucas era hablar otra lengua : ¿qué tiene que ver la libertad con el gusto ? Y sentía que no estaba a su altura. [...]

-La gocé y ya está. Como te gozaría a ti (Sara) o a cualquier otra. »<sup>1286</sup>

*(Avec la jeune fille qui se donnait à lui sans réserve, il se sentait étranger, même s'il la faisait jouir et fondre entre ses bras ; lors de leurs rencontres, elle lui parlait d'amour et de liberté ; « Tu me rends libre », lui disait-elle. Pour Lucas, c'était là parler dans une autre langue : qu'est-ce que la liberté a à voir avec le plaisir ? Il sentait qu'il n'était pas à sa hauteur. [...])*

*-Je l'ai sautée, un point c'est tout. Comme je jouirais de toi (Sara) ou de n'importe quelle autre femme.)*

Certains termes attirent tout particulièrement l'attention, comme l'adjectif « ajeno », issu de « alius », « autre », en latin. Le plaisir partagé ne saurait faire office de ciment entre deux êtres, surtout si, comme dans ce cas, l'un se sent étranger à l'autre. Il s'agit, ici, fondamentalement, du contraire de ce qui se passe

<sup>1285</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.459.

<sup>1286</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.488.

entre Marta et Germán. Ce dernier pénètre spirituellement en la jeune femme et devient elle. Lucas demeure irrémédiablement extérieur à Julia. De plus, la différence de culture, voire de langage, creuse entre ces deux jeunes gens un abîme infranchissable, à tel point que Lucas se sent humilié et mal à l'aise devant elle. Or c'est, pour cet homme orgueilleux, une situation intolérable. Le mot même de « liberté » recouvre pour les deux personnages un sens différent. Plus fruste, plus près de la pauvreté et de l'exploitation, Lucas ne comprend pas Julia. Le sexe ne lui permet pas d'aller au-delà de la surface des choses.

« Cualquier otra » est, également, révélateur de ce que sont les femmes pour Lucas. C'est assez insultant pour Julia comme pour son interlocutrice, Sara, qui voit ainsi en quelle estime le jeune homme tient les femmes.

Ce qui rend prometteuse la relation amoureuse entre Marta et Germán est le fait que Marta veuille être aussi :

« [...] (su) compañera, caminar y luchar juntos, ser juntos, sencillamente [...]. »<sup>1287</sup>

([...] (sa) compagne, marcher et lutter ensemble, être ensemble, tout simplement [...].)

Germán l'accueille dans son univers personnel. Chacun des deux fait entrer l'autre en lui, ce qui n'est nullement le cas de Lucas pour Julia. Nous pouvons relever l'emploi tout à fait particulier du verbe « ser » pour accompagner « juntos » (*ensemble*) qui est, en espagnol, un adjectif qui peut difficilement être employé avec ce verbe. « Ser » est le verbe être qui vient de « sum, es, esse, fui » en latin. Bien loin de l'autre verbe « être », « estar » qui vient de « sto, stas, stare, steti, statum », « ser » désigne l'essence. Celui qui « est » ne se contente pas de « se tenir là ». « Etre ensemble », ici, revêt tout son sens d'affirmer son essence en union, en fusion parfaite, avec l'autre.

Il est indéniable que Julia et Marta sont très proches. Elles sont jeunes, vierges, tout au moins au début de l'œuvre, et dotées de qualités morales solides, héritées de leur éducation chrétienne. La première de leurs vertus est, sans doute, la droiture. Séparées par l'époque et, par conséquent, par la culture, elles ont, toutes deux, trouvé l'amour en un jeune homme d'action, issu du peuple et animé d'une foi qui le soulève. Malheureusement, l'ambition de Lucas est toute entière tournée sur lui-même, alors que le but de Germán est totalement altruiste. Germán est prêt à mettre sa vie en danger pour améliorer le sort de ses semblables ; Lucas est prêt à mettre sa vie en danger pour améliorer sa propre condition.

---

<sup>1287</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.420.

Cette différence fondamentale fait le bonheur de Marta et fera, finalement, celui de Julia, qui connaîtra, avec don Alonso, un amour profond et véritable.

### 1.3.3. L'amour tardif : celui de don Alonso pour Julia

---

La première vision de don Alonso nous vient de la partie 1930 , lorsque Marta découvre son portrait :

« La serena bondad del rostro, con un punto de melancolía -más propio de su probable cincuentena que de su bélico uniforme- atrae vivamente a Marta, [...] »<sup>1288</sup>

*(La bonté sereine du visage, avec un brin de mélancolie -relevant davantage de sa cinquantaine probable que de son uniforme belliqueux- attire vivement Marta.)*

Plusieurs indications sont offertes par ce premier portrait : « la bonté sereine », « le brin de mélancolie » et l'âge du personnage. Sa mélancolie persiste bien que, au moment où Myrtille exécute ce tableau, don Alonso sait qu'il est destiné à Julia : il éprouve un penchant certain pour elle, mais il hésite encore devant cette relation qui s'ébauche entre lui, qui se considère comme un homme vieillissant dont la vie est largement entamée, et Julia, le jeune objet de son amour.

Le portrait de cette dernière est, lui aussi, élaboré de manière indirecte, en contrepoint de celui de sa tante :

« Doña Úrsula es una señora robusta, con pecho prominente, cara redonda, papada, boca pequeña, pelo negro gracias al tinte, y ojos con relámpagos de astucia. Viste con la tela gruesa y la amplitud de falda algo pasadas de moda, lleva guantes y conserva puesta la mantilla de misa. En cambio, la hija de su hermana es rubia, sencillamente peinada, cara ovalada, labios carnales, un hoyuelo en la barbilla, cejas en arco y ojos azules que en pocos instantes han expresado sucesivamente respeto, curiosidad, interés y sosiego. La piel es muy blanca, los pechos marcados, altos y firmes, el estrecho talle continúa en unas caderas redondeadas. Ha dejado caer la mantilla sobre sus hombros. Viste más al día, la falda pálidamente azul con florecitas estampadas tiene poco vuelo y arranca de un corpiño blanco del que emerge el delicado cuello.

[...]

-Me gustan los niños.

A Alonso le llama la atención esa voz tajante, decidida.

[...] La mirada es clara y profunda, la voz muy convencida. [...] La muchacha está muy por encima de sus diecisiete años.

[...] Alonso vuelve a admirar la gracia juvenil de Julia quien, desde la salida, aún le dirige una mirada de gratitud. »<sup>1289</sup>

*(Doña Úrsula est une dame robuste, à la poitrine proéminente, avec un visage rond, un double menton, une petite bouche, des cheveux noirs grâce à la teinture et des yeux jetant des éclairs de ruse. Elle porte une jupe dont la toile épaisse et l'ampleur sont un peu démodées, des gants et garde sur sa tête la mantille de la messe. Par contre, la fille de sa sœur est blonde, coiffée avec*

---

<sup>1288</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.16.

<sup>1289</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.89 et suiv.

*simplicité, elle a un visage ovale, des lèvres pulpeuses, une fossette au menton, des sourcils arqués et des yeux bleus qui, en quelques instants, ont exprimé successivement respect, curiosité, intérêt et sérénité. Sa peau est très blanche, ses seins marqués, hauts et fermes, sa taille étroite se prolonge par des hanches arrondies. Elle a laissé tomber sa mantille sur ses épaules. Ses vêtements sont plus à la mode, sa jupe, d'un bleu pâle, imprimée de fleurettes, a peu d'ampleur et fait suite à un corselet blanc d'où émerge le cou délicat. [...]*

*-J'aime les enfants.*

*L'attention d'Alonso est frappée par cette voix nette, décidée.*

*[...] Le regard est clair et profond, le ton très convaincu.[...] La jeune fille semble avoir bien plus que ses dix-sept ans.*

*[...] Alonso admire à nouveau la grâce juvénile de Julia qui, en sortant, lui adresse encore un regard de gratitude.)*

Don Alonso est déjà « encantado »<sup>1290</sup> (*enchanté*), à savoir ravi de cette rencontre mais aussi sous le charme de cette toute jeune fille, comme s'il subissait le sortilège de Tristan et Iseut lorsqu'ils burent le philtre d'amour.

Il est rare que José Luis Sampedro s'étende aussi longuement sur une description. Tous les topiques de la jeune vierge sont présents : les yeux bleus, les cheveux blonds, la forme des sourcils, du visage, la couleur de la peau. C'est un ange, mais avec des nuances de sensualité révélée par ses lèvres, sa poitrine, sa taille, ses hanches, la coquetterie, peut-être inconsciente, d'avoir laissé glisser la mantille sur ses épaules, le goût pour la toilette dont la couleur, par exemple, est en harmonie avec ses yeux.

Sa voix, également, telle une sirène, ravit Alonso par la détermination qu'elle dénote, quelque peu surprenante en cette jeune personne dont le portrait dévoile surtout la douceur inconsciemment sensuelle. Les leçons éclectiques que lui donne Malvina prouvent à don Alonso qu'à la grâce de Julia s'allie l'intelligence.

Il apprécie également ce qu'expriment ses yeux, la vaste palette de ses sentiments montrant la richesse de sa personnalité et sa pure transparence : il lit dans ses yeux « respeto, curiosidad, interés y sosiego ».

Don Alonso vit les prémisses de la « vital aceptación del ocase »<sup>1291</sup> (*vitale acceptation du crépuscule*). Cette nouvelle vie lui est apportée par une jeune fille idéale. Les gens d'âge mûr bénéficieraient-ils de la chance de trouver tout simplement un amour parfait ? Le romancier répond aussitôt, indirectement, à cette question, en créant un obstacle majeur à cette histoire ressemblant à un conte de fées : l'apparition de Lucas. Si l'écrivain s'amuse à créer un personnage féminin aussi stéréotypé, c'est pour mieux faire chuter son lecteur dans l'abîme de l'amour contrarié. Cette histoire, où le gentilhomme respectable épouse sa fiancée qui a fauté avec un autre et donne son nom à l'enfant du péché n'a, cependant, rien d'un mauvais vaudeville.

---

<sup>1290</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.90.

<sup>1291</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.585.

La peinture précise de la délicatesse et de la complexité des sentiments des personnages rend cette histoire d'amour profondément touchante.

Julia rappelle à don Alonso la fille qu'il a perdue :

« [...] Con esos ojos claros, con esa gracia intacta, me quita el sueño pensarlo, me acuerdo de mi hija más que nunca, sería como ella... »<sup>1292</sup>

*([...] Avec ces yeux clairs, avec cette grâce intacte, j'en perds le sommeil en y pensant, je me souviens de ma fille plus que jamais, elle serait comme elle...)*

Lorsqu'elle tombe malade, Gertrudis, la gouvernante de don Alonso, rapporte à celui-ci les paroles qui ont échappé à Julia dans le délire dû à la fièvre, concernant une offense qu'elle aurait subie, don Alonso pense :

« Julia no tiene valimiento alguno salvo el de su tía, y ciertas cuestiones sólo puede resolverlas un hombre. »<sup>1293</sup>

*(Julia n'a aucune protection si ce n'est celle de sa tante et certains problèmes ne peuvent être résolus que par un homme.)*

Il lui parle alors de sa fille, répondant au récit de Julia qui n'a que très peu de souvenirs de sa mère, morte lorsqu'elle même était une toute petite fille :

« -Quien a mí se me murió tan pronto, en cambio, fue mi hija. Se llamaba Clara, como mi propia madre. La perdí con año y medio. La diferencia con usted es que yo la recuerdo muy bien. Dolorosamente bien. Sus bracitos alrededor de mi cuello, sus balbuceos, sus risas... Si la tuviese a mi lado yo sería otro. Daría sentido a mi vida, que ahora no tiene ninguno. »<sup>1294</sup>

*(-Celle que j'ai perdue si tôt, par contre, ce fut ma fille. Elle s'appelait Clara, comme ma propre mère. Elle est morte à l'âge de un an et demi. Ce qui est différent de votre cas, c'est que je me la rappelle très bien. Douloureusement bien. Ses petits bras autour de mon cou, ses balbutiements, ses rires... Si je l'avais à mes côtés, je serais un autre homme. Elle donnerait du sens à ma vie, qui, maintenant, n'en a aucun.)*

Ils se séparent sur ces mots :

« [...] Por primera vez en mi vida me habla mi padre.

-Dios te guarde, hija mía. »<sup>1295</sup>

*(-[...] Pour la première fois de ma vie, mon père me parle.*

*-Que Dieu te garde, ma fille.)*

Comme Glauka dans *La vieja sirena*, don Alonso avance en tâtonnant. Glauka crut, pendant un moment, que le but de sa vie était Malki, le petit-fils d'Ahram, son maître. Don Alonso, pour sa part, croit, sincèrement, éprouver pour Julia un amour paternel justifié par l'âge de la jeune fille. Par conséquent, il ne bride pas la naissance de ce sentiment, fort noble et compréhensible. Il le laisse croître, s'épanouir et ne peut plus lutter lorsqu'il prend pleine conscience que cet amour n'est nullement paternel.

« [...] Me obsesiona, [...] haré lo que haría su padre, [...] lo haré mejor que con mi hijo, no supe oponerme a su embarque [...] ¿ ese vestido en su delirio ? ¿ quién pretendía quitárselo ? i me

<sup>1292</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.97.

<sup>1293</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.268.

<sup>1294</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.272.

<sup>1295</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.274.

estremece pensarlo ! [...] estoy obsesionado, me indigna esa injusticia [...] claro que me necesita, respirar esperando, casi no me lo creo, sentido de mi vida : idar tiempo a la esperanza ! »<sup>1296</sup>

*([...] Je suis obsédé, [...] je ferai ce que ferait son père, [...] je le ferai mieux qu'avec mon fils, car je ne sus pas m'opposer à son embarquement [...] cette robe dans son délire, qui essayait de la lui enlever ? Je frissonne en y pensant ![...] je suis obsédé, cette injustice m'indigne [...] évidemment qu'elle a besoin de moi, il me faut respirer en attendant, j'ai presque peine à y croire, donner un sens à ma vie : accorder du temps à l'espoir !)*

Il est trop tard pour lutter : don Alonso a atteint le stade de l'obsession, mot qu'il répète à l'envi et qui montre bien que son esprit et son cœur sont totalement envahis par l'image de Julia. Il est sur le point de comprendre que l'espérance vitale qui l'anime ne peut être provoquée par un sentiment paternel, mais plutôt par la passion, faite d'amour et de souffrance. Le sentiment qui le pousse vers Julia :

« Es desearla, necesitarla, quererla. Todas sus especulaciones anteriores eran antifaces frente a sí mismo, desfiguraciones que pensaba haber dejado atrás para siempre y del que se creía ya a salvo : el amor. Un amor que no es de fuego, como aquellos amores juveniles, pero sí de agua : anegándole, empapándole, envolviéndole entero. [...] Recibe ese amor como un don que ahora da sentido a su vida. »<sup>1297</sup>

*(C'est de la désirer, d'avoir besoin d'elle, de l'aimer. Toutes ses spéculations antérieures étaient des masques qui le dissimulaient à lui-même, des déformations qu'il croyait avoir laissées à jamais derrière lui et dont il se croyait désormais à l'abri : l'amour. Un amour qui n'est pas de feu, comme ces amours juvéniles, mais d'eau : le submergeant, l'imbibant, l'enveloppant tout entier. [...] Il reçoit cet amour comme un don qui, maintenant, donne un sens à sa vie.)*

Don Alonso ôte enfin le masque que le lecteur avait identifié depuis longtemps. Néanmoins, ce dernier connaît les sentiments de Julia envers Lucas, alors que don Alonso ne sait pas que son amour risque de se heurter à cet obstacle. Il en connaît déjà un qui, pour l'instant, lui semble infranchissable : celui de son âge, trois fois supérieur à celui de l'objet de sa flamme. Il décide, par conséquent, de continuer à se dissimuler derrière le masque du sentiment paternel, mais ne rejette pas son amour. Il passe de l'amour de feu de la jeunesse à l'amour d'eau. Il rejoint, ainsi, Glauka et Ahram. Comme la sirène, il considère que l'amour peut être la destinée d'un homme.

Il se confie à Roque, son serviteur, en qui il a toute confiance :

« [...] Dime, ¿cuántos años hace que embarcaste conmigo en el Habanero ? [...] -Más de veinte, señor, ¡ tenía yo entonces veintidós ! -Y luego siempre juntos... Hemos pasado de todo, ¿verdad ? , en tierra y en la mar. »<sup>1298</sup>  
*([...] Dis-moi, cela fait combien d'années que tu t'es embarqué avec moi sur le « Habanero » ? [...] -Plus de vingt, Monsieur. Moi, j' avais alors vingt-deux ans. -Ensuite, toujours ensemble... Nous avons vu de tout, n'est-ce pas, sur terre et sur la mer ?)*

Roque est le roc sur lequel don Alonso s'appuie dans les moments de désarroi, le confidant comme celui des pièces de théâtre classique. Il l'encourage et

<sup>1296</sup> Real Sitio. Ibid. p.276-277.

<sup>1297</sup> Real Sitio. Ibid. p.332.

<sup>1298</sup> Real Sitio. Ibid. p.334.

lui confie ses soupçons, aussitôt vérifiés par le lecteur, que la tante de Julia a, elle aussi, tout deviné. En effet, dans la conversation qui suit, entre les deux femmes, elles évoquent ce sujet, mais Julia déclare, avec douceur et fermeté, que, même si don Alonso lui proposait de l'épouser, elle serait contrainte de refuser. Doña Úrsula n'hésite pourtant pas à avancer un argument cynique imparable : l'âge du prétendant permet à Julia d'espérer perdre, bien vite, son mari.

Julia se contente de répondre :

« [...] No le quiero y no le engañaré fingiendo. »<sup>1299</sup>

(- [...] Je ne l'aime pas et je ne le tromperai pas en feignant de l'aimer.)

Une fois seule, elle réfléchit, avec beaucoup de lucidité, sur ses sentiments :

« Si ella no hubiera conocido a Lucas quizás le aceptaría sin amor, aunque sin fingirlo y queriéndole con lealtad. Sabe que la vida sería apetecible junto a ese hombre, como bajo la tibieza de una lámpara hogareña. Pero Lucas no es una lámpara sino una hoguera. Se siente con él asustada pero feliz ; en cambio don Alonso alumbra, pero no quema. »<sup>1300</sup>

(Si elle n'avait pas connu Lucas, peut-être l'accepterait-elle sans l'aimer d'un amour total, mais sans feindre ce sentiment et en l'aimant avec loyauté. Elle sait que la vie auprès de cet homme serait enviable, comme sous la tiédeur d'une lampe du foyer. Par contre, Lucas n'est pas une lampe mais un brasier. Avec lui, elle se sent effrayée mais heureuse ; en revanche, don Alonso éclaire, mais ne brûle pas.)

Contrairement à don Alonso qui parle d'amour d'eau, Julia garde la métaphore du feu, mais elle sera bientôt brûlée par celui de Lucas. Elle reconnaîtra, enfin, les bienfaits de l'amour que lui apporte don Alonso.

Les péripéties s'enchaînent, alors, avec rapidité : Julia découvre qu'elle est enceinte et, seule, elle se rend chez don Alonso pour lui avouer la vérité. Effondré, le gentilhomme, va, à plusieurs reprises, se confier à son amie Malvina. Celle-ci lui conseille avec force d'accepter cet amour. Elle l'aide, telle un Socrate en jupons, à démêler dans son discours ce que don Alonso veut vraiment : renoncer à obliger Lucas à « réparer », reconnaître lui-même l'enfant, dans un premier temps, puis, comme il le comprend un peu plus tard, revenir à son projet de mariage. C'est Malvina, en effet, qui va l'amener à réfléchir avant de lancer cette courte phrase :

« -Alonso, ¿ por qué no te casas con ella ? »<sup>1301</sup>

(-Alonso, pourquoi ne l'épouses-tu pas ?)

Julia s'est confiée également à Malvina qui lui a proposé de la prendre à son service, comme « acompañante » (*dame de compagnie*)<sup>1302</sup> avant d'encourager Alonso à envisager un autre projet qu'il va accepter : épouser Julia.

Alonso dépeint en ces termes son amour pour la jeune femme :

« - [...] Es el último amor. Por eso es como es, por eso es todo... El resplandor final : no es sol dorado de mediodía, sino el rojo del ocaso. Más patético, más hondo. El puerto de

<sup>1299</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.337.

<sup>1300</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.338.

<sup>1301</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.513.

<sup>1302</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.487.

arribada. »<sup>1303</sup>

(- [...] *C'est le dernier amour. C'est pour cela qu'il est comme il est, c'est pour cela qu'il est tout... L'éclat final : ce n'est pas le soleil doré de midi, mais le rouge du crépuscule. Plus pathétique, plus profond. Le port où l'on accoste.*)

Il ne déprécie pas, pour autant, ce dernier amour. Bien au contraire, il passe de la comparaison -« como es »- à la métaphore -« es todo ». Ce sentiment ne fait pas partie de sa vie, il est sa vie, il est lui. L'amour du crépuscule n'est pas faible et ténu. Il est « resplandor ». La couleur rouge est celle du crépuscule, mais aussi de l'amour-passion. La souffrance qui transparait dans l'étymologie latine de ce dernier substantif est visible, également, dans la racine grecque de l'adjectif « patético ». Cet adjectif ne s'applique pas tant à celui qui constate l'amour de don Alonso qu'à don Alonso lui-même, qui souffre à l'idée que son sentiment ne soit pas partagé par celle qu'il aime. Le gentilhomme connaît à nouveau les affres de l'amour. Sans doute ne sont-elles pas de la même nature que celles qu'il put éprouver à l'adolescence, mais elles sont provoquées par l'essence contradictoire de l'amour : il est délice et souffrance.

Don Alonso finit pas demander à Julia de l'épouser et celle-ci accepte, avec reconnaissance.

Ils quittent Madrid pour la Galice : ils se rapprochent, physiquement, du port dont rêve Alonso métaphoriquement.

Julia sait, par les regards d'Alonso, que celui-ci la désire. Cependant, il ne demande rien, rejetant, avec horreur, l'idée qu'elle puisse avoir des relations charnelles avec lui par la seule obligation conjugale.

Ainsi s'achève *Real Sitio* :

« [...] Y ahora le conozco mejor, pues conozco la mar, su mundo verdadero, llegamos de noche y no había luna, no se veía nada en la orilla de la ría, apenas allá lejos las reflejadas luces de la villa, pero, ¡ qué húmedo el aire, qué cargado de olores !, con la marea baja embriagaban, aromas de marisco y de algas, de lodos marinos, de fermentaciones, fuertes como el olor del vino haciéndose en las tinajas, se me ensanchaba el pecho, no pude sospechar antes tanta fuerza, y luego al día siguiente, ante la mar abierta, entonces la inmensidad, el infinito a la vista, el horizonte y el abismo, la espuma contra las rocas, lleno de ondulaciones e impasible, me quedé clavada en la peña, admirada, absorbida ¡ cómo te comprendo, Alonso !, por esto te quiero, [...] seré para él la sirena que perdió, [...] me quedan pocos días de posparto, me mirará asombrado cuando llegue hasta su lecho, ¡ imagino sus ojos, jubilosos y atónitos ! yo ocultaré mi miedo a equivocarme, porque no conozco los sesenta, pero lo siento dentro, « vengo a ti » le diré, a ti que no me compraste, que no me atropellaste, que me esperas sin esperar, que renunciaste con esperanza, que ardes sin consumirte, vengo porque no soy tu hija, porque eres el más digno de ser querido, vengo a recoger todo el amor que me das, a que me enseñes cómo es tu edad, lo adivino como el mar, con embates y espumas, abismal y risueño, todo hondura de amor, todo silencio fecundo, vengo a recogerlo, a beber en ti fuerzas para alzar a mi hija hasta las nubes, para que la nueva Martita viva en un mundo nuevo, porque aquí está ya el futuro, Malvina se equivoca, no hay que cruzar el océano, aquí empieza un mundo nuevo, hecho para hombres como tú, para hombres de mar y amor. »<sup>1304</sup>

<sup>1303</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.516.

<sup>1304</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.580-581.



*([...] Maintenant, je le connais mieux, parce que je connais la mer, son monde véritable, nous sommes arrivés de nuit et il n'y avait pas de lune, on ne voyait rien sur le bord de la ría, à peine, là-bas au loin, les lumières de la ville qui se reflétaient, mais, comme l'air était humide, comme il était chargé d'odeurs ! avec la marée basse elles enivraient, senteurs de fruits de mer et d'algues, de vases marines, de fermentations, fortes comme l'odeur du vin qui vieillit dans les jarres, ma poitrine se gonflait, je n'avais jamais soupçonné, auparavant, autant de force, puis, le lendemain, devant la mer qui s'ouvrait devant moi, l'immensité, la vue de l'infini, l'horizon et l'abîme, l'écume contre les rochers, plein d'ondulations et impassible, je demeurai figée sur le rocher, émerveillée, absorbée, comme je te comprends, Alonso ! c'est pour cela que je t'aime, [...] je serai pour lui la sirène qu'il perdit, [...] il me reste peu de jours avant mon retour de couches, il me regardera avec étonnement quand j'arriverai à son lit, j'imagine ses yeux, joyeux et surpris ! je cacherai ma peur de me tromper, parce que j'ignore ce que veut dire avoir soixante ans, mais je le sens en moi, « je viens à toi », lui dirai-je, à toi qui ne m'as pas achetée, qui ne m'as pas malmenée, qui m'attends sans oser espérer, qui brûles sans te consumer, je viens parce que je ne suis pas ta fille, parce que tu es le plus digne d'être aimé, je viens recueillir tout l'amour que tu me donnes, pour que tu m'apprennes comment est ton âge, je le devine semblable à la mer, avec ses assauts et son écume, abyssal et riant, tout entier amour profond, tout entier silence fécond, je viens le recueillir, boire en toi la force d'élever ma fille jusqu'aux nuages, pour que la nouvelle petite Marta vive dans un monde nouveau, car c'est ici que se trouve le futur, Malvina se trompe, il ne faut pas traverser l'océan, c'est ici que commence un monde nouveau, fait pour des hommes comme toi, pour des hommes de mer et d'amour.)*

Comme les poètes et les marins, elle emploie le mot « mar » au féminin, s'appropriant ainsi l'élément aimé par celui qu'elle aime : elle tend à la symbiose avec son amant. Sa vision du port de mer n'est pas celle à laquelle le lecteur s'attend, faite de vagues et d'oiseaux. Elle est charnelle, faite d'odeurs de putréfaction, d'assauts de sensations qui embrasent les sens. La force de la mer qui gonfle sa poitrine est la même que celle qu'elle devine en don Alonso et qu'elle désire.

C'est avec lyrisme qu'elle décrit cette mer qui l'attire, transférant sur l'élément aimé par don Alonso son attirance pour lui. Face à la mer, elle se sent proche de don Alonso et s'adresse à lui en le tutoyant. Ensuite, elle repense à la clochette représentant une sirène qu'il a perdue et, de même que Glauka s'écria, s'adressant à l'homme aimé, qu'elle serait son amulette, elle pense qu'elle sera la sirène de don Alonso. Ces femmes savent qu'elles peuvent combler leur amant. Elles ont confiance, plus qu'en elles-mêmes, en la force de l'amour. Par pudeur, sans doute, elle passe à la troisième personne pour désigner don Alonso et, réaction très féminine, elle rêve, elle prépare le moment où elle se donnera à lui et songe à la réaction de son époux. La rêverie lui procure une première délectation, dont l'avantage est qu'elle peut la recréer à son gré. Elle sait même la petite phrase qu'elle lui dira et dont elle pressent l'effet sur Alonso, d'autant qu'il n'ose même pas l'espérer. Elle pense, aussi, à sa découverte de l'amour physique avec un sexagénaire. Il est comme la mer, dont la houle va et vient, qui est, par conséquent, pétri de contradictions –« que me esperas sin esperar, que renunciaste con esperanza, que ardes sin consumirte »-. Il est aussi l'amour-feu et pas seulement l'amour-eau ; elle est prête, avec lui, à « brûler sans se consumer ».

Elle pense à sa fille, qui représente l'avenir. Cette problématique est rare dans cette trilogie, les enfants y mourant toujours, au plus tard en pleine force de la jeunesse, comme Miguelito, le fils de Miguel, dans *Octubre, octubre*, ou le propre fils de don Alonso, mort lors de la bataille de Trafalgar, lorsque ce n'est pas, comme la petite Clara, la fille de don Alonso, alors qu'elle était encore un bébé. A la fin de cette dernière œuvre, il y a bien un message d'espoir, comme nous le verrons dans la dernière partie de cet ouvrage. Si, dans *La vieja sirena*, Glauka et Ahram vont être unis dans la mort et l'éternité, comme Miguel et Nerissa dans *Octubre, octubre*, Julia, quelles que soient ses relations amoureuses, dispose de sa fille pour l'ancrer dans les cercles du temps.

Cette trilogie s'achève sur une ouverture : Alonso est absent, mais le lecteur ne doute pas que le projet mûrement réfléchi par Julia va se réaliser. La petite fille de Julia, que don Alonso aime comme s'il s'agissait de la sienne et que, par ailleurs, il a adoptée, engage l'œuvre vers un futur empli d'espérance.

Dans la partie 1808, don Alonso est le seul personnage qui puisse entrer dans la catégorie, indiquée par José Luis Sampedro, de ceux qui vivent le crépuscule de leur vie.

Son histoire d'amour avec Julia, qui aurait pu être niaise si l'on s'en tenait à résumer les faits, est magnifiée par la peinture délicate des sentiments et la beauté de la langue, souvent métaphorique, jouant sur les mots, sur les personnes verbales, sur le rythme de la phrase, sur une harmonie avec la nature qui communique au lecteur une grande richesse de sensations et de sentiments.

Cette œuvre est plénitude, celle de l'âge, celle des sentiments, celle de l'éthique. Alonso, comme Julia, sont des êtres droits et fermes. L'âge rend encore plus perceptibles les qualités de don Alonso, qui traversent les âges grâce au portrait qui révèle à Marta, dans la partie 1930, l'excellence morale du modèle.

Nous pourrions prolonger cette étude par celle des amours de Malvina, l'amie de don Alonso. Cependant, leur complexité nous amène à la différer quelque peu pour nous consacrer maintenant à un personnage de 1930, Ribalta, qui, par l'âge, est, sans doute, relativement proche de don Alonso et, par le côté trouble de ses relations

amoureuses, rappelle les expériences érotiques de Malvina. Le professeur n'est parvenu qu'à une ébauche petite et égoïste de ce que recherchait la comtesse avec le chevalier d'Eon.

#### 1.3.4. Des amours particulières : le professeur Ernesto Ribalta, Malvina et le chevalier d'Eon

---

Ernesto Ribalta se remémore la statue qu'il a admirée dans les jardins d'Aranjuez, en présence du professeur Saignac et de Marta :

« [...] La fuerza de Narciso, por encima de los titanes, magnificación del sexo, por eso no halla pareja a su altura, se repliega sobre sí mismo, viste la mujer sobre su propio cuerpo, la encuentra en él mismo, así se completa, es él y ella consigo, coexistiendo, ¡obvio si no fuera tabú! la grandeza de Eon fue proclamarlo, vivirlo a la luz, gritarlo, bravo guerrero ostentosamente mujer, no andrógino, eso es otra cosa, ¿cómo lo descubriría? su madre vistiéndole con falditas, era entonces el uso, y también mucho más tarde, como a mí, basta abrir el álbum [...]. »<sup>1305</sup>

*([...] La force de Narcisse, supérieure aux titans, sexe magnifié, c'est pour cette raison qu'il ne trouve pas de partenaire à sa hauteur, il se replie sur lui-même, il revêt son propre corps de celui de la femme, il la trouve en lui-même, ainsi se complète-t-il, il est lui et elle avec lui, coexistant, ce serait évident si cela n'était pas tabou! la grandeur de d'Eon fut de le proclamer, de le vivre en pleine lumière, de le crier, courageux guerrier ostensiblement femme, pas androgyne, ce qui est autre chose, comment avait-il pu le découvrir? par sa mère, qui l'habillait de petites jupes, comme c'était alors l'usage, et aussi, beaucoup plus tard, comme moi, il suffit d'ouvrir l'album [...].*

Le professeur Ribalta semble condamné à des amours avortées. Marqué par une mère castatrice, comme nous l'avons constaté précédemment, il ne voit dans les femmes, outre leur rôle sexuel, que leur utilité professionnelle -en la personne de Marta- ou sociale -Guiomar.

Les paroles de Ribalta mettent en évidence une thématique sexuelle tout à fait particulière. « Magnifié » cache l'adjectif qualificatif latin « magnus » (*grand*), en adéquation avec l'expression « il ne trouve pas de partenaire à sa hauteur », mais, en même temps, il s'oppose à l'idée du repliement sur soi.

Il ne semble poussé vers Guiomar que par l'intérêt :

« [...] Ahora necesito una boda, con alguna comprensiva, por conveniencia, Guiomar Civantes perfecta, hija única, aunque decaídos el problema no es la dote, con su padre, el duque, mi sillón académico seguro...[...] »<sup>1306</sup>

*([...] Maintenant, j'ai besoin de me marier, avec une femme compréhensive, par convenance, Guiomar Civantes serait parfaite, fille unique, bien que d'une famille déchue, mais le problème ce n'est pas la dot, grâce à son père, le duc, mon fauteuil d'académicien serait assuré... [...].*

---

<sup>1305</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.111.

<sup>1306</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.112.

Il veut sauver son honneur viril en se mariant, dans l'espoir que s'éteindront ainsi les bruits concernant son impuissance :

« Ni las mata ni las deja »<sup>1307</sup>  
(*Il ne les tue ni ne les laisse.*)

étant la phrase que l'on répète sur lui à l'université.

Par ailleurs, avec cette union, son ambition sociale serait comblée.

Lorsque Marta, qui retient ensuite son attention, évoque devant lui ce projet de mariage entre Guiomar et lui, il s'explique très clairement :

« Pero no hay tal boda ; sólo una sana amistad nacida de mi afecto por el duque... Guiomar es una mujer admirable pero, no sé cómo decirlo, demasiado encastillada en su rango, muy esclava de los deberes de su alcurnia. En fin, resulta poco alentadora...Dicho sea desde mi sincera estima, claro está. »<sup>1308</sup>

(*Mais il n'est pas question de mariage ; il n'y a qu'une saine amitié, née de mon affection pour le duc... Guiomar est une femme admirable mais, je ne sais comment le dire, trop prisonnière de son rang, très esclave des devoirs de sa lignée. Bref, elle n'est pas très engageante... Cela dit, elle mérite ma sincère estime, c'est évident.*)

Cet éclaircissement semble bien hypocrite : il justifie un lien affectif apparent par ses relations amicales avec le père de Guiomar et il glisse l'information, pourtant importante à ses yeux, qu'il s'agit d'un duc. Il utilise le champ lexical de la noblesse, avec « rango », « alcurnia », car c'est bien là, selon lui, la vertu essentielle de la jeune fille. Il feint d'estimer celle-ci tout en déclarant ne pas vouloir l'épouser.

Ses sentiments pour Marta sont d'une toute autre nature :

« [...] pechos más bien pequeños pero bien puestos, hermosas piernas, [...] ha de hacer la tesis cuanto antes, la necesito como Auxiliar [...], ¿cómo será Marta en la cama ?, ni ella lo sabe todavía, claro, Guiomar fría, seguro, [...] »<sup>1309</sup>

(*[...] seins plutôt petits mais bien placés, jolies jambes, [...] il faut qu'elle fasse sa thèse le plus vite possible, j'ai besoin d'elle comme Assistante [...], comment peut bien être Marta au lit ? Elle ne le sait pas encore elle-même, évidemment, Guiomar doit être froide, c'est certain, [...].*)

Comme Águeda, dans *Octubre, octubre*, Marta a des seins menus qui susciteraient plutôt l'intérêt de Ribalta, même si celui-ci feint de vouloir avant tout « utiliser » la jeune fille comme assistante à l'université. Il apparaît, encore, que le problème fondamental du professeur est de se dissimuler à ses propres yeux derrière un masque. S'il veut se tromper lui-même, il ne peut que ressentir les plus grandes difficultés à progresser sur le chemin de la connaissance de soi et de l'épanouissement. Pour l'instant, il se contente d'hypothèses basées seulement sur des impressions gratuites, peu dignes d'un professeur d'université ; autant Marta doit être sensuelle, autant Guiomar doit être froide. Il justifie ainsi, à ses propres yeux, sa préférence pour Marta.

Il rencontre par hasard celle-ci sur la plage, à Santander et, quand il se retrouve seul, il se remémore son apparition, lorsqu'elle sortit de l'eau :

<sup>1307</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.357.

<sup>1308</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.357-358.

<sup>1309</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.189.

« [...] Afradita naciendo de la espuma, un cuerpo escultural, esas piernas admiradas en Aranjuez, hasta apenas las rodillas, ¡ qué muslos me han revelado !, sin ser gruesos pero bien firmes y potentes, un cuerpo admirable, ¿habrá notado mi impresión ?, [...] para ella sería muy ventajoso, no soy un mal partido, en la Facultad lo noto, no sólo alumnas con sus fantasías juveniles, también estudiosas, investigadoras, no me atraen, demasiado sumisas, sería un error, quiero que me empujen, que me presionen, que me saquen de mi pasividad, eso, que me despierten el ardor, ¿lo haría Marta ? [...] su carácter, su animación, y esos muslos, uno a cada lado de mi cintura, ¡Dios mío !, se me despierta el sexo, ya noté un cosquilleo esta mañana en la playa, fácil erección a solas, decaído cuando llega el momento, ¿por qué un patán lo hace sin problemas ? ¿es el precio de elevarse sobre la animalidad ? [...]»<sup>1310</sup>

*([...] Aphrodite naissant de l'écume, un corps sculptural, ces jambes que j'avais admirées à Aranjuez, à peine jusqu'aux genoux, quelles cuisses elles m'ont révélées ! sans être grosses, elles sont bien fermes et puissantes, son corps est admirable, a-t-elle pu remarquer l'impression que j'ai ressentie ?, [...] pour elle ce serait très avantageux, je ne suis pas un mauvais parti, je le vois bien à l'Université, non seulement auprès des élèves avec leurs rêveries de jeunes filles, mais aussi des étudiantes, des chercheuses, mais elles ne m'attirent pas, elles sont trop soumises, ce serait une erreur de ma part, je veux qu'elles me poussent, qu'elles fassent pression sur moi, qu'elles me sortent de ma passivité, oui, c'est cela, qu'elles éveillent mon ardeur, Marta le ferait-elle ? [...] Son caractère, son ardeur et ses cuisses, une de chaque côté de ma taille, mon Dieu !, mon sexe se réveille, j'ai déjà remarqué un chatouillement, ce matin, sur la plage, une érection facile quand j'étais tout seul, mais il s'effondre le moment venu, pourquoi un rustre fait-il la chose sans problème ? Est-ce le prix à payer pour s'élever au-dessus de l'animalité ? [...])*

Ernesto Ribalta fait, ici, allusion à la naissance d'Aphrodite, déesse de

l'amour :

« Hésiode affirme qu'elle est née de la mer sous la forme d'une femme à Paphos dans l'île de Chypre, ou bien à Cythère. Les organes génitaux de son père Ouranos, tranchés par Cronos, auraient donné leur semence à l'écume (aphros). Des fleurs seraient apparues sous ses pieds lors de sa sortie de l'eau avant quelle ne soit accueillie par Eros (Cupidon). »<sup>1311</sup>

C'est une image pleine de sensualité. Preuve en est la réaction du professeur, qu'il nomme pudiquement « su impresión » (*son impression*). En découvrant les jambes de la jeune fille, il caresse l'idée de l'épouser, en envisageant la situation qui s'offre à Marta, c'est-à-dire en calculant les avantages que représenterait pour elle une union avec lui. Il commet là une erreur de jugement : ce ne sont pas de tels calculs qui peuvent pousser la jeune fille dans les bras d'un homme. Il revient encore au thème de ses succès féminins à l'université. Cela le flatte et l'inquiète tout à la fois, car il sait fort bien que sa réputation de séducteur est entachée d'un soupçon d'impuissance. Il en rejette la responsabilité sur les femmes et espère que Marta, elle, pourra le sauver de ce marasme. Tel est bien le but recherché. Envisager leur mariage selon le point de vue de la jeune fille n'est qu'hypocrisie. Ce qu'il veut, c'est retrouver -ou trouver- sa virilité. Il fait là un aveu de faiblesse qui ressemble bien à celui de Luis, dans *Octubre, octubre*. Cependant, ce dernier sera sauvé par l'amour d'Águeda, alors que le professeur ne sera pas aimé de Marta.

Il passe de l'idée de la jeune fille à celle de sa propre mère, avec une

<sup>1310</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.361.

<sup>1311</sup> <http://www.insecula.com/oeuvre/O0010650.html>

férocité impressionnante. En quelques lignes, il glisse de :

« [...] ya de estudiante, mi orgullo con ella por la calle, los hombres la miraban [...]. »<sup>1312</sup>  
([...] déjà quand j'étais étudiant, j'étais fier de me promener avec elle dans la rue, les hommes la regardaient[...].)

à

« [...] ¡ maldita sea, me sacrificaba por egoísmo [...] y después [...] instalarla en las Madres Reparadoras, mis visitas a aquella habitación cargada de cachivaches sentimentales, aquella vieja pegada a la mesa camilla redonda, con los recuerdos de su vida alrededor, odiosos objetos, para el vertedero municipal [...] sonrisa exigente bajo ojos alerta [...] yo condenado a visitador perpetuo, ¿cómo quererla entonces sabiéndola culpable [...]. »<sup>1313</sup>

([...] *Maudite soit-elle, elle me sacrifiait par égoïsme [...] et, par la suite, [...] la placer chez les Mères Réparatrices, mes visites dans cette chambre remplie de babioles sentimentales, cette vieille femme collée à la table ronde du brasero, avec les souvenirs de sa vie autour d'elle, objets odieux, bons pour la décharge municipale [...], sourire exigeant sous des yeux aux aguets [...] moi, condamné à être un visiteur perpétuel, comment, alors, aurais-je pu l'aimer, en la sachant coupable[...] ?*)

Troublé et culpabilisé par son attachement sensuel à sa mère, il s'en libère en la rejetant violemment, avec un mépris affiché. L'adjectif démonstratif « aquella », si souvent emphatique, exprime, ici, un rejet impitoyable le plus loin possible de soi, voire la haine nue. Il prend en aversion les objets ayant appartenu à sa mère qui deviennent pour lui de vils déchets, sort qu'il réserve, par extension, à sa propre mère. Il rejette sur elle toute responsabilité concernant ses problèmes sexuels. De même que la cause de tous ses maux est un élément extérieur -sa mère-, il espère la salvation par un autre élément extérieur : une femme, Marta sans doute :

[...] encontraré a la buena samaritana [...] me dirá « levántate y anda », resucitaré, [...], se trata de los nervios, el cerebro, exceso de cerebro. »<sup>1314</sup>

([...] *Je trouverai la bonne Samaritaine [...] elle me dira « lève-toi et marche », je ressusciterai, [...] c'est une question de nerfs, du cerveau, un excès de cerveau. »*)

Mêlant quelque peu les récits des Evangiles, il attend de la Samaritaine les paroles que dit Jésus à un paralytique (Luc, 5, 24). Il espère une résurrection. Il n'est pas surprenant qu'il adopte un champ lexical religieux. Si l'amour est sacralisé dans cette trilogie, il est normal qu'il apparaisse ici, Ribalta s'aimant lui-même, avant tout. Il avoue, par ailleurs, sa faille fondamentale. Il passe de l'interrogation :

« [...] ¿ he querido alguna vez ? »<sup>1315</sup>

([...] *m'est-il arrivé d'aimer ?*)

à l'affirmation tragique :

« [...] no he querido nunca. »<sup>1316</sup>

([...] *je n'ai jamais aimé.*)

Est-il, par conséquent, condamné à rester seul ? Les hommes tels que Narcisse, selon la vision du professeur, ou tels que lui-même, sont écartelés entre un

<sup>1312</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.362.

<sup>1313</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.363.

<sup>1314</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.363.

<sup>1315</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.362.

<sup>1316</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.363.

complexe de supériorité et une quasi-certitude de leur médiocrité. Plus grands que des titans, ils se referment cependant sur eux-mêmes. Extraordinaires, selon leurs propres dires, possédant un moi surdimensionné, ils restent seuls.

Cette problématique de l'amour liée à celle du repliement sur soi fait référence à l'androgynie, qui, séparé de sa moitié, ne songeait qu'à la retrouver :

*« Aristophane, l'un des convives du « Banquet », développe le mythe de l'Androgynie primordial.*

Les hommes ne se sont jamais rendus compte de la puissance d'Éros [...] C'est le dieu le plus ami des hommes, puisqu'il leur porte secours en guérissant les maux dont la disparition offrirait à l'humanité la plus grande félicité [...] Jadis notre nature n'était pas ce qu'elle est actuellement. D'abord il y avait trois espèces d'hommes, et non deux comme aujourd'hui : le mâle, la femelle, et en plus de ces deux-là, une troisième composée des deux autres ; le nom seul en reste aujourd'hui, l'espèce a disparu. c'était l'espèce androgynie qui avait la forme et le nom des deux autres, dont elle était formée. De plus chaque homme était de forme ronde sur une seule tête, quatre oreilles, deux organes de la génération, et tout le reste à l'avenant. [...] Ils étaient aussi d'une force et d'une vigueur extraordinaires, et comme ils étaient d'un grand courage, ils attaquèrent les dieux et [...] tentèrent d'escalader le ciel [...] Alors Zeus délibéra avec les autres dieux sur le parti à prendre. Le cas était embarrassant ; ils ne pouvaient se décider à tuer les hommes et à détruire la race humaine à coups de tonnerre, comme ils avaient tué les géants ; car c'était mettre fin aux hommages et au culte que les hommes leur rendaient ; d'un autre côté, ils ne pouvaient plus tolérer leur impudence. Enfin, Zeus ayant trouvé, non sans difficulté, une solution, [...] coupa les hommes en deux. Or, quand le corps eut été ainsi divisé, chacun, regrettant sa moitié, allait à elle ; et s'embrassant et s'enlaçant les uns les autres avec le désir de se fondre ensemble, les hommes mouraient de faim et d'inaction, parce qu'ils ne voulaient pas se quitter pour agir. [...] Alors Zeus, pris de pitié, imagina une autre solution : il transporta les organes de la génération sur le devant des corps [...] et par là fit que les hommes engendrèrent les uns dans les autres, c'est-à-dire le mâle dans la femelle. [...] C'est de ce moment que date l'amour inné des êtres humains les uns pour les autres : l'amour recompose l'ancienne nature, s'efforce de fondre deux êtres en un seul, et de guérir la nature humaine. [...] Notre espèce ne saurait être heureuse qu'à une condition, c'est de réaliser son désir amoureux, de rencontrer chacun l'être qui est notre moitié, et de revenir ainsi à notre nature première. *Le Banquet*, 14-16 » <sup>1317</sup>

Ribalta déforme ce mythe primitif. L'androgynie dont il parle, « qui se revêt de la femme sur son propre corps », ne cherche, en aucune manière, à êtreindre un autre être pour se fondre avec lui. Bien au contraire, il est pétri d'égoïsme, puisqu'il est intimement convaincu que nul autre que lui n'est digne de son intérêt. Il glisse de l'image de l'androgynie à celle de l'hermaphrodite, beaucoup moins altruiste, car il s'agit, alors, d'un être pouvant être tour à tour homme et femme. Le passage au chevalier d'Eon est, dans de telles conditions, très facile à opérer. Ce que le professeur considère comme la « grandeur » de d'Eon consiste à l'acceptation de sa bisexualité, ce qui, effectivement, n'était pas facile dans la cour de Louis XVI<sup>1318</sup>. Le chevalier sut faire régner le plus grand mystère sur son sexe véritable. Il apparaissait parfois sous forme de femme, parfois sous forme d'homme :

<sup>1317</sup> <http://www2.ac-lyon.fr/enseigne/lettres/louise/lyon/platon.html>

<sup>1318</sup> Louis XVI Roi de France : règne 1774-1791. Roi des Français : règne 1791-1792  
<http://www.france-pittoresque.com/rois-france/louis-XVI-5b.htm>

« Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Thimothée d'Éon de Beaumont, dit *le Chevalier d'Éon* (5 octobre 1728 à Tonnerre, France - 21 mai 1810 à Londres). Espion, il est célèbre pour son habillement qui le faisait passer pour une femme. »<sup>1319</sup>

Ernesto Ribalta s'identifie, par conséquent, à deux êtres mythiques : Narcisse et le chevalier d'Éon. Il semble condamné à connaître, comme eux, un échec cuisant : Narcisse mourut noyé, incapable, comme il le fut, d'aimer une autre personne que lui-même. Le chevalier d'Éon mourut, seul, dans la misère :

« Il accueille favorablement la révolution française, propose à l'Assemblée nationale de conduire une unité d'Amazones, se voit accorder un passeport, mais la déclaration de guerre du 1er février 1793 et de lourdes dettes le contraignent à demeurer sur le sol britannique. En 1804, il est emprisonné pour dettes ; libéré, il vivra encore quatre ans dans la misère, avant de mourir, à Londres, le 21 mai 1810.

En effectuant la dernière toilette de la défunte, on découvrit avec stupéfaction que cette vieille dame... était un homme. Un chirurgien accompagné de plusieurs membres de la Faculté médicale de la Grande-Bretagne déclara dans un rapport médico-légal, le 23 mai 1810 : « Par la présente, je certifie que j'ai examiné et disséqué le corps du chevalier d'Éon et que j'ai trouvé sur ce corps les organes mâles de la génération parfaitement formés sous tous les rapports ».<sup>1320</sup>

Pendant, l'un comme l'autre assumèrent leur choix : le premier était heureux de s'aimer, le second aima aussi bien des hommes que des femmes. Ribalta occulte qu'il n'est aimé de personne. Son égocentrisme ne le rend pas heureux. Il n'est qu'un masque qui lui dissimule à lui-même, sans doute, ses tendances homosexuelles. Il transforme en choix héroïque ce qui n'est que lâcheté. Il avance des explications très convaincantes, que Freud eût pu donner et qui concernent une mère castratrice, mais ne va pas jusqu'au bout de ses allusions. Il est, par conséquent, condamné à l'échec auprès des femmes, autant à cause de son égoïsme que de son homosexualité refoulée.

Fait assez rare dans cette trilogie, il offre la vision d'un homme malheureux et pathétique. Même l'idée brillante qu'il se fait du chevalier d'Éon est assombrie par celle qu'en présente Malvina dans la partie 1808. Or, il est évident que celle-ci a bien connu le chevalier et le lecteur ne doute pas de la véracité de ses affirmations. La vision du lecteur concernant Ribalta se teinte davantage de pitié.

Le professeur, en ce 5 novembre 1930, fait appel au souvenir d'hommes comme d'Éon pour se consoler :

« no son la impotencia, son al contrario la suprema suficiencia, centrados en sí y para sí, no homosexuales sino egosexuales, consigo mismos les sobra todo, pero es dura la soledad, la mía, me gustaría otra piel, rozarme acariciándola, al parecer imposible, no cabe ignorarlo, estoy herido, ¿ de muerte ? una injusticia, cruel desigualdad, ¡ Narciso, sálvame ! »<sup>1321</sup>

*(ils ne représentent pas l'impuissance, ils sont, au contraire, la suffisance suprême, centrés sur eux-mêmes et pour eux-mêmes, ce ne sont pas des homosexuels mais des egosexuels, du moment qu'ils sont avec eux-mêmes tout le reste est superflu, mais la solitude est dure, j'aimerais*

<sup>1319</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_de\\_Beaumont,\\_chevalier\\_d'%C3%89on](http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Beaumont,_chevalier_d'%C3%89on)

<sup>1320</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles\\_de\\_Beaumont,\\_chevalier\\_d'%C3%89on](http://fr.wikipedia.org/wiki/Charles_de_Beaumont,_chevalier_d'%C3%89on)

<sup>1321</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.451.



*une autre peau, me frôler en la caressant, ce qui est, semble-t-il, impossible, comment l'ignorer, je suis blessé, à mort ?, une injustice, une cruelle inégalité, Narcisse, sauve-moi !)*

Le fauteuil d'académicien vient d'être donné à un autre. C'est, pour Ribalta, une blessure terrible dans son amour-propre surdimensionné. Tout s'écroule autour de lui. Quelque temps plus tard, en avril, il voit Marta et Germán :

« [...] esa pareja que baja, sin decoro, se detienen para besarse, en la boca, en público, pero... ¿será posible ?... ¡ eso no, eso no ! ¡ es Marta ! ¡ Marta, dios mío, ¡ este cáliz me faltaba y lo peor es él, el que la besa, reconozco su foto en *El Liberal*, el que ahora va a dirigir la película sobre el Motín, Marta con él, riendo calle abajo, no puedo soportarlo, no puedo... »<sup>1322</sup>

*([...] ce couple qui descend, sans aucune décence, ils s'arrêtent pour s'embrasser, sur la bouche, en public, mais, ... est-ce possible ?... pas cela, pas cela ! C'est Marta ! Marta, mon Dieu ! il ne me manquait plus que de boire à ce calice jusqu'à la lie et le pire c'est lui, celui qui l'embrasse, je le reconnais par sa photo sur le journal « El liberal », c'est lui qui, maintenant, va diriger le film sur l'Émeute, Marta est avec lui, ils rient en descendant la rue, je ne peux le supporter, je ne peux pas... »)*

Il emprunte encore à la religion chrétienne l'image du calice, se prenant pour Jésus-Christ au moment d'affronter son étape ultime sur terre et victime d'une faiblesse humaine à la pensée de la mort horrible qui l'attendait. Ribalta voit celle dont il voulait faire son épouse embrasser, impudiquement, un autre homme, celui qui va tourner le film que lui-même aurait voulu réaliser. Le professeur est atterré. La répétition de « no puedo », suivie de points de suspension, montre l'étendue de son désespoir. Malgré son amour pour lui-même, il éprouvait pour Marta une inclination certaine et elle représentait son dernier espoir alors que tout s'écroulait autour de lui.

Il ignore, heureusement peut-être, qui est vraiment le chevalier qu'il révère. En effet, celui-ci renaît dans la partie suivante, -chronologiquement antérieure puisqu'elle se situe en 1808- sous une forme beaucoup moins séduisante. Malvina y fait allusion de manière récurrente : il représenta, pour elle, un grand espoir suivi d'une déception aussi profonde que son premier élan.

Le professeur Ernesto Ribalta est, sans aucun doute, le personnage le mieux caché derrière un masque. En effet, il se dissimule à ses propres yeux, mais aussi à ceux du lecteur qui, en refermant l'œuvre, est prêt à affirmer qu'il est un personnage moins que secondaire. Or, une étude un peu plus approfondie révèle que c'est lui qui présente le plus souvent ses pensées intimes dans les parties d'introspection et qu'il véhicule la problématique que développera son auteur dans son ouvrage suivant : *El amante lesbiano*.

Que symbolise-t-il dans la trilogie ? Il est le monolithe, celui qui n'est pas sensible aux cercles du temps, celui qui les refuse. Il est l'anti-héros, celui qui a perdu par avance le combat avec le temps car on ne peut vaincre celui-ci qu'en l'acceptant et en se fondant en lui. Tous les personnages de la trilogie suivent les spires du temps,

---

<sup>1322</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.536.

même s'ils le font trop tard, comme don Pablo, dans *Octubre, octubre*. Ribalta ne veut pas que son monde change, il ne veut pas que l'époque dans laquelle il vit s'écroule pour passer à un nouveau monde avec de nouveaux dieux, comme le dirait Krito, le philosophe de *La vieja sirena*. Comme Malvina, Ribalta quitte le vieux continent pour rejoindre l'Amérique. Pourtant, leurs motivations profondes sont essentiellement différentes : si Malvina rejette l'ancien monde, elle espère, en Amérique, en créer un autre et elle est soulevée d'espoir et d'enthousiasme. Ribalta n'accepte rien : il ne veut pas de l'Espagne qui est en train de naître, il ne veut pas s'accepter comme il est, il est sur les rives de l'amant lesbien mais n'ose pas s'y plonger. Il se sent seul dans sa vie et il est aussi seul non seulement dans cet opus, mais dans la trilogie dans son ensemble. Il véhicule une idée de l'amour essentielle pour José Luis Sampedro, mais il est incapable de la mener à bien.

Il est, pour le lecteur, d'autant plus pathétique qu'il ne parvient pas à éveiller sa sympathie. Maints personnages meurent mais ils sont riches de l'amour qu'ils ont pleinement assumé. Leur vie valait la peine d'être vécue. Le professeur est seul. Le lecteur lui-même ne l'accompagne pas sur le chemin de la désolation hors des cercles du temps. Ribalta s'est même trompé sur ses idoles, comme le chevalier d'Eon que nous retrouvons avec Malvina dans la partie 1808.

Avec Malvina et le chevalier d'Eon, nous nous trouvons en présence d'une thématique à laquelle José Luis Sampedro a fait allusion dans *La vieja sirena* et sur laquelle il insiste davantage dans ce troisième volet de la trilogie. Elle fait l'objet de son roman éponyme : « el amante lesbiano » (*l'amant lesbien*). Devenir cet amant était, peut-être, le but que recherchait Ribalta, mais son égoïsme et, en moindre part, sa peur, ne le lui ont pas permis.

Evidemment, il n'est pas fortuit que ce soit Ernesto Ribalta qui introduise Malvina et le chevalier d'Eon, dès le premier chapitre de la partie 1930. Il présente Malvina comme quelqu'un qui attirera l'attention de l'Inquisition :

« acusada de vivir casi como un hombre. »<sup>1323</sup>  
(accusée de vivre presque comme un homme.)

Son mode de vie pouvait-il inclure ses goûts sexuels ? Tel est le premier jalon posé discrètement par le narrateur.

Ernesto Ribalta fait aussitôt le lien avec le chevalier d'Eon, personnage

---

<sup>1323</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.40.

historique sur lequel travaille son « colega » (*collègue*) Saignac. Ribalta avance l'hypothèse selon laquelle, si Malvina espionnait l'Angleterre au profit du Portugal, elle avait pu connaître le chevalier d'Eon. En effet, celui-ci, privé de la pension que lui versait Louis XVI, aurait pu voyager alors en Espagne et au Portugal<sup>1324</sup>. Le professeur n'en dit pas davantage.

Il explique que :

« [...] Vivió muchos años como mujer. »<sup>1325</sup>

([...] Pendant de nombreuses années, il vécut comme s'il était une femme.)

Cependant, il ne doute pas, à juste titre, du sexe réel du chevalier.

Cette conversation est fondamentale pour la création de l'architecture narrative : Malvina et d'Eon furent unis par un lien beaucoup plus intéressant que l'espionnage, surtout aux yeux de Ribalta.

Charles Geneviève d'Eon fait l'objet de la partie éponyme 1808 du deuxième chapitre. L'attention du lecteur est immédiatement attirée par le deuxième prénom de cet homme :

« Ce prénom est un dérivé du prénom d'origine discutée Genovefa.

Genovefa est composé de l'élément celtique gen- et de l'élément germanique -vefa qui signifient respectivement "naissance" et "femme" ».<sup>1326</sup>

Au XIX<sup>ème</sup> siècle, ce prénom pouvait, effectivement, être employé aussi bien pour un homme que pour une femme, mais il ne fait que renforcer l'ambiguïté du personnage, d'autant que l'étymologie renvoie clairement à la femme.

Le chevalier fait l'objet d'une conversation entre le comte Valduerna, Malvina et don Alonso. Le comte, de retour de Londres, est venu transmettre à Malvina un message de la part d'une amie résidant en Angleterre. Il leur raconte que le dernier pari à la mode porte sur le sexe de d'Eon, qui, selon lui, est une femme.

Précisément, Malvina et Alonso se sont connus à Paris, en 1777, l'année de la cérémonie au cours de laquelle le roi décida que d'Eon serait habillé en femme :

« [...] asistieron en Versalles a la ceremonia y admiraron el espléndido vestido regalado por María Antonieta a la señorita, confeccionado por Rosa Bertin, modista de la reina y dictadora de la moda francesa [...]. »<sup>1327</sup>

([...] ils assistèrent, à Versailles, à la cérémonie et admirèrent la splendide robe offerte par Marie-Antoinette à la jeune fille, confectionnée par Rose Bertin, couturière de la reine et qui dictait la mode française.)

D'après Alonso, sans aucun doute, il s'agissait d'une femme à propos de laquelle il expose un argument irréfutable : la mère de d'Eon était ravie que son enfant s'habille, enfin, comme l'exigeait son sexe. Alonso apprend, avec étonnement, que Malvina, son amie de trente ans, connaissait personnellement le chevalier.

<sup>1324</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.41.

<sup>1325</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.41.

<sup>1326</sup> <http://www.linternaute.com/femmes/prenoms/prenom/179/1924/genevieve.shtml>

<sup>1327</sup> *Real Sitio*. Ibid. p58.

Dans ce chapitre, deux aspects de la comtesse frappent le lecteur au plus haut point. Le premier est son portrait, décrit par don Alonso :

« El caballero contempla, mientras escucha, el alargado rostro femenino, cuyas cejas en arco dan a los ojos azabache una expresión inquisitiva. Los pómulos parecen atraer los labios delgados, curvándolos hacia arriba en una boca más bien burlona, entre el escepticismo y la sonrisa. El cabello oscuro, muy corto y al natural, siempre libre de pelucas y rizos, da a la cara un aspecto atrevido, como el del joven Napoleón en la famosa estampa del puente de Arcole. [...]

Podrá tener gustos no convencionales, incluso aficiones más propias de un hombre, podrá exagerar su gusto por la libertad, pero eso no le quita su arte de vivir, tantas veces comprobado por Alonso en treinta años de amistad. »<sup>1328</sup>

*(Tout en l'écoutant, le gentilhomme contemple le visage féminin à la forme allongée, où les sourcils bien arqués donnent aux yeux de jais une expression inquisitive. Les pommettes semblent attirer les lèvres fines, en les recourbant vers le haut pour former une bouche plutôt moqueuse, partagée entre le scepticisme et le sourire. La chevelure sombre, très courte et sans artifice, toujours dépourvue de perruques et de boucles, donne au visage un air audacieux, comme celui du jeune Napoléon sur le célèbre tableau de pont d'Arcole. [...])*

*Elle peut bien avoir des goûts qui ne sont pas conventionnels et même des penchants plus propres d'un homme, elle peut bien exagérer son goût pour la liberté, cela ne lui ôte pas son art de vivre, si souvent constaté par Alonso en trente ans d'amitié.)*

Il ressort de ce portrait le goût de Malvina pour la liberté, réservé encore aux hommes, à cette époque, ainsi qu'un caractère volontaire, qualité alors peu appréciée chez les femmes. Alonso la compare même à Napoléon, héros alors d'actualité en 1808, en Espagne ! Cette femme, belle quinquagénaire, semble présenter bien des aspects estimés, alors, chez les hommes. De plus, lorsque don Alonso fait sa connaissance, au cours d'un bal masqué, il la prend pour un homme, puisque tel est son déguisement. C'est lors de la cérémonie de la « prise de corset » de d'Eon, précisément, qu'il se rend compte de son erreur : Malvina est une femme.

La comtesse a développé en elle de nombreux aspects masculins, tant physiques que mentaux, qui induisent sa deuxième caractéristique, d'ordre sexuel.

Dans le même chapitre, elle fait allusion, une fois de plus, à une certaine naïveté de don Alonso :

« [...] ni siquiera en la « toma del corsé » advirtió cómo me miraba Carlos Genoveva, cuando dejaba de ser Carlos para convertirse en Veva, [...] iba para Mesías y ni siquiera fue Bautista, cuando tomó el corsé ya se me había desinflado en Irlanda, por eso aquellas miradas suyas, al principio creí en él, nuestro comienzo en Sussex fue perfecto, encarnamos juntos el mito de la otra mitad pero de un modo nuevo, mejor que el amor de dos mujeres, nosotros estrenábamos la pareja del futuro, no tuvo agallas para mantenerse, no me seguía, se quedaba estancado en el placer [...] al menos aprendí algo : no se puede contar con los hombres para nuestro futuro, sólo manejándolos, fácil porque están ciegos, como en política [...] »<sup>1329</sup>

*([...] au moment de la « prise du corset », il ne remarqua même pas comment Carlos Genoveva me regardait au moment où il cessait d'être Carlos pour se transformer en Veva, [...] il semblait se destiner à être un Messie, mais il ne fut même pas un Jean-Baptiste, quand il prit le corset il s'était déjà dégonflé à mes yeux en Irlande, ce qui expliquait les regards qu'il m'adressait, au commencement, je crus en lui, nos débuts dans le Sussex furent parfaits, nous incarnâmes*

<sup>1328</sup> Real Sitio. Ibid. p.60-61.

<sup>1329</sup> Real Sitio. Ibid. p.67.

*ensemble le mythe de l'autre moitié, mais d'une nouvelle manière, plus que l'amour de deux femmes, nous inaugurons le couple du futur, il n'eut pas le cran de continuer, il ne me suivait pas, il stagnait dans le plaisir, [...] j'appris, du moins, quelque chose : on ne peut compter sur les hommes pour notre avenir, si ce n'est en les manipulant, ce qui est facile parce qu'ils sont aveugles, comme en politique[...])*

Malvina reste assez sibylline sur ce qui s'est passé réellement entre le chevalier et elle. Sa déception, voire son dédain, sont manifestes, comme le montrent la locution adverbiale restrictive « ni siquiera » ou l'usage du verbe « desinflado », fort péjoratif lorsqu'il se réfère à une personne. Les deux pronoms « se me » se suivent, mais, loin de dévoiler une union, ils expriment un rejet teinté de mépris, une différenciation totale entre les deux êtres. La déception de la comtesse est d'autant plus profonde que son espoir -tel qu'il apparaît à travers les mots « perfecto », « encarnamos juntos el mito de la otra mitad »- fut grand. Le passage du passé simple -pour raconter leur expérience érotique anglaise- à l'imparfait -pour rapporter la suite de l'aventure- est poignant : le merveilleux reste circonscrit dans le temps et il est achevé. Il n'en reste plus que l'amertume, durable, de l'échec qui en résulte. Elle en rejette toute la responsabilité sur le chevalier et conclut avec cynisme que l'homme n'est bon qu'à être manipulé. Elle croyait avoir vaincu le temps en incarnant avec le chevalier -« la pareja del futuro »- et en est réduite, ensuite, à employer le passé simple, le temps le plus approprié à exprimer un passé implacablement achevé. Comme Ribalta, cependant, elle est incapable d'envisager un seul instant, même dans des moments intimes d'introspection, la moindre responsabilité de sa part dans cet échec. D'Eon « no tuvo agallas » et le jugement, voire la condamnation, de la comtesse est sans appel.

Il est curieux, presque comique, de constater que le professeur Saignac ait pu soupçonner que ces deux personnes n'en faisaient qu'une<sup>1330</sup>. C'est bien ce que désirait si ardemment Malvina.

Après avoir remarqué l'intérêt de don Alonso pour les éperons qui ornent sa chambre, Malvina se souvient que ce fut d'Eon qui les lui offrit :

« [...] Me ofrendó sus espuelas en prenda, porque yo era su jinete, logrando su ansia de siempre [...] aquella noche suprema libertad, gozo de las conductas deseadas, cambiamos los papeles, transgresión, apoteosis, desnudados del cuerpo obligatorio [...] Adán siendo Eva y Eva Adán, [...] no supo convertirse en Veva para siempre [...] pero el sexo no es todo, sólo un escalón, la meta es la libertad [...], le asustó (a d' Eon) verse mujer [...]. »<sup>1331</sup>

*([...] Il m'offrit ses éperons en gage, parce que j'étais son cavalier, réalisant son aspiration de toujours [...] cette nuit-là, liberté suprême, jouissance des conduites souhaitées, nous échangeâmes les rôles, transgression, apothéose, dépouillés du corps obligatoire [...] Adam étant Eve et Eve Adam [...] il ne sut pas se transformer pour toujours en Veva [...] mais le sexe n'est pas tout, un échelon seulement, l'objectif, c'est la liberté, il eut peur, (d'Eon) de se voir femme [...])*

Le chevalier donna ses éperons à Malvina en guise d'offrande comme si la

<sup>1330</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.107.

<sup>1331</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.167-168.

femme aimée était une déesse. Le symbole sexuel est explicite : Malvina, au cours de l'union charnelle, a adopté le rôle de l'homme et le chevalier celui de la femme. ce fut, pour elle, une apothéose, un rejet de son enveloppe charnelle pour se rapprocher de la condition divine. Nous ne pouvons qu'apprécier sa formule « Adán siendo Eva y Eva Adán », où l'ellipse verbale de la fin unit à la perfection les deux premiers êtres humains créés par Dieu. Adam et Eve redevenaient un seul être, tel l'androgynie antique et Malvina, avec d'Eon, incarnait le mythe, comme si Malvina ignorait que cela était impossible, un mythe étant, par essence, irréalisable.

D'Eon fit comme Luis, dans *Octubre, octubre* : il recula devant une transformation réelle en femme, même s'il ne s'agissait que d'un changement extérieur.

Malvina est obsédée par ce souvenir, qu'elle évoque de manière récurrente, passant du d'Eon de la déchéance à celui qu'elle avait aimé en Angleterre :

« [...] Mi verano inglés con Eon, cuando nos tomaban en la posada campestre por dos amigas francesas, nuestra ejemplar decencia se alababa, no sospechaban nuestras noches, Eon se me ofrecía desnudo, ya no se lamentaba de su clitoris masculino, le llamábamos *monsieur*, y yo era su dueña, se fundían nuestros labios, hablaban las manos, se enredaban las piernas, las lenguas, comulgaban los sexos, no sospechaban allí esas noches, nos hubieran quemado vivas [...]. »<sup>1332</sup>

([...] *Mon été anglais avec Eon, quand, à l'auberge champêtre, on nous prenait pour deux amies françaises, on louait notre décence exemplaire, on ne soupçonnait pas quelles étaient nos nuits, Eon s'offrait à moi tout nu, il ne se plaignait plus de son clitoris masculin, nous l'appelions « Monsieur » et moi j'étais sa maîtresse, nos lèvres se confondaient, nos mains parlaient, nos jambes se mêlaient, ainsi que nos langues, nos sexes communiaient, là-bas, on n'imaginait pas ce qu'étaient ces nuits, on nous aurait brûlées vivas[...].*)

Au plaisir sexuel qu'éprouva alors Malvina s'ajoutait celui du masque de la respectabilité : elle aimait à tromper doublement les gens qu'elle avait rencontrés lors de cette aventure anglaise. Malvina et d'Eon ont fait croire qu'ils étaient deux femmes et ont su donner d'eux une image de vertu. Leur plaisir en était, sans doute, encore accru.

Lors de leurs ébats, ils attribuèrent un nom au sexe masculin, ce qui est assez courant. En revanche, il est curieux de féminiser l'image du sexe masculin, en l'appelant « clitoris ». D'ordinaire, c'est le contraire qui se produit, l'image du sexe masculin étant, traditionnellement, plus valorisée que celle de la femme. Cette vision est en adéquation avec le nouveau sexe qu'ils voulaient instituer, plus égalitaire. Ce que Malvina rapporte de leurs ébats, néanmoins, est plutôt conventionnel. La révolution à laquelle elle prétendait était accessible : chacun devait reconnaître la part de l'autre cachée en lui : la masculinité pour Malvina et la féminité pour d'Eon.

Sans doute Malvina était-elle, irrémédiablement, en avance sur son temps. L'Inquisition, avec sa phobie des sorcières, était, historiquement, plus proche d'elle que la liberté sexuelle.

---

<sup>1332</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.405.

Avant de quitter le vieux continent, Malvina confie à don Alonso un coffret :

« Es de madera clara, con una arquería de estilo oriental tallada en sus cuatro costados, con animales y lotos entre dos columnitas ; sobre la tapa aparecen incrustadas, en plata labrada en relieve, dos figuras abrazadas, una masculina de frente y la otra sin duda femenina : medio pecho asoma bajo el brazo que rodea el cuello de su pareja.

-i Qué bien huele ! exclama Alonso, [...].

-Es madera de sándalo. Ya sabes, la que perfuma el hacha que la hiere. Me la regaló el caballero d'Eon, que la había recogido después de un combate. [...]

-¿Qué son esas dos figuras ?

-Eon lo averiguó después y los adoptó como sus verdaderos dioses. El varón, de frente, con sus bigotes y su tercer ojo vertical en la frente, encarna la Suprema Compasión, la ternura. Y en cambio la diosa de espaldas, abrazada a él con esa pierna derecha apresando el muslo izquierdo de su pareja, es quien encarna la Suprema Sabiduría, el rigor de la verdad...[...]

-Quiero que la guardes tú. [...] Conviene que las leas (las cartas de d'Eon). Aprenderás que el amor tiene muchos rostros, más encarnaciones de las que tú te figuras. Quizá te ayuden a ser con Julia más humano y menos ...macho. »<sup>1333</sup>

*(Il est en bois clair, avec une arcature de style oriental sculptée sur ses quatre côtés, avec des animaux et des lotus entre deux petites colonnes ; sur le couvercle on voit incrustées, en argent ciselé en relief, deux silhouettes qui s'étreignent, l'une masculine de face et l'autre, sans doute, féminine : la moitié d'un sein apparaît sous le bras qui entoure le cou de son partenaire.*

*-Qu'il sent bon ! s'exclame Alonso,[...].*

*-C'est du bois de santal. Comme tu le sais, c'est lui qui parfume la hache qui le blesse. Il me fut offert par le chevalier d'Eon, qui l'avait trouvé après un combat.[...]*

*-Que sont ces deux silhouettes ?*

*-Eon l'apprit ensuite et il les adopta pour ses véritables dieux. L'homme, de face, avec ses moustaches et son troisième œil vertical sur le front, incarne la Compassion Suprême, la tendresse. Par contre, la déesse de dos, qui s'attache à lui avec cette jambe droite qui enserre la cuisse gauche de son partenaire, incarne la Sagesse Suprême, la rigueur de la vérité. [...]*

*-Je veux que ce soit toi qui le gardes.[...] Il faut que tu les lises (les lettres de d'Eon).*

*Tu apprendras que l'amour a des visages multiples, plus d'incarnations que tu ne l'imagines. Peut-être t'aideront-elles à être, avec Julia, plus humain et moins...imbu de ta virilité.)*

Ce coffret qui va traverser le temps, puisque Janos le donnera à Marta, est, ici, décrit minutieusement. Outre l'intérêt des dessins qui y sont représentés, le narrateur s'attache à montrer la qualité de ses matériaux, qui fait de cet objet une œuvre d'art. Il éveille le sens de la vue, ce qui est naturel, mais aussi celui de l'odorat. C'est, en effet, ce qui ressort de la première exclamation spontanée de don Alonso. « Il parfume la hache qui le blesse. », lui rappelle Malvina. Est-ce à dire que son action est, dans tous les cas, apaisante et bienfaisante, même à l'égard de ceux qui lui veulent du mal ? Il transforme en douceur la violence. Pris après un combat par le chevalier d'Eon -le coffret a-t-il fait partie d'un butin ? Nous n'en saurons rien-, il est devenu, aussitôt, objet d'amour offert à l'aimée qui y rangera les lettres d'amour qu'elle recevra du chevalier et de son propre cousin Jean d'Orbans. Le dessin qui y figure est en harmonie avec son utilisation et avec ses possesseurs : il représente

<sup>1333</sup> Real Sitio. Ibid. p.515.

l'union des corps, l'union des contraires, l'image contrastée de l'homme et de la femme reconnaissant leur part sexuelle complémentaire. La tendresse n'est plus l'apanage de la femme ni la raison celui de l'homme. Nul objet ne pouvait mieux symboliser Malvina et d'Eon. La comtesse confie à don Alonso son bien le plus précieux : c'est un héritage concret, mais aussi spirituel. Elle voudrait que son ami en tire profit, qu'il apprenne, lui aussi, à accepter son côté féminin. Elle lui offre, ainsi, son bien le plus précieux, son héritage vital. Alonso en usera-t-il pour ne rien exiger de sa nouvelle épouse, craignant qu'elle ne se donne à lui que par obligation conjugale ? Sa patience amoureuse sera-t-elle le fruit de la découverte d'un nouvel Alonso ?

Rien n'est moins sûr. Cette attitude correspond parfaitement à l'image que donne don Alonso depuis le début.

Une autre question s'insinue depuis longtemps dans l'esprit du lecteur : au-delà de leurs différences, Malvina et don Alonso ne s'aiment-ils pas ? En Julia, la tendre jeune fille, Alonso n'a-t-il pas retrouvé l'intelligence et la détermination de sa vieille amie ? Malvina encourage Alonso à aller jusqu'au bout de son amour pour Julia. N'aurait-elle pas voulu être, elle-même, l'objet de cet amour ? Elle quitte, peu après, toute son ancienne existence. Elle abandonne don Alonso à son nouvel amour. N'eût-elle pas voulu se substituer à Julia ? « El destiempo » (*la rencontre manquée*) dont parle si souvent Janos, ne caractérise-t-elle pas aussi la relation entre Alonso et son amie Malvina ?

Les êtres humains échappent aux cercles du temps : ils font comme les personnages fictifs, qui se jouent de la logique des faits et des événements, des desseins de l'auteur ou du lecteur. Malvina était libre d'aimer Jean ou Alonso, mais elle ne le fit pas. Alonso aurait pu l'aimer, l'a aimée peut-être mais il ne s'en est pas rendu compte et tomba amoureux de Julia.

Les cercles du temps ont joué un tour à Malvina en exécutant une spire de plus : elle a joué, et perdu, avec le chevalier d'Eon. Elle n'a pas su entraîner Alonso dans sa danse amoureuse : peut-être n'était-il pas prêt à s'y soumettre. Quant à son cousin Jean, il était trop jeune pour elle.

Elle a troqué le cercle du temps contre celui de l'espace : elle a quitté l'Europe, chassant de sa vie aussi bien le chevalier d'Eon que Alonso ou Jean. Son courage et son optimisme cachent mal sa défaite.

Eût-elle dû, en toute simplicité, accepter l'amour de Jean-Janos ?



### 1.3.5. L'amour magique imbriqué dans les cercles du temps : Janos

---

Le lien qui relie les deux époques -1808, 1930- de la manière la plus solide n'est ni un objet ni un événement mais bien une personne : Janos. Il traverse le temps de manière presque plausible, puisqu'il est un quinquagénaire en 1808 et un vieillard en 1930. Il n'est pas vraiment impossible de franchir le pas de la vraisemblance.

La première vision qu'en a Marta n'est pas marquée par son âge que le faible éclairage permet d'estomper :

«De repente percibe una presencia. ¿Una sombra se ha hecho más densa y respira a su lado ? [...] Es un hombre, viste capa y tricornio, que ensombrece su cara, porque levanta un farol encendido. [...] La voz es seca y ronca, con saltos agudos. [...] Marta distingue la cara alargada, los ojos claros hundidos y obstinados, la nariz delgada y grande, los labios finos y pálidos, el mentón hacia delante, la prominente nariz de Adán. Un bigote canoso algo caído hacia los lados. [...]

El hombre se acerca. Es alto ; de cuerpo delgado y quiijotesco. Parece tembloroso... [...] Deja el espadín sobre la mesa y también el tricornio, mostrando su cabello blanco, abundante hacia atrás. »<sup>1334</sup>

*(Soudain, elle sent une présence. Une ombre s'est-elle faite plus épaisse et respire-t-elle à ses côtés ? [...] C'est un homme, il porte une cape et un tricorne, qui assombrit son visage, parce qu'il lève une lanterne allumée. [...] Sa voix est sèche et rauque, avec des passages à l'aigu.[...] Marta distingue le visage allongé, les yeux clairs enfoncés et obstinés, le nez mince et grand, les lèvres fines et pâles, le menton en avant, la pomme d'Adam proéminente. Une moustache grisonnante qui tombe quelque peu sur les côtés. [...]*

*L'homme s'approche. Il est grand ; son corps mince rappelle celui de don Quichotte . Il semble trembler...[...] Il pose son épée de cérémonie sur la table ainsi que son tricorne, découvrant ses cheveux blancs, abondants vers la partie arrière.)*

Janos apparaît à Marta comme un fantôme. Cet effet n'était pas difficile à provoquer, puisque la jeune fille était déjà fortement impressionnée par le lieu, cette majestueuse et mystérieuse bibliothèque du palais d'Aranjuez. La finesse et la minceur sont les caractères qui ressortent de ce portrait et confirment une apparence fantomatique, ajoutée à son accoutrement et au tricorne qui lui dissimule, en partie, le visage.

Elle va, peu à peu, pénétrer à sa suite dans un autre monde, dont la complexité est encore renforcée par le fait que Janos se réfère à deux époques distinctes qu'il connut et lors desquelles il aima deux femmes, Malvina et Bettina, la seconde étant la première réincarnée. Il avait, lui-même, une identité différente pour ces deux périodes -Jean d'Orbans pour Malvina, Juan Dóriga y Vega de Artaza pour Bettina, qui le surnomme Janos-. En 1930, il est gardien de nuit sous le nom de Juan Fernández, affecté à ce poste par la reine María-Cristina alors qu'il avait quarante

---

<sup>1334</sup> Real Sitio. Ibid. p.75-76.

ans. Les différentes pièces de ce double, voire triple puzzle, glissent et se joignent au gré des rencontres entre Marta et Janos.

Le jour de l'arrivée de la jeune fille à Aranjuez, se mêle, au portrait physique de Janos que l'on vient de découvrir, le premier élément de mystère :

« Parece tembloroso (el hombre - Janos)...

-No has cambiado apenas -murmura tan bajo que Marta no está segura de haber entendido la extraña frase. Y añade, más fuerte, con voz tierna, suspirante- : ¡Has llegado, al fin has llegado ! No te esperaba ya... Aunque sabía...

[...]

-Lo sabía, lo sabía -repite el hombre-, pero... Y la misma voz, la inolvidable voz... Tenías que llegar... ¡ Bettina ! Bettina !

[...]

-Sí, eres tú... No recuerdas, claro. Eres muy joven ; no has tenido tiempo de recordar. De revivir, quiero decir. Para reencontrarte habrás de hundirte en ti. Acabas de empezar a vivir ; te deslumbra todavía la luz del ahora. Ya recordarás que me llamaba Janos.

- ¿Jano ?

- No, no el dios de las dos caras.... Aunque también, en cierto modo... Pero no soy dios. Solamente Janos. Juan en húngaro.

[...]

-¿ Es usted el guarda nocturno ?

-¡ Qué joven eres !... [...] Soy el señor de la noche.[...] Si fuese un guarda ya me habrían jubilado y a mí no se me jubila. -Inclina la cabeza hacia ella y susurra, como transmitiendo un secreto-. No es posible. Nunca. »<sup>1335</sup>

*(Il semble trembler (l'homme-Janos)*

*-Tu n'as guère changé -murmure-t-il d'une voix si basse que Marta n'est pas sûre d'avoir compris cette étrange phrase. Il ajoute, plus fort, d'une voix tendre, soupirante- : Tu es arrivée, enfin, tu es arrivée ! Je ne t'attendais plus... Je savais pourtant...*

[...]

*-Je le savais, je le savais -répète l'homme-, mais... Et la même voix, la voix inoubliable... Tu devais arriver... Bettina ! Bettina !*

[...]

*-Oui, c'est toi... Tu ne te rappelles pas, bien sûr. Tu es très jeune ; tu n'as pas eu le temps de te rappeler. Je veux dire, de revivre. Pour te retrouver, tu devras t'enfoncer en toi-même. Tu viens de commencer à vivre ; tu es encore éblouie par la lumière du présent. Tu te rappelleras un jour que tu m'appelais Janos.*

*-Janos ?*

*-Non, pas le dieu aux deux visages... Bien que, également, d'une certaine façon... Mais je ne suis pas un dieu. Janos seulement. Jean en hongrois.*

[...]

*-Vous êtes le gardien de nuit ?*

*-Que tu es jeune ! [...] Je suis le maître de la nuit.[...] Si j'étais un gardien, on m'aurait déjà mis à la retraite et moi, on ne me met pas à la retraite. -Il penche la tête vers elle et murmure, comme pour transmettre un secret-. Ce n'est pas possible. Jamais.)*

Janos avoue ses doutes sur le retour de l'aimée, Bettina. Il savait qu'elle reviendrait avant d'avouer qu'il n'en était pas très sûr. Le temps, lorsqu'on attend, est un ennemi redoutable. Cela explique le tremblement de son corps comme de sa voix. Marta est bien Bettina : il en est convaincu, autant par la ressemblance physique que

<sup>1335</sup> Real Sitio. Ibid. p.76-77.

par la voix. La locution verbale « tener que » dans « Tenías que llegar » est, sans doute, l'expression la plus forte de cet extrait. Elle ne laisse aucune place à l'incertitude. Bettina devait revenir, non au sens moral du verbe « devoir », mais au sens de l'obligation. Qui l'y obligeait, si ce n'est la force de l'amour alliée aux cercles du temps qui permettent de revivre le passé, non par la force du souvenir, mais par une sorte de résurrection des personnages ? Janos attendait « el reencuentro » (*la nouvelle rencontre*), comme le montre le verbe « revivre ». Janos a foi en ce temps qui, selon lui, aidera Marta à se remémorer qui elle fut et qui ne se limite pas à « ahora » (*maintenant*).

Janos n'est pas seulement le maître -ou le seigneur- de la nuit. L'écrivain nous guide vers une autre piste, en prétendant que ce n'est pas la bonne. En effet, Marta demande au vieil homme s'il s'appelle Janus. Il réfute cette identité, mais le doute demeure dans l'esprit de lecteur, étant donné les caractéristiques de ce dieu :

« Janus est une divinité romaine veillant sur les ouvertures : ouverture de l'année, de la guerre (les portes de son temple étaient fermées quand Rome était en paix), etc.

Les mythologues ne sont pas d'accord sur son origine<sup>[1]</sup>. Les uns le font Scythe ; les autres, originaire du pays des Perrhèbes, peuple de Thessalie ; enfin, d'autres en font un fils d'Apollon et de Créuse, fille d'Érechtée, roi d'Athènes. Devenu grand, Janus, ayant équipé une flotte, aborda en Italie, y fit des conquêtes et bâtit une ville qu'il appela de son nom Janicule. Toutes ces origines sont obscures et confondues. Mais la légende le fait régner, dès les premiers âges, dans le Latium. Saturne, chassé du ciel, se réfugia dans ce pays, et fut accueilli par Janus qui même l'associa à sa royauté. Janus et Saturne s'entendaient merveilleusement bien, il n'y avait jamais de querelles. Ils ne travaillaient jamais car la terre était toujours féconde. C'était l'Âge d'or. En souvenir d'une pareille époque, on fêtait les Saturnales, où pendant trois jours tous étaient égaux, il n'y avait ni maître, ni esclave. Par reconnaissance, le dieu détrôné le doua d'une rare prudence qui rendait le passé et l'avenir toujours présents à ses yeux, ce qu'on a exprimé en le représentant avec deux visages tournés en sens contraire. [...]

Le règne de Janus fut pacifique. C'est à ce titre qu'on le considéra comme le dieu de la paix. [...]. On peut dire que Janus est le Gardien de la porte des enfers.

On le représente tenant d'une main une clef, et de l'autre une verge, pour marquer qu'il est le gardien des portes (januae) et qu'il préside aux chemins. Ses statues marquent souvent de la main droite le nombre de trois cents, et de la gauche celui de soixante-cinq, pour exprimer la mesure de l'année. Il était invoqué le premier lorsqu'on faisait un sacrifice à quelque autre dieu.

Ovide dit que Janus a un double visage parce qu'il exerce son pouvoir sur le ciel, sur la mer comme sur la terre ; il est aussi ancien que le monde ; tout s'ouvre ou se ferme à sa volonté. Lui seul gouverne la vaste étendue de l'univers. Il préside aux portes du ciel, et les garde de concert avec les Heures. Il observe en même temps l'orient et l'occident.

Sur le revers de ses médailles on voyait un navire ou simplement une proue, en mémoire de l'arrivée de Saturne en Italie sur un vaisseau. [...]

Ne pouvant plus diriger le ciel, Saturne cherchait la tranquillité. Il fut accueilli avec hospitalité en Italie par Janus, le roi des latins et le dieu des portes des enfers. En plus de son hospitalité, Janus proposa à Saturne de s'associer tous les deux sur le trône.»<sup>1336</sup>

Que de points communs entre Janus et le Janos de *Real Sitio* ! Comme Janus, Janos est « aussi ancien que le monde ». Il était un quinquagénaire en 1808, et

<sup>1336</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Janus\\_\(mythologie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Janus_(mythologie))

vit toujours en 1930, pourquoi ne pas croire que le temps est, pour lui, infini ? Il symbolise, surtout, la porte, le passage vers deux directions opposées, que ce soit l'enfer et le paradis, le passé et l'avenir, l'orient et l'occident. Son pouvoir s'étend aussi bien sur le domaine de l'espace que sur celui du temps. Dirige-t-il les cercles du temps ou est-il le jouet ? Pour l'instant, il semble les maîtriser. Il est parvenu au stade tant espéré des retrouvailles avec la femme aimée. Il n'a plus qu'à attendre qu'elle recouvre la mémoire ; il l'y aidera en essayant de créer des chocs visuels concernant essentiellement son identité de Malvina : il lui fera, par exemple, porter ses vêtements.

Le nom qu'il se donne, Jean, ne manque pas non plus d'intérêt :

« Nommé le disciple que Jésus aimait, Saint Jean est le quatrième évangéliste. Il est le frère cadet de Saint Jacques le Majeur. [...] Auteur de l'apocalypse, qu'il écrivit dans l'île de Patmos et qu'il aurait reçu en révélation, il est pourtant l'apôtre qui a le plus insisté sur l'amour comme rédemption des fautes. Il est également le seul disciple à avoir suivi le Christ dans son agonie au pied de la croix. »<sup>1337</sup>

« L'Apocalypse est le dernier livre de la Bible chrétienne. C'est une révélation sur la fin du monde et sur l'instauration du Royaume de Dieu.

Apocalypse est la transcription d'un terme grec (Αποκάλυψις, Apocalupsis) qui signifie enlèvement du voile, révélation, comme on révèle un monument lors d'une inauguration. Le livre commence en effet par les mots « Révélation de Jésus-Christ » (Ap 1,1). C'est en ce sens que le texte présentera la personne de Jésus-Christ à son retour sur terre et les événements l'entourant.

Le livre prophétise aussi bien sur ce qui est arrivé, sur ce qui arrive, que sur ce qui doit arriver plus tard. [...]

Le langage hautement symbolique de ce livre a ouvert la voie à de très nombreuses interprétations, qui diffèrent selon les sensibilités et les époques. Cependant on retrouve en général quatre grands courants.

La thèse idéaliste voit l'Apocalypse comme un combat entre les forces du bien et celles du mal. Tout est affaire de symbole. Parmi les adeptes de cette interprétation, on peut noter Clément d'Alexandrie et Origène (III<sup>e</sup> siècle).

La thèse préteriste (*praeter* : avant) considère l'Apocalypse comme un livre d'histoire y retrouvant des événements comparables à ceux survenus durant le règne de Constantin I<sup>er</sup> (IV<sup>e</sup> siècle).

La thèse présentiste ou historique fait le rapprochement de l'actualité et des événements décrits dans le texte. On note de nombreux personnages illustres ayant soutenu cette vision, comme Wycliffe, Luther, Joseph Mede ou encore Isaac Newton.

La thèse futuriste voit dans ce livre une peinture des événements à venir, une prophétie. Cette dernière conception confère un aspect déroutant aux événements du présent.<sup>1338</sup>

Il n'est pas surprenant, en effet, que Janos porte le nom du disciple qu'aimait Jésus et qui considérait l'amour comme capable de racheter les péchés des hommes. S'il mettait l'amour devant toute chose, il était semblable au Janos que nous découvrons dans cette œuvre. En outre, le texte qu'il écrivit réconcilie passé, présent et futur, de manière assez sibylline pour que chaque commentateur en donne une interprétation différente. Cette complexité est en harmonie avec les rapports entre

<sup>1337</sup> <http://www.evene.fr/celebre/biographie/saint-jean-1136.php>

<sup>1338</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Apocalypse>

Janos et le temps. Comment analyser la longévité de Janos ? Comme pour les textes de son saint patron, les solutions sont variées. Enfin, le rapprochement de Janos avec un autre Jean évangélique, Jean-Baptiste, est tout aussi séduisant : les hommes, depuis des temps immémoriaux, fêtent le solstice d'été, la victoire du jour sur la nuit :

« La Fête de la Saint-Jean, traditionnellement accompagnée de grands feux, est la fête catholique de saint Jean-Baptiste. Elle a lieu le 24 juin, date symbolique du solstice d'été. »<sup>1339</sup>

Le cycle du temps continue.

Pour justifier son identité extraordinaire, Janos utilise aussi l'argument prosaïque de la retraite : puisqu'il est toujours au Palais, c'est qu'il n'a pas été mis à la retraite comme cela aurait dû se passer ; donc, il n'est pas le gardien de nuit, donc il est bien Janos. Ce raisonnement est quelque peu illogique, mais c'est un premier élément de déstabilisation pour Marta. Elle vient d'arriver de Madrid, a subi la mort de sa mère, affronte, pour la première fois, le monde du travail et un Palais chargé d'histoire. Elle est fatiguée par le voyage en train. Elle est, par conséquent, plus vulnérable. De surcroît, Janos est habile. C'est pourquoi, dès leur première entrevue, il adopte une stratégie prudente car il ne la presse pas, bien au contraire :

« Todo llegará. Despacio, iremos despacio, pero llegará... »<sup>1340</sup>

(*Tout arrivera. Lentement, nous irons lentement, mais tout arrivera...*)

Pourtant, ses propos sont, parfois, déroutants :

« Los libros son ángeles... ¡ Sí, sí ! Las páginas son alas, con ellos volamos y ellas te han traído... Entonces te quedarás aquí. »<sup>1341</sup>

(*Les livres sont des anges... Oui, oui ! Les pages sont des ailes, nous volons avec eux et ce sont elles qui t'ont amenées... Tu resteras donc ici.*)

Pourquoi les pages des livres auraient-elles une quelconque influence sur la destinée de la jeune fille ? Nous en trouverons l'explication à la fin de l'œuvre, lorsque nous soupçonnerons, avec Marta et Germán, qu'il n'a pas vécu réellement dans le passé, mais qu'il a puisé son savoir dans les livres de la bibliothèque et dans les documents enfermés dans le coffre de Malvina

Marta ne relève pas cette métaphore.

Malgré elle, elle est fascinée par les détails historiques que donne Janos et qu'il est difficile d'apprendre par les livres : ils semblent confirmer que Janos fut Jean d'Orbans, le cousin de Malvina. Les exemples de cette curiosité toute professionnelle de la jeune fille sont nombreux et Janos se prête complaisamment à ces récits. Il explique longuement à qui il commanda son tricorne<sup>1342</sup>, « se explaya sobre el París que vivió : el de Luis XVI y el nuevo »<sup>1343</sup> (*il s'étend sur le Paris qu'il vécut : celui de Louis XVI et le nouveau*).

<sup>1339</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Juhannus>

<sup>1340</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.77.

<sup>1341</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.77.

<sup>1342</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.78.

<sup>1343</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.140.

Avant le dîner auquel il la convie, lors de leur quatrième rencontre, il l'invite à revêtir la robe de Malvina, pose lui-même une mouche près de la commissure de ses lèvres et lui tend l'éventail de la comtesse. Il évoque, à nouveau, les souvenirs concernant le Paris où il connut ce premier grand amour :

« Después el hombre vuelve a sus amenos recuerdos, dirigidos sin duda a provocar los de Marta, como el de la primera ascensión humana por los aires, en el montgolfier lanzado en París desde el castillo de la Muette<sup>1344</sup>. Evoca otros aspectos de la ciudad de entonces, pero los mezcla con evocaciones más propias de 1900, como el *Maxim's* o Aristide Bruant. Marta, entre risas, se lo hace notar ; Janos no se inmuta.

-Todos los Parises están en París. Como las edades : es que no llevo en mí mi juventud y mi infancia ? »<sup>1345</sup>

*(Ensuite, l'homme revient à ses souvenirs agréables destinés, sans doute, à provoquer ceux de Marta, comme celui de la première ascension humaine dans les airs dans la montgolfière lancée à Paris, du château de la Muette. Il évoque d'autres aspects de la ville de ce temps-là, mais il les mêle à des évocations plus propres à 1900, comme le « Maxim's » ou Aristide Bruant. Marta le lui fait remarquer en riant ; Janos ne se trouble pas.*

*-Tous les Paris sont dans Paris. Comme les âges : est-ce que je ne porte pas en moi ma jeunesse et mon enfance ?)*

Comme Miguel ou Luis dans *Octubre, octobre*, Janos est un conteur qui séduit par ses récits. Son but est clair : il veut éveiller les souvenirs de Marta et lui narre l'histoire des deux femmes qu'il a aimées et qui, pour lui, ne font qu'une. Après la conversation au cours de laquelle il parle de son tricorne, Marta demande :

« ¿Bettina también vivió en aquel París ? »<sup>1346</sup>

*(Bettina a-t-elle vécu, elle aussi, dans ce Paris ?)*

et il répond :

« -En aquél no : entonces era Malvina. Se hizo Bettina después, en Viena, puesto que en París había sido imposible. Yo era muy joven, demasiado... Hasta después no nos encontramos Bettina y yo. Es decir, nos desencontramos. Otro desencuentro, cuando ya parecía que no había obstáculos. »<sup>1347</sup>

*(-Pas dans celui-là : alors, elle était Malvina. Elle devint Bettina par la suite, à Vienne, car, à Paris, cela avait été impossible. Moi, j'étais très jeune, trop jeune... Ce n'est que plus tard que nous nous rencontrâmes, Bettina et moi. Plus exactement, nous manquâmes notre rencontre. Une autre rencontre manquée, alors que, semblait-il, il n'y avait plus d'obstacles.)*

De toute évidence, sa stratégie est double : d'une part, il tente de persuader la jeune fille qu'il a, effectivement, connu ces deux époques, en multipliant les détails historiques. En outre, il lui donne, pêle-mêle, une masse d'informations qui, en augmentant la confusion mentale de la jeune fille, lui font perdre la lucidité et lui permettent de croire plus facilement à cette double réincarnation Malvina-Bettina-elle.

---

<sup>1344</sup> Le 19 octobre (1783) à la Folie Titon, aujourd'hui située rue de Montreuil à Paris, à l'époque encore bourg de Saint-Antoine, le premier vol humain eut lieu, habité par Jean-Baptiste Réveillon, Jean-François Pilâtre de Rozier et Giroud de Villette.

Le 21 novembre, Jean-François Pilâtre de Rozier et le Marquis d'Arlandes firent un second vol, qui fut commémoré plus officiellement comme étant le premier. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Montgolfi%C3%A8re>

<sup>1345</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.291.

<sup>1346</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.78.

<sup>1347</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.78.

Après sa première rencontre avec Janos, elle éprouve un réel soulagement en se retrouvant dans le parc du palais :

« Respira con placer el aire de la noche ; su frialdad le devuelve lucidez : la necesita. »<sup>1348</sup>

*(Elle respire avec plaisir l'air de la nuit ; sa froideur lui rend sa lucidité : elle en a besoin.)*

De manière récurrente tout au long de l'œuvre, Marta va se demander si elle rêve. Nous n'en proposerons qu'un exemple, qui figure immédiatement après l'extrait qui vient d'être cité. La jeune fille, une fois seule, se livre à une introspection très utile, qui commence par ces mots :

« Asombro tras asombro, confusión, impresiones desordenadas, el aparecido, [...] surgen nuevos misterios él, Janos, ¿lo habré soñado ?, ¿no será una fantasía inspirada por la biblioteca ? [...] no es posible lo que dice, pero tampoco miente[...] »<sup>1349</sup>

*(Étonnement sur étonnement, confusion, impressions désordonnées, le fantôme, [...] de nouveaux mystères surgissent, lui, Janos, l'ai-je donc rêvé ? Ne serait-il pas un produit de mon imagination inspiré par la bibliothèque ? [...] Ce qu'il dit n'est pas possible, cependant, il ne ment pas[...].)*

Lors de leur deuxième rencontre, Janos offre à Marta du thé avec des biscuits anglais et il lui explique comment il connut Malvina :

« -Era prima mía. Vivió en mi casa, nos la enviaron cuando murió su padre. Llegó en el sesenta y dos, lo recuerdo muy bien, con trece años. Nos sorprendió a todos, sobre todo a mis hermanos mayores. Mis padres nos decían que España era un país de frailes atrasados y esperábamos una pazguata. ¡ Qué sorpresa ! ¡ Era vivaracha y decidida como una parisina ! A mis once años me deslumbró. Cuando se volvió a España nos escribimos...Fui a verla a Aranjuez más de una vez con ilusión pero me quitó las esperanzas...Acabé resignándome. Un destiempo dentro del mismo círculo : sólo pudo ser la anunciadora... ¿ Vas recordando ? »<sup>1350</sup>

*(-Elle était ma cousine. Elle vécut chez moi, on nous l'envoya quand son père mourut. Elle arriva en soixante-deux, je m'en souviens très bien, elle avait treize ans. Elle nous surprit tous, surtout mes frères aînés. Nos parents nous disaient que l'Espagne était un pays de moines arriérés et nous nous attendions à une fille niaise. Quelle surprise ! Elle était aussi pétulante et décidée qu'une Parisienne ! Moi qui avais onze ans, je fus éblouie par elle. Après son retour en Espagne, nous nous écrivîmes... J'allai la voir à Aranjuez, plus d'une fois, empli d'espérance. Mais elle m'ôta tout espoir... Je finis par me résigner... Un contretemps à l'intérieur du même cercle : elle fut seulement l'annonciatrice... La mémoire te revient-elle peu à peu ?)*

Voilà bien ici le tabou de l'inceste, sous la forme d'une cousine. Cette cousine venue d'un pays qui, au XVIIIème siècle, semblait plus lointain que de nos jours, surprend et éblouit le jeune Jean, d'autant qu'il s'attendait à découvrir « une pazguata ». Il en tomba amoureux mais cela ne fut pas réciproque. Même après la mort de son mari qui la rendait malheureuse, elle ne céda pas aux avances de ce cousin qui n'avait que deux ans de moins qu'elle. Marta est troublée par ce récit, comme l'espérait Janos :

« [...] Hace un esfuerzo para no ceder al sortilegio [...] »<sup>1351</sup>

<sup>1348</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.80.

<sup>1349</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.81.

<sup>1350</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.141.

<sup>1351</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.143.

*([...] Elle fait un effort pour ne pas céder au sortilège [...])*

Janos emploie, une fois de plus, ce vocabulaire qui lui est particulier et qui concerne le temps : « desencuentro », « reencuentro », « destiempo ». Pour Malvina, il était trop jeune. Pour Marta, il est trop vieux ; c'est pourquoi il attend un autre cercle du temps qui leur permettra d'être, enfin, réunis.

Comment étaient les cercles du temps lorsqu'il connut Bettina ?

Il le révèle aussitôt :

« Sobre el secreter hay un marco de plata encerrando una vieja fotografía. Marta ve en ella una joven pareja en un jardín, contra el fondo de un palacio neogótico. El hombre viste uniforme de marino y, a su lado, la elegante muchacha luce la moda de hace cuarenta años. La alta estatura y los rasgos de la cara permiten reconocer a Janos, pero el gracioso sombrerito de capota de la muchacha oculta sus rasgos en la sombra. Marta está a punto de decirlo cuando ya Janos le presenta otra fotografía con sólo el rostro femenino. Y Marta, asombrada, reconoce ahora que bien podría pasar por ella misma, vestida de época.

-¿Te das cuenta ? ¿Te reconoces ? ¿No recuerdas Kátòvesz ?

Hay ansia en la voz. »<sup>1352</sup>

*(Sur le secrétaire, il y a un cadre en argent contenant une vieille photographie. Marta y voit un jeune couple dans un jardin avec, pour fond, un palais néo-gothique. L'homme porte un uniforme de marin et, à ses côtés, l'élégante jeune fille arbore des vêtements à la mode d'il y a quarante ans. La taille élevée et les traits du visage permettent de reconnaître Janos, mais la gracieuse petite capote de la jeune fille cache ses traits sous son ombre. Marta est sur le point de le dire, quand Janos lui présente, déjà, une autre photographie où apparaît seulement le visage de la jeune fille. Alors, Marta reconnaît, avec étonnement, que celle-ci pourrait bien passer pour elle-même, habillée à la mode de cette époque-là.*

-Te rends-tu compte ? Te reconnais-tu ? Ne te souviens-tu pas de Katovesz ?

*Il y a de l'anxiété dans sa voix.)*

Janos est un personnage émouvant. Ses passages de l'espoir insensé à la supplication pathétique ne laissent indifférents ni le lecteur ni Marta. Il multiplie l'évocation des souvenirs pour faire luire une bribe de souvenir dans la mémoire de la jeune fille, comme, ici, au moyen puissant de l'image, alliant la force du portrait à celle d'un lieu. Il devance même les objections de Marta, lui montrant une nouvelle photographie de Bettina où son visage est entièrement révélé.

Marta est troublée, mais résiste, en essayant de plaisanter. Cela pourrait bien être elle, mais elle n'a pas ce grain de beauté ! Janos éclate alors de rire, indiciblement soulagé, sans doute : c'est un faux, mais Malvina en avait un, réel, qui n'apparaissait que lorsqu'elle portait une robe du soir décolletée. Marta est, alors, vivement impressionnée, car elle aussi en a un sur l'épaule droite. Perdu dans ses souvenirs, Janos ne se rend pas compte de son « asombrada emoción » (*étonnement mêlé d'émotion*). Cela vaut mieux ainsi : qu'aurait-il gagné à ressentir un trop violent espoir, suivi ensuite, peut-être, d'une désillusion tout aussi profonde ?

Tout allait bien pour Bettina et Janos : jouissant de la protection de la Régente d'Espagne, doña María Cristina, il devait épouser cette filleule de

---

<sup>1352</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.143.



l'impératrice d'Autriche Elisabeth, plus connue sous le diminutif de Sissi. Pour des raisons qui ne seront éclairées que plus tard, « Razones de Estado, intereses de grandes familias, »<sup>1353</sup> (*Raisons d'Etat, intérêts de grandes familles*), ce projet de mariage fut brisé. Il termine son récit par un mystérieux :

« Nos doblégaron ; yo no adopté entonces la decisión que tomé tres años después... ¿No te dice nada esta fotografía, este escenario ?... »<sup>1354</sup>

(*On nous contraignit ; à ce moment-là, je n'avais pas encore adopté la décision que je pris trois ans plus tard... Ne te dit-elle rien, cette photographie, ce cadre ? ...*)

Obstinément, car son bonheur en dépend, Janos tente d'éveiller les souvenirs de Marta. Il n'a pas saisi, cependant, l'occasion qui vient de lui être donnée.

Est-ce pour éveiller l'attention de Marta qu'il interrompt son récit ? Emporté par l'émerveillement que suscite encore en lui cet amour réciproque, il n'a pas la force de se remémorer la fin tragique de ses amours.

Elle en apprendra davantage quelques jours après, de la bouche de Ribalta, qui a fait quelques recherches sur ce mystérieux Janos :

« -Fue un caso bastante comentado, aunque desde Palacio se evitó en lo posible el sensacionalismo periodístico. Juan Dóriga y Vega de Artaza, segundón de una familia aristocrática y oficial de marina, conoció en Madrid, en 1892, a una joven archiduquesa austríaca invitada un verano a España por la Reina Regente. Fue un amor inmediato, vivido de forma muy discreta, por el alto rango de Bettina, en Aranjuez y San Sebastián. Meses después, el marino, a quien ella llamaba Janos, aprovechó un permiso para ir a Viena y al palacio húngaro de Kátòvesz, de la madre de Bettina. Allí continuó el idilio : galoparon felices por la llanura, pues ella amaba los caballos tanto como su admirada imperatriz Elisabeth. Pero el marino hubo de regresar. Se hubieran casado, a no ser por la pasión que ella despertó en un gran señor magiar, cuyo apoyo era muy valioso para Francisco José en las siempre difíciles relaciones austro-húngaras. Bettina se resistió a la boda cuanto pudo ; Dóriga intentó incluso un duelo contra el pretendiente pero la razón de Estado triunfó. El desesperado marino pidió un destino en Filipinas, donde posiblemente buscó la muerte, pues se distinguió por su heroísmo, al mando de una cañonera, contra los feroces piratas de Joló, recibiendo heridas de las que acabó convaleciendo en España. Así hubiera terminado la historia si, a fines de 1897, no hubiera muerto de repente el marido de Bettina. Dóriga se enteró, escribió a su amada y acordaron para la primavera un discreto encuentro en Suiza. Entretanto estalló nuestra guerra contra Estados Unidos y el marino pertenecía a la escuadra del Almirante Cervera, pero en su desesperación desertó y partió para Suiza confiado, según declaró luego, en incorporarse donde la escuadra tocara puerto para carbonear. Nueva tragedia : el coche de ella volcó en Suiza, resultó herida de gravedad y él sólo llegó a tiempo de acompañarla unas semanas en el hospital hasta que murió. En ésas perdimos la escuadra, empezó a negociarse la paz...Dóriga volvió a España, indiferente a todo y, aunque apareció ante el Consejo de Guerra, su heroísmo en Filipinas logró dejar la condena en la pérdida de la carrera. Se retiró a la casona familiar en la montaña, luego entró en un convento, se salió...y acabó en el Real Patrimonio, donde sigue ahora...Ésa es la novelesca historia de ese pobre hombre.

Marta agradece los tristes datos, pero rechaza la conclusión del profesor : Janos no es ningún pobre hombre. Se reserva su juicio [...]. »<sup>1355</sup>

(*Ce fut un événement dont on parla assez longuement ; au Palais, cependant, on évita autant que possible le sensationnalisme de la presse. Juan Dóriga y Vega de Artaza, fils cadet d'une famille aristocratique et officier de marine, connu à Madrid, en 1892, une jeune archiduchesse*

<sup>1353</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.144.

<sup>1354</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.144.

<sup>1355</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.179-180-181.

autrichienne, que la reine régente invita un été, en Espagne. Ce fut un amour immédiat, vécu de façon très discrète, à cause du haut rang de Bettina, à Aranjuez et Saint-Sébastien. Quelques mois plus tard, le marin, qu'elle appelait Janos, profita d'une permission pour se rendre à Vienne et au château hongrois de Kátovesz, qui appartenait à la mère de Bettina. L'idylle s'y poursuivit : ils galopèrent avec bonheur à travers la plaine, car elle aimait les chevaux autant que l'impératrice Elizabeth qu'elle admirait. Mais le marin dut repartir. Ils se seraient mariés, sans la passion qu'elle éveilla chez un grand seigneur magyar, dont l'appui était très précieux pour François-Joseph à cause des relations austro-hongroises toujours difficiles. Bettina se refusa à ce mariage autant qu'elle le put ; Dóriga tenta même un duel avec le prétendant, mais la raison d'Etat triompha ; le marin, désespéré, demanda son transfert aux Philippines où il chercha peut-être la mort, car il se distingua par son héroïsme, aux commandes d'une canonnière, contre les féroces pirates de Joló, recevant des blessures dont il finit par se remettre en Espagne. L'histoire se serait terminée ainsi si, à la fin de 1897, le mari de Bettina n'était pas mort subitement. Dóriga l'apprit, il écrivit à son aimée et ils décidèrent de se retrouver discrètement en Suisse, au printemps. Pendant ce temps, notre guerre contre les Etats-Unis avait éclaté et le marin appartenait à l'escadre de l'amiral Cervera mais, dans son désespoir, il déserta et partit pour la Suisse avec l'espoir, comme il le déclara plus tard, de rejoindre l'escadre dans le port où elle se ravitaillerait en charbon. Nouvelle tragédie : la voiture de la jeune fille versa, en Suisse, elle fut gravement blessée et il eut à peine le temps de rester quelques semaines à l'hôpital avec elle jusqu'à sa mort. Pendant ce temps, nous perdîmes l'escadre, on commença à négocier la paix... Dóriga revint en Espagne, indifférent à tout et, bien qu'il fût traduit devant le Conseil de guerre, grâce à son héroïsme aux Philippines, il ne fut condamné qu'à la perte de sa carrière militaire. Il se retira dans son manoir familial, dans la montagne, ensuite il entra au couvent, il en sortit...pour aboutir au « Real Patrimonio » où il se trouve encore actuellement... Telle est l'histoire romanesque de ce pauvre homme.

Marta lui sait gré de ces tristes renseignements, mais elle refuse la conclusion du professeur : Janos n'est absolument pas un pauvre homme. Elle garde pour elle son jugement[...].

Ribalta emploie l'adjectif idoine, « novelesco », pour qualifier l'histoire de Janos. Ce long récit possède, en effet, toutes les ficelles de l'intrigue romanesque alliant passion amoureuse et obstacles qui ne sont pas sans rappeler les barons qui pourchassent les amants et auxquels fait allusion Denis de Rougemont lorsqu'il analyse le mythe de Tristan et Iseult<sup>1356</sup>.

Marta suit ce long récit sans interrompre une seule fois le conteur, trop passionnée par ce qu'il révèle pour éprouver le besoin d'exprimer ses sentiments à un homme qui raconte les faits avec clarté mais sans passion perceptible. Ses sentiments lui sont propres et elle ne veut pas, même à la fin, les partager avec Ribalta. Incapable de comprendre les sentiments amoureux qu'il dévoile, le professeur est condamné à ne pas être aimé.

Au contraire, les sentiments de Marta pour Janos ne font que se renforcer. Elle tombe malade peu après :

« [...] ¿Enfermé por emociones ? ¿ y si me miro al espejo y soy Bettina ? ¿estará transformándome ? ¿recordaré con el cuerpo antes que con la memoria ?[...] »<sup>1357</sup>

([...] Suis-je tombée malade à cause des émotions ? et si, en me regardant dans le miroir, je suis Bettina ? Serais-je en train de me transformer ? Vais-je me souvenir avec le corps avant de le faire avec la mémoire ? [...] ),

<sup>1356</sup> ROUGEMONT (de) Denis. *Op cit.* Livre premier I. *Le mythe de Tristan*.

<sup>1357</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.208.

mais, surtout, elle s'avoue :

« [...] ahora comprendo mejor a Janos [...] i le compadezco tanto ! »<sup>1358</sup>

([...] maintenant je comprends mieux Janos [...] J'ai tellement pitié de lui !)

Elle ne veut pas l'exprimer clairement mais, si elle ne consent pas à faire souffrir Janos en lui affirmant qu'elle n'est pas Bettina, c'est parce qu'elle est, elle-même, en pleine confusion mentale, emportée par son affection pour le vieux gardien.

Séduite et ravie par les récits et la passion de Janos, elle pense :

« Janos, Janos querido, » [...] viviendo su fantasía. »<sup>1359</sup>

(Janos, Janos chéri, [...] vivant ses chimères.)

Elle lit les lettres rangées dans le coffret indien de Malvina que Janos lui a confié :

« El primer resultado de esas lecturas fue comprender a Janos y a sus « recuerdos » de épocas pasadas. Aquellas « evocaciones » personales de las Cortes de Madrid y París, en torno a 1800, se explicaban como resultado de tantos años de encierro voluntario en la torre y el Palacio secreto, leyendo y releendo esas correspondencias hasta apropiarse su contenido e identificarse con uno de los personajes : el primo parisino de Malvina, Jean d'Orbans. [...]

[...]Echaba de menos, entre las cartas, las escritas en su día por Bettina, perdidas sin duda por Janos antes de poseer la arqueta, en los turbulentos años de su abandono de la Armada. Si esas cartas hubiesen aparecido -pensaba ella, a su pesar, arrastrada por la obsesión de Janos- quizá hubiera llegado a « recordar » como él deseaba. Sonreía ante esa fantasía, pero la acariaciaba mentalmente : « ¿Y si fuera posible ?... ».<sup>1360</sup>

(Le premier résultat de ces lectures fut qu'elle comprit Janos et ses souvenirs d'époques passées. Ces « évocations » personnelles des Cours de Madrid et de Paris, vers 1800, s'expliquaient comme le résultat de tant d'années d'enfermement volontaire dans la tour et le Palais secret, lisant et relisant ces correspondances jusqu'à s'en approprier le contenu et s'identifier avec l'un des personnages : le cousin parisien de Malvina, Jean d'Orbans. [...]

[...] Parmi les lettres, elle déplorait l'absence de celles écrites, en son temps, par Bettina, perdues, sans doute, par Janos avant d'entrer en possession du coffret au cours des turbulentes années pendant lesquelles il avait abandonné la Marine. Si ces lettres étaient apparues -pensait-elle, à son grand regret, entraînée par l'obsession de Janos- peut-être serait-elle parvenue à se « rappeler », comme il le souhaitait. Elle souriait devant cette vue de son imagination, tout en la caressant mentalement : « Et si c'était possible ? ... »)

Marta est subjuguée par Janos.

Quand elle révèle tout cela à Germán, il en tire une conclusion tout à fait séduisante :

« -Total, como don Quijote con los libros de caballerías -ironiza Germán-. Un tipo curioso, algún día me gustaría verle. »<sup>1361</sup>

(-Bref, comme don Quichotte avec les romans de chevalerie -dit Germán avec ironie-. C'est un type bizarre, j'aimerais le voir, un jour.)

Outre les stratégies du récit et des objets afin d'éveiller les souvenirs de Marta, Janos développe une troisième stratégie, peut-être inconsciemment. Il s'agit

<sup>1358</sup> Real Sitio. Ibid. p.209.

<sup>1359</sup> Real Sitio. Ibid. p.215.

<sup>1360</sup> Real Sitio. Ibid. p.524-526.

<sup>1361</sup> Real Sitio. Ibid. p.528

de la tendresse qu'il suscite chez la jeune fille et qui culmine à la fin, quand ils se retrouvent pour la huitième et dernière fois, lorsqu'il bascule par-dessus une balustrade, dans un effort désespéré pour sauver la jeune fille de ce qu'il croit être une attaque, alors qu'il s'agit du tournage d'un film :

« Marta sale por el portal y corre hacia el yacente. Ha estado a punto de caerse por la escalinata, en su prisa por llegar hasta Janos, cegada por el llanto. Acude hasta el cuerpo tendido, se arrodilla a su lado, no se atreve a moverle. Se inclina sobre él hasta casi tocarle. En los ojos del hombre hay todavía vida ; la están mirando, la ven...

-Janos, Janos mío... »<sup>1362</sup>

*(Marta sort par le porche et court vers l'homme qui gît sur le sol. Elle a été sur le point de tomber sur le perron, dans sa hâte d'arriver jusqu'à Janos, aveuglée par les pleurs. Elle accourt jusqu'au corps étendu, s'agenouille à côté de lui, n'ose pas le bouger. Elle se penche sur lui jusqu'à presque le toucher. Dans les yeux de l'homme, il y a encore de la vie ; ils la regardent avec intensité, ils la voient...*

*-Janos, mon Janos chéri...)*

Tout, dans son attitude, dans ses paroles, indique sa tendresse pour le vieil homme : « corre », « a punto de caerse », « prisa », « cegada por el llanto », « se arrodilla », « se inclina », « hasta casi tocarle », et, enfin, la répétition tendre du prénom du moribond et l'emploi du possessif affectif « mío ». En cet instant où il la quitte, les yeux de Janos accrochent ceux de Marta, comme l'indique « la están mirando », présent progressif qui indique une certaine durée avant de passer au pathétique présent « ven », présent simple : il est bref et ne saurait être suivi de futur. Pour lui, c'est une séparation attendue avant la rencontre finale tant espérée. Pour elle, c'est la fracture de la mort, mais le doute subsiste.

Déchirée, jusqu'à sa mort, entre des rafales de réminiscences soudaines, son affection pour le vieil homme et la raison, maintenant, après la mort tragique de Janos, les faits et les sentiments s'adoucissent. Elle n'est plus retenue par la peur de faire souffrir cet homme qu'elle aime tant. Elle a accepté ce qu'elle disait depuis longtemps :

« [...] En Janos siempre hay algo inexplicable, algo mágico[...] »<sup>1363</sup>

*([...] Chez Janos, il y a toujours quelque chose d'inexplicable, quelque chose de magique*

*...)*

A la mort de Janos, elle va rendre visite à Agustín, dont le maître, Rusiñol, vient de mourir également. Il est au courant de ce que pensait Janos et n'est pas loin de croire qu'elle est Bettina. Cette conversation l'aide à voir clair :

« [...] aunque sigas aquí, es en nosotros donde giran los círculos, así no hay desencuentros, de pronto lo decido, pondré una lápida, no por ti pues no te importa, sino por quien la mire, haré labrar en ella tres círculos concéntricos, este centro de centros, y debajo tu nombre, tu verdadero nombre :

JANOS

Y debajo tu vida, tu verdadera vida :

1751-1931 »<sup>1364</sup>

<sup>1362</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.563.

<sup>1363</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.293.

*([...] même si tu restes ici, c'est en nous que tournent les cercles, ainsi il n'y a pas de rencontres manquées, je le décide dès maintenant, je mettrai une pierre tombale, non pour toi car tu n'y attaches pas d'importance, mais pour ceux qui la regarderont, j'y ferai graver trois cercles concentriques, ce centre des centres, et au-dessous, ton nom, ton véritable nom :*

*JANOS*

*Et, au-dessous, ta vie, ta véritable vie :*

*1751-1931)*

Ainsi s'achève la partie 1930 de *Real Sitio*.

Les cercles du temps 1808/Malvina, 1892/Bettina, 1930/Marta sont réunis dans l'espace de la pierre tombale sous la forme d'un dessin. Marta les porte en elle, les réconciliant ainsi -jusqu'à la prochaine rencontre avec Janos ?

---

### 1.3.6. De l'amour selon José Luis Sampedro

---

La vision de l'amour dans cette trilogie nous rappelle irrésistiblement l'exemple que donne Descartes pour distinguer les sens de l'entendement, dans *Méditations métaphysiques* (1641) et, en l'occurrence, dans la *Méditation seconde*, traduction du duc de Luynes revue par Descartes :

Commençons par la considération des choses les plus communes, et que nous croyons comprendre le plus distinctement, à savoir les corps que nous touchons et que nous voyons. Je n'entends pas parler des corps en général, car ces notions générales sont d'ordinaire plus confuses, mais de quelqu'un en particulier. Prenons pour exemple ce morceau de cire qui vient d'être tiré de la ruche : il n'a pas encore perdu la douceur du miel qu'il contenait, il retient encore quelque chose de l'odeur des fleurs dont il a été recueilli; sa couleur, sa figure, sa grandeur, sont apparentes; il est dur, il est froid, on le touche, et si vous le frappez, il rendra quelque son. Enfin toutes les choses qui peuvent distinctement faire connaître un corps, se rencontrent en celui-ci.

Mais voici que, cependant que je parle, on l'approche du feu : ce qui y restait de saveur s'exhale, l'odeur s'évanouit, sa couleur se change, sa figure se perd, sa grandeur augmente, il devient liquide, il s'échauffe, à peine le peut-on toucher, et quoiqu'on le frappe, il ne rendra plus aucun son. La même cire demeure-t-elle après ce changement ? Il faut avouer qu'elle demeure; et personne ne le peut nier. Qu'est-ce donc que l'on connaissait en ce morceau de cire avec tant de distinction ? Certes ce ne peut être rien de tout ce que j'y ai remarqué par l'entremise des sens, puisque toutes les choses qui tombaient sous le goût, ou l'odorat, ou la vue, ou l'attouchement, ou l'ouïe, se trouvent changées, et cependant la même cire demeure. Peut-être était-ce ce que je pense maintenant, à savoir que la cire n'était pas ni cette douceur du miel, ni cette agréable odeur des fleurs, ni cette blancheur, ni cette figure, ni ce son, mais seulement un corps qui un peu auparavant me paraissait sous ces formes, et qui maintenant se fait remarquer sous d'autres. Mais qu'est-ce, précisément parlant, que j'imagine, lorsque je la conçois en cette sorte ? Considérons-le attentivement, et éloignant toutes les choses qui n'appartiennent point à la cire, voyons ce qui reste. Certes il ne demeure rien que quelque chose d'étendu, de flexible et de muable. Or qu'est-ce que

---

<sup>1364</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.570.

cela : flexible et muable ? N'est-ce pas que j'imagine que cette cire étant ronde est capable de devenir carrée, et de passer du carré en une figure triangulaire ? Non certes, ce n'est pas cela, puisque je la conçois capable de recevoir une infinité de semblables changements, et je ne saurais néanmoins parcourir cette infinité par mon imagination, et par conséquent cette conception que j'ai de la cire ne s'accomplit pas par la faculté d'imaginer.

Qu'est-ce maintenant que cette extension ? N'est-elle pas aussi inconnue, puisque dans la cire qui se fond elle augmente, et se trouve encore plus grande quand elle est entièrement fondue, et beaucoup plus encore quand la chaleur augmente davantage ? Et je ne concevrais pas clairement et selon la vérité ce que c'est que la cire, si je ne pensais qu'elle est capable de recevoir plus de variétés selon l'extension, que je n'en ai jamais imaginé. Il faut donc que je tombe d'accord, que je ne saurais pas même concevoir par l'imagination ce que c'est que cette cire, et qu'il n'y a que mon entendement seul qui le conçoive; je dis ce morceau de cire en particulier, car pour la cire en général, il est encore plus évident. Or quelle est cette cire, qui ne peut être conçue que par l'entendement ou l'esprit ? Certes c'est la même que je vois, que je touche, que j'imagine, et la même que je connaissais dès le commencement. Mais ce qui est à remarquer, sa perception, ou bien l'action par laquelle on l'aperçoit, n'est point une vision, ni un attouchement, ni une imagination, et ne l'a jamais été, quoiqu'il le semblât ainsi auparavant, mais seulement une inspection de l'esprit, laquelle peut être imparfaite et confuse, comme elle était auparavant, ou bien claire et distincte, comme elle est à présent, selon que mon attention se porte plus ou moins aux choses qui sont en elle, et dont elle est composée.<sup>1365</sup>

L'amour se présente, lui aussi, sous des formes multiples et s'adapte à chaque opus. Dans l'architecture complexe de *Octubre, octubre*, il étend ses tentacules dans chaque recoin de « Quartel de Palacio ». Même si le couple central est, indéniablement, Ágata et Luis, aucun personnage n'échappe à son emprise si ce n'est, peut-être, Gil Gámez. Mais il n'est pas tout à fait humain : il a pris, résolument, le chemin de l'Hadès. Jeunes ou vieux, incultes ou intellectuels, homosexuels ou hétérosexuels, tous sont pris au piège d'Eros, avec plus ou moins de bonheur, selon leur faculté naturelle à l'amour ou leur acceptation du temps. Doña Flora, par exemple, comme Guadalupe, est une fleur de l'amour : elle l'attire, l'attise et le ressent avec le même plaisir, la même délectation que celui qui l'aime. Elle donne et reçoit tout naturellement. Elle incarne l'amour et, avec lui, l'acceptation simple de la mort. Aimée du jeune Paco, elle aurait pu se rebeller contre la menace de mort qui, le pressentait-elle, pesait sur elle. Il n'en est rien. La mort n'est pas un renoncement mais un accomplissement. Luis et Ágata, au contraire, sont fruits de leur intellect. Ils ont besoin de conceptualiser l'amour, de régler leurs phobies, de s'accepter eux-mêmes avant d'accepter l'autre pour pouvoir envisager d'aimer. Ágata ne vaincra que lorsqu'elle se pliera à l'idée qu'elle aime Luis et veut son bonheur. En paix avec leur passé, ils pourront tous deux se fondre ensemble dans l'amour. María et Jimena sont les victimes de ceux qu'elle aime : elles ont été poursuivies par la malchance. Paco, qu'aimait Jimena, n'était habité que par lui-même, Pablo, quant à lui, a été écrasé par les cercles du temps.

---

<sup>1365</sup> <http://www.cyberphilo.com/textes/cire.html>

Tous les personnages de la partie « Octobre, octobre » s'enchevêtrent, se nouent et se dénouent, dans leur diversité, pour mettre en valeur la construction érotique du couple central et, en même temps, apaiser leur auteur fictif, Miguel.

Ce dernier, personnage central de la partie « Papeles de Miguel », ne pouvait laisser de place à personne d'autre que lui. La partie qui le concerne devait nécessairement l'inclure dans son titre. Phagocyté par l'amour, il s'absorbe dans l'idée même de l'amour, recrée à partir d'une femme qui l'a quitté. Est-il trop égoïste, trop torturé, trop rêveur, doute-t-il de ses compétences sexuelles ? Toutes ces possibilités s'offrent à l'imagination du lecteur sans qu'aucune ne soit vraiment confirmée. Deux axes se détachent de ce chaos : Miguel magnifie sa vie en la transférant dans l'écriture et en méditant sur l'au-delà. Une vie pleine de frustration affective peut, ainsi, devenir riche spirituellement. Le jeu de l'évolution amoureuse des personnages et de leur auteur fictif n'en est que plus captivant pour le lecteur.

Nous pensons, alors, à l'affirmation de Denis de Rougemont :

« L'amour heureux n'a pas d'histoire. Il n'est de roman que de l'amour mortel, c'est-à-dire de l'amour menacé et condamné par la vie même. Ce qui exalte, le lyrisme occidental, ce n'est pas le plaisir des sens, ni la paix féconde du couple. C'est moins l'amour comblé que la *passion* d'amour. Et passion signifie souffrance. Voilà le fait fondamental. »<sup>1366</sup>

En Europe, au XX<sup>ème</sup> siècle, le poids de la société est moins fort qu'au Moyen-Âge. Les écrivains n'ont cessé de trouver des entraves à l'amour justifiant le besoin d'écriture. Quels obstacles sont plus infranchissables que ceux que le personnage édifie en lui-même ? Dans ce roman de l'aube, les personnages doivent, dans un premier temps, résoudre le problème de leur psyché, marquée par le passé, avant de s'engager dans l'amour.

Glauka, quant à elle, est l'incarnation de l'amour épanoui. L'opus central, *La vieja sirena*, nous fait découvrir un personnage qui, librement, a choisi le temps. Elle est là pour aimer, elle existe pour aimer, elle accepte paisiblement, avec élan et reconnaissance, tout amour qui fait irruption dans sa vie. Marquée par la mort violente des êtres aimés qui l'entourent, elle ne perd pas la foi en l'amour, ni un optimisme fondamental qui l'aide à se relever chaque fois que le chagrin la fait trébucher sur le chemin de la vie. Sa conception de l'amour, forgée par son ancienne condition d'immortelle, l'entraîne à unir Krito au couple qu'elle forme avec Ahram. Son amour extraordinaire magnifie les deux hommes.

Cette œuvre est, également, encore plus immergée dans le temps historique, ou plutôt politique, que la précédente. En chercheur impénitent, José Luis Sampedro s'est documenté pendant vingt ans pour *Octubre, octubre* et ses

---

<sup>1366</sup> *L'amour et l'occident*. Ibid. p.15-16.

personnages se meuvent dans un cadre spatio-temporel parfaitement élaboré, d'une précision sans failles. Un luxe de détails inouï contribue à la vraisemblance de cette toile de fond et, *a fortiori*, des personnages qui s'y meuvent. Le monde bascule et c'est dans ce contexte que peuvent tourner les cercles du temps. Dans *La vieja sirena*, le temps politique est encore plus présent car l'un de ses protagonistes, Ahram, en est un acteur direct. En outre, le philosophe, Krito, ajoute son analyse fine à l'ébranlement qu'est en train de vivre leur culture, encore sous l'emprise de Rome. Eros et Chronos s'affirment dans la Polis, dans la cité et gagnent en plénitude dans ce roman central par sa situation au sein de la trilogie aussi bien que par son rôle.

Le soleil se couche sur *Real Sitio*. Même si le thème de l'amant lesbien est abordé, il l'est en la personne de Ribalta, qui est un perdant. Quant à l'aventure de Malvina avec le chevalier d'Eon, elle se solde par un échec cuisant pour les deux partenaires. Les autres couples amoureux, pour la plupart, sont d'une solidité inébranlable. Même si un élément du couple est mort, comme le mari de Soledad, cet amour, allié à l'engagement politique, justifie la vie de l'être humain. Le cercle du temps continue à tourner et ce sont Marta et Germán qui reprennent le flambeau de l'amour pour une personne, qui est indissociable de l'amour d'autrui, à savoir des membres de la « Polis ».

Cependant, ce ne sont pas ces amours qui attirent l'attention, mais celles de don Alonso et Julia et, surtout de Janos. Le premier couple se bat dans l'adversité du temps pour se construire : beaucoup plus âgé que la jeune fille, don Alonso répugne longtemps à céder à la tentation de l'amour. Il ne veut pas de pitié. En butte aux remous de l'Histoire, don Alonso quitte le monde de l'ambition, qu'il n'aimait pas mais qu'il estimait de son devoir de défendre, pour celui de l'amour loin du fracas du monde. Julia vainc le chagrin de l'amour bafoué avant de s'épanouir dans l'amour, empreint de passion et de maturité, de don Alonso. Même si le va-et-vient entre les différentes époques et les différentes histoires d'amour est incessant, c'est cette histoire d'amour entre Alonso et Julia qui attire l'attention du lecteur, par la richesse des péripéties mais surtout celle des sentiments, dépeints avec finesse et délicatesse.

Sans conteste, néanmoins, un seul être domine l'œuvre, alors qu'il est presque inexistant dans la partie 1808 et que le lecteur peut même, lors d'une première lecture distraite, ne pas le voir. Il s'agit, bien évidemment, de Janos. Il est la porte s'ouvrant sur les deux parties, 1808 et 1930. Il domine l'œuvre, écrasant tous les personnages sans exception, alors qu'il ne se livre pas une seule fois à l'introspection qui apparaît à chaque fin de partie, sauf au chapitre 7 où l'introspection recouvre tout le chapitre et au dernier chapitre où figurent deux introspections, celle d'Alonso et celle de Julia. Janos est tellement transparent



lorsqu'il est objet du récit qu'il n'est pas utile de le découvrir soliloquant et, ainsi, se dévoilant au lecteur. Cette transparence n'est pas synonyme de légèreté ou de futilité, bien au contraire. Son amour soulève les montagnes du temps et meut les cercles du temps. C'est la victoire de Sisyphe.

« Sisyphe est connu surtout pour s'être montré assez malin pour déjouer la Mort elle-même. Quand son heure fut venue et qu'elle vint pour le chercher, il l'enchaîna de sorte qu'elle ne put l'emporter aux Enfers. S'apercevant que personne ne mourait, Zeus envoya Arès délivrer la Mort. Mais Sisyphe n'avait pas qu'un seul tour dans son sac et il avait préalablement instruit son épouse de ne pas lui faire de funérailles adéquates. Ainsi, il put convaincre Hadès de le laisser repartir chez les vivants pour régler ce problème. Une fois revenu à Corinthe, il refusa de retourner parmi les morts. La Mort (ou même Hermès, selon certaines traditions) dut venir le chercher de force.

Pour avoir osé défier les dieux, Sisyphe fut condamné à rouler éternellement une pierre jusqu'en haut d'une colline alors qu'elle redescendait chaque fois avant de parvenir à son sommet, tel que raconté dans *l'Odyssée*. Toutefois, Homère ne faisait pas mention de la raison de ce châtement. Certaines traditions justifient cette punition par la réputation de brigand et de malfaiteur que Sisyphe avait acquise de son vivant.

#### **Interprétation**

D'après la théorie solaire, Sisyphe représente le soleil qui s'élève chaque jour pour replonger le soir sous l'horizon. D'autres y voient la personnification des marées ou des vagues qui montent pour soudain redescendre. Il peut s'agir aussi d'une métaphore de la vie elle-même où cette punition signifiait qu'il n'y avait de châtement plus terrible que le travail inutile et vain. On perçoit l'absurdité du personnage tant dans le désespoir de tenter d'échapper à une mort inévitable, que dans la tentative d'achever un travail interminable.

Dans son premier essai philosophique, *le Mythe de Sisyphe*, Camus qualifie Sisyphe d'ultime héros absurde. Il y établit pourquoi la vie, malgré l'absurdité du destin, vaut la peine d'être vécue. »<sup>1367</sup>

Comme Sisyphe, Janos a trompé la mort elle-même. Cependant, lui, pour sa part, a gagné : il est passé de 1808 à 1892, puis 1930. Nul doute qu'il reviendra pour vivre, enfin, un amour heureux. Comme Sisyphe encore, il roule la pierre de son amour pour une femme. Comme lui, il la voit lui échapper et redescendre au bas de la colline de la vie : Malvina ne le regarde pas, Bettina meurt au moment de le rejoindre ; c'est lui qui meurt après avoir retrouvé l'aimée sous la forme de Marta. Mais, lui, parviendra à maintenir la pierre au sommet, par la vertu de la fin ouverte de la trilogie. L'imagination du lecteur prend le relais de celle de l'écrivain.

Comme nous le voyons une fois de plus, la mort est, dans cette trilogie, absolument indissociable de l'amour. Il est temps, maintenant, d'aborder la question essentielle de Thanatos dans *Los círculos del tiempo* de José Luis Sampedro.

---

<sup>1367</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Sisyphe>

## CHAPITRE 2 : DU ROYAUME D'HADES

ou

«Nuestras vidas son los ríos  
que van a dar en la mar  
que es el morir.<sup>1368</sup> »

(*Nos vies sont les fleuves  
qui se jettent dans la mer  
qui est la mort.*)

---

Dans ces trois œuvres, les personnages qui meurent sont très nombreux, ce qui est, somme toute, assez logique dans une trilogie s'intitulant *Les cercles du temps*. Glauka, dans *La vieja sirena*, revendique la mort au nom même de la vie dont elle jouit pleinement ; tel est le tribut qu'elle offre librement et volontiers, alors que les hommes y sont condamnés. Afin d'éviter d'établir une liste peut-être exhaustive, mais, avant tout, fastidieuse et répétitive de tous les morts figurant dans le premier opus, puis le deuxième et, enfin, le troisième, il nous a semblé plus opportun de faire une étude synthétique. Toutes les morts sont porteuses de sens. Nous allons commencer par la mort causée par la maladie : c'est, en effet, le cas le plus fréquent. L'hécatombe commence dès *Octubre, octubre*, qui est, cependant, le roman de l'aube. Naissance et mort, comme nous allons le voir, ne sont pas incompatibles. Telle le phénix, la trilogie renaît de ses cendres.

---

<sup>1368</sup> MANRIQUE Jorge. *Coplas por la muerte de su padre*. in *Los autores españoles*. de A. Geysse et E. Bagué. Editions Bordas. Paris. 1970. p.78.

## 2.1. Les morts de maladie

---

Beaucoup de personnages de la trilogie meurent sans que cela ait, apparemment, une incidence majeure sur le cours des événements. Ils sont, pour la plupart, autant victimes de l'âge que de la maladie. Une étude plus approfondie permet de déceler le rôle que jouent ces péripéties dans l'intrigue principale.

### 2.1.1. Le sort funeste de nombreux personnages secondaires

---

Le sort réservé au concierge, Ildefonso, dans *Octubre, octubre*, est pitoyable : il n'a même pas l'heur d'avoir un paragraphe entier consacré à sa mort. Nous apprenons son décès au détour d'une phrase perdue dans un long paragraphe où le narrateur, Luis, ne parle que de ses propres problèmes. Il vient de subir les assauts sexuels de Paco alors qu'il faisait l'amour avec Ágata et il est profondément mortifié par son propre manque de réaction. C'est alors que nous pouvons lire :

« [...] ¡ tan hermoso septiembre, qué final ! mágicamente solos en toda la casa vacía, Lorenza en el pueblo tras la muerte de Ildefonso, solos con nuestra verdad, condensándola, instalándola, y ahora el escotillón, de repente, en un instante, el monstruo emergiendo [...] »<sup>1369</sup>

([...] un si beau mois de septembre, quelle fin ! magiquement seuls dans toute la maison vide, Lorenza au village après la mort d'Ildefonso, seuls avec notre vérité, la condensant, l'installant [...] et maintenant le trappillon, soudain, en un instant, le monstre en émergeant [...])

Septembre est le mois de la splendeur de la nature, du flamboiement de la vie avant le déclin de l'automne. La mort de Ildefonso entraînant le départ de sa femme eut des répercussions indirectes sur les amours d'Ágata et de Luis, qui se sentaient les maîtres des lieux et, par extension, de la vie toute entière. Ils voulaient faire flamboyer leur amour dans une liberté totale mais le trappillon s'est ouvert, laissant échapper Paco et précipitant la chute de Luis. Pour l'instant, Luis, bouleversé, ne voit dans cet incident que ses ramifications négatives mais, grâce à Ágata, il va accepter la situation, l'amour de la jeune femme et sa propre sexualité. Pour que Luis pût faire ce pas décisif, il fallait, peut-être, que Ildefonso fût mort, que cette sensation enivrante de liberté fût brisée par l'irruption de Paco.

Ildefonso l'anarchiste meurt, mais la relève politique est assurée, en la personne de Guillermo notamment. Comme le rythme des saisons, celui des hommes et

---

<sup>1369</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 838.

des générations tourne. L'arbre semble mourir lorsqu'il commence, en septembre, à perdre ses feuilles, mais ce n'est que pour mieux revivre dès le printemps.

La mort de Ildefonso annonce un renouveau de son idéal politique et permet l'épanouissement des relations entre les deux personnages centraux.

Il est à noter, une fois de plus, le peu de cas que font les narrateurs que sont, notamment, Ágata et Luis, de la mort de leurs semblables. La mort de Ildefonso, comme celle de don Pablo, dans *Octubre, octubre*, sont noyées dans un soliloque interminable et ne font l'objet d'aucun commentaire apitoyé. Ils meurent parce qu'ils devaient mourir.

Dans *La vieja sirena*, ce sont, tout d'abord, Bashir, le courrier d'Ahram et la servante Tenuset qui meurent, comme nous l'apprenons dans le dix-huitième chapitre, intitulé « Adiós à Bashir ». Cela se passe loin d'Ahram et de Glauka. En réalité, seul Bashir est mort de maladie. Tenuset est morte du chagrin de l'avoir vu mourir. Peut-être son cœur a-t-il cédé, mais il nous a semblé qu'il était impossible de la séparer de celui qu'elle aimait, en la plaçant dans la partie « Et de battre leur cœur s'est arrêté ».

Le début de ce chapitre est paisible. Il met en présence les deux amants, Ahram ne se lassant pas de regarder Glauka et d'écouter ses récits de sa vie de sirène ou des détails sur son passé : ici, précisément, l'évocation de sa vie avec Uruk et ses compagnons. Cette paix vole en éclats :

« Se dispone (Ahram) a preguntar de nuevo cuando un Soferis desconcertado y pálido irrumpe con una noticia que es una puñalada : Bashir ha muerto. »<sup>1370</sup>

(Il (Ahram) s'apprête à poser de nouvelles questions quand un Soferis déconcerté et pâle fait irruption avec une nouvelle qui est un coup de poignard : Bashir est mort.)

Cette annonce faite après les deux points ressemble à du style direct : le secrétaire d'Ahram, en proie lui-même à une vive émotion, a dû leur asséner cette nouvelle aussi crûment.

Aux questions d'Ahram :

« ¿Cómo ? ¿Cuándo ? »

(Comment ? Quand ?),

Soferis répond simplement :

« -En Tanuris, anoche, en el cuarto de Tenuset, que también ha muerto... No, no los han matado ; en fin, no sé ... Abajo está el cadáver. »<sup>1371</sup>

(- A Tanuris, hier soir, dans la chambre de Tenuset, qui est morte elle aussi... Non, ils n'ont pas été tués ; enfin, je n'en sais rien... Le cadavre est en bas.)

Nous voilà en présence d'un premier fait qui choque profondément Glauka : l'annonce de la mort de Tenuset, qui aime et sert fidèlement Ahram jusqu'au bout,

<sup>1370</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 398.

<sup>1371</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.398.

n'est même pas annoncée en même temps que celle de Bashir et, par ailleurs, seul le cadavre de Bashir a été transporté auprès d'Ahram :

« Se inclina (Ahram) sobre el cadáver y lo abraza ; le besa la frente y se siente penetrado por el pútrido y dulzón olor de la muerte, arreciado por el calor y las horas transcurridas. Glauka no ha visto nunca a Ahram tan herido por el dolor. »<sup>1372</sup>

*(Il (Ahram) se penche sur le cadavre et l'étreint ; il baise son front et se sent pénétré par l'odeur putride et douceâtre de la mort, accrue par la chaleur et les heures écoulées. Glauka n'a jamais vu Ahram aussi frappé de douleur.)*

Ahram est fou de colère et de douleur en constatant que pas un seul membre de sa famille n'a daigné accompagner Bashir et il ordonne aussitôt que le corps de son ami soit honoré comme il le méritait.

Pour la première fois, le lecteur va assister à une scène de toilette de cadavre opérée par Glauka ; il constatera que, pour elle, c'est un dernier hommage qu'elle rend à Bashir. Cette première -et dernière- fois où elle touche le corps du vieil homme est, à l'évidence, un acte d'amour et de vénération.

« más (hecho) de caricia que de servicio fúnebre. »<sup>1373</sup>  
*(qui est plus une caresse qu'un service funèbre.)*

Bashir, qui l'aimait en silence d'un amour impossible, aura fini sa vie baigné d'amour : Tenuset, qui aimait Bashir sans que Glauka le sût, meurt auprès de lui, quelques instants après son décès ; Glauka le lave et le prépare pour son dernier voyage, avec l'aide de Eulodia, sa servante chrétienne, qui, elle aussi, donne à la mort un sens spirituel. Quelques années plus tard, elle agira de la même manière pour Krito, accompagnée, une fois de plus, d'Eulodia.

Pendant que Glauka et Eulodia préparent le cadavre de Bashir, Ahram apprend les circonstances de sa mort. Une servante l'a trouvé, aux côtés de Tenuset :

« Bashir estaba arrodillado en el suelo, abrazado a la cintura de ella como si hubiese caído en el regazo femenino. Su rostro está tranquilo ; el de Tenuset en cambio, con la boca abierta y ojos dilatados. Ahram conjetura que él murió primero y a ella el dolor le rompió el corazón. »<sup>1374</sup>

*(Bashir était agenouillé sur le sol, étreignant la taille de Tenuset comme s'il était tombé dans le giron féminin. Son visage est paisible, contrairement à celui de Tenuset, qui a la bouche ouverte et les yeux dilatés. Ahram suppose qu'il mourut le premier et que la douleur brisa le cœur de Tenuset.)*

La mort, par conséquent, est douce pour le vieil ami d'Ahram, qui retrouve le giron maternel au moment de mourir auprès de Tenuset. Quant à elle, son visage est marqué par la douleur de voir l'être aimé mourir devant ses yeux, si près d'elle, mais aussitôt, elle connaît la joie de ne pas survivre à son amant. C'est une réaction que Glauka ne comprend que trop bien.

Ahram lui-même explicite le lien qui unit les divers épisodes du chapitre, en se remémorant Fakumit, qui faisait partie du cirque de Uruk, dont Glauka lui parlait au

---

<sup>1372</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.399.

<sup>1373</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.401.

<sup>1374</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 400.

moment de l'irruption de Soferis. Selon lui, Glauka, comme Fakumit, « acepta la vida y la muerte »<sup>1375</sup> (*accepte la vie et la mort*). Il n'a qu'en partie raison. En effet, ayant reçu de la déesse le présent de l'humanité indissociable du temps, Glauka considère qu'il est juste d'accepter, le cœur léger, le corollaire de la vie, à savoir la mort. Cependant, elle va perdre sa calme acceptation de la mort à peine quelques minutes plus tard.

« -Con el nómada muere su montura -declara (Ahram). »<sup>1376</sup>  
(-La monture du nomade meurt avec lui -déclare (Ahram))

Convaincu d'agir comme Bashir l'aurait souhaité, Ahram n'a pas hésité à égorger *Al-Lat*, la chamelle du vieil homme. Glauka en souffre d'autant plus que l'animal était monté sans difficulté sur le bateau qui devait les conduire jusqu'à l'île de Karu où allait être enterré Bashir :

« Desde la ventana ve Glauka cómo suben a bordo el cuerpo y cómo se preparan unas cuerdas para pasarlas bajo el vientre de *Al-Lat* a fin de izarla, pero no es necesario, el animal da unos pasos y camina por la plancha hasta acercarse a su amo muerto. »<sup>1377</sup>

(*De la fenêtre, Glauka voit comment le corps est monté à bord et comment sont préparées des cordes pour les passer sous le ventre de « Al-Lat » afin de la hisser, mais cela n'est pas nécessaire, l'animal fait quelques pas et chemine sur la passerelle pour s'approcher de son maître mort.*)

Glauka est attendrie par la douceur de l'animal, qui semble tout comprendre et souhaiter, de lui-même, suivre son maître et assister à l'enterrement. Elle est émue que Ahram ait pensé à emmener *Al-Lat* à l'enterrement de son maître :

« [...] Pensé que era un acompañamiento, como nosotros, se lo merecía (la camella), me pareció hermosa la idea [...]. »<sup>1378</sup>

(*[...] Je pensai que c'était pour l'accompagner, comme nous, elle (la chamelle) le méritait, l'idée me parut belle [...].*)

Tout, dans l'attitude de l'animal, tend à montrer son amour pour son maître. Cet anthropomorphisme est confirmé par l'amour qui est induit dans la volonté de *Al-Lat* d'accompagner Bashir. Glauka en arrive même à la comparer avec un être humain, le même que celui auquel a pensé Ahram : Fakumit. Un cercle se dessine, ainsi, entre Fakumit, Glauka et *Al-Lat* :

« [...] Me fijé en el animal, mientras cavaban, qué tranquila dignidad, me sorprendieron sus ojos, la entera paz del mundo en ellos, la aceptación de todo, me recordaron a Fakumit, los más cándidos ojos [...]. »<sup>1379</sup>

(*[...] Je contemplai l'animal, pendant qu'ils creusaient, quelle sérénité et quelle dignité, je fus surprise par ses yeux, la paix du monde toute entière s'y trouvait, l'acceptation de tout, ils me rappelèrent Fakumit, les yeux les plus candides [...].*)

---

<sup>1375</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.401.

<sup>1376</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.405.

<sup>1377</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.403.

<sup>1378</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.405.

<sup>1379</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.405-406.

L'horreur de Glauka lorsque Ahram égorge la chamelle avec le poignard de Bashir est, par conséquent, d'autant plus grande qu'elle avait analysé la situation avec sa propre sensibilité, bien loin de celle de celui qu'elle aime.

Prise de court par la rapidité du geste, Glauka n'a pas pu intervenir :

« Glauka no ha podido impedirlo por el asombro [...]. »<sup>1380</sup>

(*La stupeur de Glauka a été si grande qu'elle n'a pas pu empêcher cela.*)

Elle n'a pas pu s'empêcher d'exploser, de crier à Ahram, « a ese Ahram odioso, a ese Ahram asesino »<sup>1381</sup> (*cet Ahram odieux, cet Ahram assassin*) sa violente commotion.

Elle espère tant que Ahram changera :

« [...] Ahram, amor mío, sálvate de tu crueldad [...]. »<sup>1382</sup>

(*[...] Ahram, mon amour, délivre-toi de ta cruauté [...].*)

A aucun moment elle ne doute de son amour pour Ahram. Même lorsqu'elle le juge, comme ici, cruel et impitoyable, il reste celui qu'elle aime. Sa lucidité sur son attitude n'a pas d'impact sur le sentiment profond qu'elle éprouve pour lui.

Qu'apportent ces morts à l'intrigue principale ? D'une part, elles bouleversent Glauka à plus d'un titre : elle souffre violemment de voir l'indifférence qui entoure la mort de Tenuset, surtout pour Ahram. La profondeur de la douleur de celui-ci devant le décès de son ami ne fait que mesurer l'abîme qui sépare, pour lui, Bashir de Tenuset. Glauka, en tant que femme et qu'être sensible, trouve inique cette différence, même si cela est tout-à-fait involontaire de la part d'Ahram.

De plus, la mort de Bashir, qui aime Glauka en secret, laisse la place libre à Krito et Ahram. Ils restent tous deux seuls en lice :

« -Tú sabes, tú comprendes -dice de pronto Ahram a Krito, que asiente en silencio. Y Glauka, además de su pena, se siente dolorosamente excluida de esa camaradería y de tantos actos, tantos hechos, tantos momentos de la vida de Ahram que ya no podrá compartir recordándolos con el interlocutor desaparecido. Momentos ya perdidos para ella. De los vivientes, Bashir era el más antiguo compañero de Ahram. Ahora es Krito y ella le mira envidiándole. « ¡Ay -piensa contra toda razón-, si hubiera conocido a Ahram desde siempre ! » »<sup>1383</sup>

(*-Toi, tu sais, tu comprends -dit soudain Ahram à Krito qui acquiesce en silence. Glauka, outre sa peine, se sent douloureusement exclue de cette camaraderie et de tant d'actes, tant de faits, tant de moments de la vie d'Ahram qu'elle ne pourra plus partager en les évoquant avec l'interlocuteur qui a disparu. C'étaient des moments perdus, désormais, pour elle. Parmi ceux qui vivaient encore, Bashir était le plus ancien compagnon d'Ahram. Maintenant, c'est Krito et elle le regarde avec envie « Ah -pense-t-elle contre toute raison-, si j'avais connu Ahram depuis toujours ! »*)

Les liens unissant ces trois êtres deviennent, à la fois, plus complexes et plus intimes. Glauka est jalouse de la place que va occuper Krito dans le cœur d'Ahram, car il devient, maintenant, le plus vieil ami de l'armateur, celui qui partage avec lui les

<sup>1380</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.404.*

<sup>1381</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.406.*

<sup>1382</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.407.*

<sup>1383</sup> *Octubre, Octubre. Ibid. p.405.*

souvenirs les plus anciens. Elle est jalouse d'une intimité qui, d'après elle, va rapprocher ces deux hommes. Or, elle ignore la souffrance que cela va induire pour Krito, qui va, peut-être, se rapprocher d'Ahrām, mais comme simple ami, alors qu'il aime Ahrām d'un amour qu'il sait inavouable. Elle ignore également que le cercle ne va pas tourner comme elle le pressent, mais qu'il va les entraîner dans une voie érotique qui finira par apporter la sérénité à tous trois, au prix de la souffrance d'Ahrām, qui est, d'emblée, le plus éloigné des trois à accepter une situation aussi inouïe.

En outre, la roue du temps s'approche un peu plus de ces trois personnages : lorsque des êtres aimés plus âgés que nous meurent, nous avons conscience que, désormais, c'est à notre tour de disparaître. Glauka a beau « accepter la vie et la mort », le bateau accélère son décours et vogue vers la mer létale. Par le truchement du temps, amour et mort vont se rapprocher.

La mort du couple Bashir-Tenuset est, enfin, celle d'un couple paradigmatique de l'amour défiant le temps. Ahrām et Glauka, eux aussi, seront des Philémon et Baucis<sup>1384</sup>, dont la relation sera rendue plus complexe par l'irruption de Krito.

Que se passe-t-il lorsque le cercle se cabre et que ce n'est pas quelqu'un de la génération antérieure qui meurt, selon une logique chronologique rassurante, mais un être plus jeune, comme, ici, la propre fille d'Ahrām, Sinuit ?

Sinuit, en effet, apparaît, depuis le début, comme une malade. Le lecteur croit, longtemps, qu'il s'agit de caprices de femme trop gâtée, de mère lasse qui ne se sent pas l'énergie de s'occuper d'un jeune garçon plein de vie :

« [...] Se lleva (Sinuit) la mano a la frente, le amaga otra vez la jaqueca y se retira llevándose a Nufria para que la ayude a acostarse y le ponga lienzos húmedos en la frente [...]. »<sup>1385</sup>

([...] Elle (Sinuit) porte la main à son front, la migraine la menace à nouveau et elle se retire en emmenant Nufria pour qu'elle l'aide à se coucher et lui mette des linges humides sur le front [...].)

C'est cette image qu'elle présente toujours, ce qui ne l'empêche pas d'aller faire des emplettes à Alexandrie, mais, lorsqu'elle entend les cris de Malki, corrigé à

---

<sup>1384</sup> Leur histoire ne nous est connue que par *les Métamorphoses* d'Ovide : Zeus et Hermès, sous les traits de mortels, « frappent à mille portes, demandant partout l'hospitalité ; et partout l'hospitalité leur est refusée. Une seule maison leur offre un asile. C'était une cabane, humble assemblage de chaume et de roseaux. Là, Philémon et la pieuse Baucis, unis par un chaste hymen, ont vu s'écouler leurs beaux jours ; là, ils ont vieilli ensemble, supportant la pauvreté, et par leurs tendres soins la rendant plus douce et plus légère<sup>[1]</sup>. » Pour les récompenser de leur bon accueil, les dieux les préservent d'un déluge dont ils inondent la contrée (punissant ainsi ses habitants inhospitaliers), et changent leur cabane en temple. Philémon et Baucis émettent le souhait d'en être les gardiens, et de ne pas être séparés dans la mort. Zeus les exauce : ils vivent ainsi dans le temple jusqu'à leur dernière vieillesse et mourant en même temps, ils sont changés en arbres, Philémon en chêne et Baucis en tilleul. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Phil%C3%A9mon\\_et\\_Baucis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Phil%C3%A9mon_et_Baucis) Selon d'autres sources, « le chêne et le tilleul n'avaient qu'un seul tronc ». <http://grenier2clio.free.fr/grec/baucis.htm>

<sup>1385</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.133.



juste titre par Glauka, elle ne court pas à son secours. Elle envoie son époux, qui, pourtant :

« [...] se levanta con dificultades y recomienda calma a su histérica esposa. »<sup>1386</sup>  
([...] se lève avec difficultés et recommande le calme à son épouse hystérique.)

Sinuit se contente de « chilla(r) » (*crier*)<sup>1387</sup>. Le narrateur distille l'impression que la fille d'Ahrām est une malade imaginaire qui fuit, un peu légèrement, ses devoirs de mère.

Ce n'est que bien plus tard, dans la partie 262-270 après Jésus-Christ, que l'on apprend dans un soliloque de Glauka :

« Hay otros problemas, Sinuit quebrantada de salud, Ahrām no se da cuenta, he hablado con ella pero no se me ha confiado, yo creía que al cabo de cinco años ya se habría acostumbrado a mi posición aquí, no he hecho más que favorecerla y demostrarle cariño, porque es verdad, es la madre de Malki, una señora mejor que muchas, pero no acaba de aceptarme [...]. »<sup>1388</sup>

(Il y a d'autres problèmes : la santé de Sinuit est délabrée, Ahrām ne s'en rend pas compte, j'ai parlé avec elle, mais elle ne s'est pas confiée à moi, je croyais qu'au bout de cinq années, elle se serait habituée à ma situation ici, je n'ai fait que l'aider et lui montrer de la tendresse, car c'est vrai, elle est la mère de Malki, une dame meilleure que bien d'autres, mais elle n'arrive pas à m'accepter [...].)

Glauka est, sans aucun doute, un être limpide ouvert à l'amour d'autrui. Pourtant, elle affirme avec un peu trop de force son attachement à Sinuit. Elle a beau se montrer tout à fait courtoise avec la fille de celui qu'elle aime, elle laisse échapper dans ce monologue, seule avec elle-même que son attitude bienveillante est davantage due au fait que Sinuit est la mère de Malki, qu'elle aime, qu'à ses vertus. L'affirmation « una mujer mejor que muchas » manque quelque peu de conviction ! Elle termine par une petite restriction : il est difficile, en effet, d'aimer quelqu'un qui ne montre qu'antipathie, voire dédain.

Quant à l'attitude d'Ahrām, elle est tout aussi révélatrice. Englué dans ses ambitions belliqueuses, subjugué, à la fois, par la beauté de Zenobia, reine de Palmyre et par ses rêves de grandeur et de résistance à Rome, il ne se rend pas compte que sa fille est très malade. Avidé de pouvoir, de vengeance, il s'est éloigné, sans en être conscient, des valeurs toute simples telles l'amour paternel. Se rend-il compte du caractère exceptionnel de celle qu'il aime et dont l'amour pour lui est indéfectible ? Cela est probable, mais ne suffit pas à l'amener à jouir d'une tendresse partagée avec sa fille.

Peu de temps après, c'est au tour d'Ahrām de soliloquer, d'évoquer les paroles d'amour que lui murmure Glauka. Il est profondément heureux de cet amour partagé. Ses pensées vont vers le chien Tijón, grâce auquel il fit la connaissance de la

---

<sup>1386</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.56.

<sup>1387</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.57.

<sup>1388</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.354.

nouvelle esclave, Glauka, récemment acquise pour sa fille. Ses paroles, empreintes de légèreté, montrent son aveuglement :

« ¡ Pobre Sinuit ! Como su madre, de salud endeble. »<sup>1389</sup>  
(*Pauvre Sinuit ! Comme sa mère, de santé fragile.*)

C'est tout ! Son cœur et son esprit sont emplis d'une autre femme que cette épouse qui, pourtant, d'après les rumeurs, fut sa préférée, avant qu'il ne connût Glauka. Sa vie est remplie par l'amour qu'il ressent pour son petit-fils ; elle est mue par ses ambitions, absorbée par sa haine de Rome. Il passe à côté de sa fille sans la voir. Elle n'appelle pas vraiment à l'aide ; il ne se doute de rien.

Elle meurt bientôt et, comme pour don Pablo ou Idefonso dans *Octubre, octubre*, le lecteur l'apprend au hasard d'une page :

« [...] pensar que Neferhotep no lloró mucho tiempo a Sinuit, bien pronto empezó con Clea, [...] tampoco es justo Ahram culpándole (a Neferhotep) de la muerte de Sinuit, ne se ocupó de ella pero Ahram tampoco, cuidado que se lo dije, ahora Ahram se siente culpable y se descarga en el yerno, hemos ganado a Malki, cada vez se parece más a Ahram, y en el genio también [...]. »<sup>1390</sup>

(*[...] Quand je pense que Neferhotep ne pleura pas longtemps Sinuit, très vite il entama une liaison avec Clea [...] ce n'est pas juste, non plus, qu'Ahram ait accusé (Neferhotep) de la mort de Sinuit, il ne s'est pas occupé d'elle, mais Ahram non plus, et pourtant je le lui avais dit, maintenant, Ahram se sent coupable et se venge sur son gendre, nous avons gagné Malki, il ressemble de plus en plus à Ahram, même par le caractère [...]*)

Aux détours d'une phrase, Glauka évoque Neferhotep, dans un premier temps, et c'est ainsi, par personnage interposé, que le lecteur déduit que Sinuit est morte : son mari ne la pleura pas beaucoup, il a déjà une maîtresse, l'intrigante romaine Clea, épouse du navarque<sup>1391</sup> Gelio Anneo<sup>1392</sup>, que Glauka n'apprécie que fort peu, car elle mesure sa duplicité.

Glauka montre un sens aigu de la justice, même lorsque la victime ne lui plaît guère. Il lui semble injuste que Ahram se libère de son chagrin en accusant son gendre, même si, en reprochant son attitude à Ahram, elle l'oblige à ouvrir les yeux sur sa culpabilité.

Maintenant qu'ils vivent ensemble depuis des années, qu'ils ont atteint la maturité de leur être et de leur relation, des gens plus âgés qu'eux disparaissent, mais d'autres, plus jeunes, meurent également. En quoi cela peut-il influencer sur leur vie ?

Nous retrouvons la problématique de la filiation, que nous allons étudier dans la dernière partie. Sinuit n'est pas la fille à laquelle le père transmet son héritage vital. Glauka a perdu sa petite fille. Le message du couple, fait d'éthique, d'amour partagé, sera transmis à celui qu'évoque Glauka dans ces lignes : le petit-fils d'Ahram, Malki. Ce rapprochement dû au décès de sa mère se serait produit tôt ou

<sup>1389</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.491.

<sup>1390</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.495.

<sup>1391</sup> Commandant d'un vaisseau ou d'une flotte de guerre <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?s=2874415590>;

<sup>1392</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.473.

tard, car l'enfant ressemble à Ahram autant physiquement que moralement, comme le répète Glauka. Cependant, cette mort fait accélérer le cercle du temps, ce qui est heureux puisque Ahram se sent vieillir et, par conséquent, se rapprocher lui-même de la mort.

Tels sont les morts de maladie de *La vieja sirena*. Ils sont proches d'Ahram : le premier est son ami considéré comme un père, la seconde sa propre fille. Peu à peu, le cercle se resserre autour des personnages principaux ; le cercle devient plus épuré, tel une ascèse, à savoir une « discipline que la volonté s'impose afin de tendre vers un idéal soit de perfection morale, soit de création artistique ou intellectuelle »<sup>1393</sup>. Ici, il s'agit de la perfection architecturale du dessein littéraire. L'écrivain se centre peu à peu sur le couple principal auquel il ajoute Krito et, en moindre part, Malki et, peu à peu, le reste disparaît. Le dessin de l'œuvre n'est plus varié et coloré, mais joue sur une broderie de fils savamment mêlés dont les couleurs, nettes au début, finissent par se fondre les unes aux autres. Quelle est la teinte finale de cet ouvrage ? « Glauca », évidemment, de la couleur des yeux de la sirène et de la mer que, comme le fait Ahram, elle chérit tellement. Ce camaïeu de bleu se substitue peu à peu à la palette si variée constituée de tous les êtres rencontrés par les personnages principaux, de toutes les aventures qu'ils ont vécues, de toutes les souffrances qu'ils ont endurées.

Il ne reste plus à Ahram et Glauka qu'à se fondre dans la mer.

Les morts de maladie dans *Real Sitio* ne sont pas plus nombreux.

Deux mères s'éteignent, la première se situe dans le temps de la narration, en 1930 : il s'agit de la mère de doña Sole. La mort de l'autre personnage est rapportée par son fils, Ernesto Ribalta. Ce décès est antérieur à 1930, mais nous n'en saurons guère plus.

Le lecteur apprend le décès de la mère de doña Sole, la señora Juana, en même temps que Marta. A son retour de son séjour en Suisse, puis au nord de l'Espagne, celle-ci remarque le brassard noir d'Agustín : son père est mort. Le jeune homme lui dit alors :

« -También la señora Juana. [...]

Soledad le cuenta el final de su madre : el mal pudo con ella.»<sup>1394</sup>

(-Madame Juana aussi. [...])

Soledad lui raconte la fin de sa mère : son mal a eu raison d'elle)

La première réaction de Marta est significative :

« Marta deja caer los brazos.

-Pero, ¿ qué ha pasado aquí ?

-La vida, hija, la vida -se resigna Soledad, mientras ambas se abrazan. »

<sup>1393</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2072273310;>

<sup>1394</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.408.

*(Quant à Marta, les bras lui en tombent.*

*-Mais, que s'est-il passé ici ?*

*-C'est la vie, ma fille, la vie -dit Soledad d'un ton résigné, tandis que toutes deux s'étreignent.)*

Peut-on dire que cette absence de Marta donna une impulsion à son existence et fit tourner plus vite le cercle du temps ? Elle lui permit de découvrir avec volupté le monde extérieur : un pays et une région inconnus d'elle. Elle a pris un réel plaisir à voyager, à se baigner ; elle a savouré ce voyage tant intellectuellement que physiquement. Constatant que le métier que les circonstances avaient choisi pour elle lui plaisait vraiment et lui apportait la considération de ses supérieurs, elle a acquis davantage de confiance en elle.

Elle revient à Aranjuez qui est devenu pour elle, comme pour José Luis Sampedro, un lieu paradisiaque, aimé entre tous. Aussitôt, le temps la rattrape. Autant le lecteur connaît les circonstances du décès du père d'Agustín et les réactions du jeune homme, autant il apprend la mort de doña Juana par Marta, sans plus de détails que ceux que nous avons indiqués. Marta ne connaissait la vieille dame que sous cet aspect de grande malade ; cette issue ne saurait donc la surprendre outre mesure.

Il serait erroné, sans doute, d'interpréter ces décès comme un signe adressé à Marta par la vie, destiné à stigmatiser son éloignement ; elle en est quasiment persuadée. Il s'agit, en fait, d'une réaction des plus normales chez une personne qui, durant un laps de temps, s'est éloignée de son environnement habituel. Il lui semble, à tort, que la vie de ses proches s'est faite sans elle, qu'elle a été oubliée et rejetée par la vie qui a imprimé sa marque sur les autres, mais pas sur elle. Elle a l'impression, alors, que son éloignement n'était pas que géographique. Il n'en est rien. Le cercle du temps a conservé sa régularité, emportant, comme toujours, des êtres humains vers la mort.

Cela induit, cependant, que les départs sont, le plus souvent, indissociables de la mort. Marta a quitté Madrid après la mort de sa mère et s'est détachée de cette ville. Agustín va quitter Aranjuez bientôt et le décès de son père sera suivi de peu par celui de son mentor, Rusiñol. Il pourra, alors, s'appuyer sur doña Sole avec plus de confiance encore. A la fin de l'œuvre, Marta quitte le « Real Sitio » : Janos est mort.

Son amie Sole perd sa mère dont elle était le soutien pour devenir, encore davantage, celui d'Agustín. Elle prend en charge un être plus jeune après une personne plus âgée. Elle reprend, par là même, un rôle maternel.

La roue du temps emporte, ici, les plus vieux.

C'est ce qu'elle fait, également, pour la mère d'Ernesto Ribalta. Le lecteur suppose qu'elle est morte, lorsqu'il l'évoque au passé simple :

« [...] i tuve que querer a mi madre ! [...] »<sup>1395</sup>  
([...] je dus aimer ma mère ! [...]),

en ce chapitre XI au terme duquel, dans le soliloque final, il s'avoue à lui-même qu'il n'aime personne et que, par conséquent, il n'est pas vraiment vivant. Il est « ese cadáver aquí tendido »<sup>1396</sup> (*ce cadavre couché ici*).

Il a trouvé une explication qui le satisfait, apparemment : « exceso de cerebro »<sup>1397</sup> (*excès de cerveau*), même si, au fond de lui-même, il enfouit un insondable manque de confiance en lui-même. C'est sur ces mots que s'achève ce chapitre, ce qui contribue à marquer leur importance. Cela n'occulte pas tout à fait l'expression qu'il emploie quelques instant auparavant, celle de « la buena samaritana » (*la bonne Samaritaine*). Privé de sa mère, sûr de lui, en apparence, il a, néanmoins, besoin d'une femme qui pourrait bien, selon lui, être Marta. Fragilisé par sa condition d'orphelin, il lui manque cruellement, en réalité, une femme protectrice.

Sa fragilité ne saurait nous faire oublier son incapacité à aimer, dévoilée par un « tuve que » révélateur. En effet, la locution « tener que » choque dans cette acception. « Deber de » était la locution verbale idoine pour exprimer sa douloureuse incertitude. « Tener que » ne marque que l'obligation, nullement morale, contrairement à « deber ». Ribalta se raccroche à une évidence : nécessairement, il aimait sa mère. La nature, la culture, tout impose l'amour filial. Il sait qu'il n'a pas aimé les jeunes femmes avec lesquelles il a entretenu une relation. Il tente de se rassurer en se persuadant qu'il est un être normal, puisqu'il ne pouvait qu'aimer sa mère. Cette obligation d'éprouver un sentiment, naturel par essence, fait frémir le lecteur, d'autant plus que les phrases suivantes ne parviennent pas à masquer que Ribalta ne pouvait, en apparence, que s'aimer lui-même, pour dissimuler la certitude de sa propre nullité.

La roue du temps emporte, tout naturellement, les personnages les plus vieux, laissant le fils ou la fille démunis et contraints de reconstruire leur vie selon leur nature profonde.

La mort d'un autre être tendrement aimé marque, également, le cours de l'œuvre. Don Alonso perdit, outre son fils Martiño, sa petite fille Clara.

Clara, la fille du don Alonso, apparaît dès le premier chapitre, lorsque le gentilhomme pense à sa vie actuelle, à sa situation de courtisan qui ne lui convient pas. Il la supporte par conscience professionnelle, parce qu'il n'ignore pas que son rôle auprès du roi n'est pas négligeable et qu'il s'en acquitte avec compétence. Le lecteur se rend compte, à travers ses paroles, qu'il agit entièrement par devoir, par amour

---

<sup>1395</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.362.

<sup>1396</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.363.

<sup>1397</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.363.

pour sa patrie et pour son roi. Il pense à l'araucaria, qu'il vient de planter et qui vivra d'autres printemps, mais, sceptique quant à l'humanité, il pense, aussi, que cet arbre verra encore beaucoup de guerres, de défaites comme celle de Trafalgar :

« [...] y en ese Trafalgar murió mi Martiño, i si hubiese vivido mi hijita Clara ! nos dejó enseguida, ¿adivinó estas tristezas ? ¿ la previno su ángel ? [...] »<sup>1398</sup>

*([...] C'est dans ce Trafalgar que mourut mon Martiño, ah, si ma petite fille Clara avait vécu ! elle nous quitta aussitôt, devina-t-elle les tristesses d'ici-bas ? En fut-elle prévenue par son ange ?)*

Il évoque, tout d'abord, le décès de son fils. Cela est assez logique, puisqu'il est mort lors de la bataille qu'il vient de citer. Aussitôt après, il se remémore celui de sa fille. Il laisse sourdre, en ce moment de solitude, beaucoup de sentiments qu'il enfouit le plus souvent, afin de pouvoir continuer à vivre. Sa tendresse pour ses deux enfants transparait dans l'emploi des diminutifs, « Martiño » et « hijita ». Sa première exclamation, sous forme de proposition subordonnée de condition, est inachevée. Quelle est la fin de la phrase ? Si sa fille avait vécu, cela n'aurait pas compensé la mort de son fils, mais cela aurait empêché don Alonso de sombrer ; la douceur de l'amour partagé entre un père et sa fille aurait été un baume à sa douleur et sa vie aurait eu un sens plus évident. Là, il est seul. Jamais il n'envisage explicitement ces décès comme une perte d'éternité pour sa lignée, puisqu'il n'a pas eu d'autres descendants. L'important, pour lui, est l'aspect sentimental. Son amour pour Julia et le fait qu'elle ait un enfant résoudront entièrement ce problème si douloureux. Il ne sera plus seul. Il aimera et sera aimé. Il pourra se donner corps et âme à une femme et à un enfant. Peu lui importe la durée. C'est l'amour qui fait son bonheur.

Il n'échappe pas aux questions que la mort d'un enfant soulève chez des parents. Aucune des deux hypothèses qu'il vient d'avancer n'est vraiment plausible. Elles sont plutôt les marques d'un intellectuel désabusé par l'époque dans laquelle il vit et par la nature humaine. Il tente, ainsi, de se consoler d'une mort dont il sait qu'elle a une cause tout à fait naturelle : la maladie. Il voudrait trouver une justification philosophique à la source du chagrin le plus effroyable pour un être humain, à savoir la mort d'un enfant, qui semble toujours injuste. Son raisonnement, pour erroné qu'il soit, l'aide à trouver une justification.

Au chapitre 2, don Alonso évoque sa fille à nouveau. Il passe à une autre étape après le rappel pour lui-même de ce terrible chagrin. Cette blessure qu'il dissimule au fond de lui, il ne peut la dévoiler qu'à une véritable amie, Malvina, car il s'expose sans défense à autrui. La comtesse lui demandant pourquoi il ne songe pas à se remarier, il répond spontanément :

---

<sup>1398</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.35.

« - [...] Desde luego me gustaría gozar de un cariño femenino pero Dios no lo ha querido. Se llevó a mi mujer. ¡ Y si al menos me hubiese dejado a mi hijita ! ... Ahora ya no quiero cargar a nadie con mi vejez... »<sup>1399</sup>

*(-Assurément, j'aimerais jouir d'une tendresse féminine mais Dieu ne l'a pas voulu. Il emporta ma femme. Si, du moins, il m'avait laissé ma petite fille !... Maintenant, je ne veux plus imposer à personne le fardeau de ma vieillesse...)*

La conjugaison apparaît, ici, dans toute sa richesse temporelle. Le conditionnel marque le souhait et il est intéressant de constater qu'il ne s'agit pas d'un irréel du passé. Au fond de lui, malgré la mort de sa femme, puis de sa fille, don Alonso choisit inconsciemment un simple conditionnel qui dénote son espoir caché de jouir encore de la tendresse féminine. Le passé composé, qui montre que l'événement est passé mais garde des prolongements dans le présent, est tout aussi intéressant. Dieu, jusqu'à ce moment précis, en a décidé autrement, mais don Alonso refuse là un passé simple définitif qu'il emploie, pourtant, quelques secondes après. Il se réfère à la mort de sa femme : effectivement, c'est une action ponctuelle, irrémédiablement passée. Dans la phrase suivante, qu'il ne termine pas, comme il vient de le faire dans les mêmes circonstances, le Grand Maréchal des Logis prononce une proposition subordonnée conditionnelle sans principale. L'irréel du passé, auquel il s'était refusé quelques secondes auparavant, surgit ici. Il sait que sa fille tendrement chérie a définitivement disparu. Après cet éventail temporel, don Alonso revient au présent, à sa situation *hic et nunc*, renforcée par le sens même du verbe : « no quiero » (*je ne veux pas*). Cette idée, qu'il n'avait pas exprimée implicitement à l'instant, ne manque pas de générosité. Il ne veut imposer à personne le poids de sa vieillesse. Nous verrons que, effectivement, la différence d'âge entre Julia et lui l'empêchera longtemps d'avouer ses sentiments à la jeune femme. L'amour, puis la situation désastreuse de Julia, l'aideront, précisément, à surmonter cet obstacle.

Plus tard, lorsque son affection pour Julia prend, peu à peu, une autre forme dont il n'est pas conscient, il se rend compte que la jeune femme est profondément contrariée (elle s'est sentie humiliée par son employeur, le comte de Valduerna). Elle ne se résoud pas à se confier à lui, mais lui avoue son chagrin de n'avoir pas connu son père et de n'avoir que de vagues souvenirs de sa mère. Don Alonso prend, alors, la parole :

« -Quien a mí se me murió pronto, en cambio, fue mi hija. Se llamaba Clara, como mi propia madre. La perdí con año y medio. La diferencia con usted es que la recuerdo muy bien. Dolorosamente bien. Sus bracitos alrededor de mi cuello, sus balbuceos, sus risas... Si la tuviese a mi lado yo sería otro. Daría sentido a mi vida, que ahora no tiene ninguno. »<sup>1400</sup>

*(Par contre, l'être cher que la mort m'arracha trop tôt, ce fut ma fille. Elle s'appelait Clara, comme ma propre mère. Je la perdís alors qu'elle avait un an et demi. Contrairement à vous, je m'en souviens très bien. Doulousement bien. Ses petits bras autour de mon cou, ses*

<sup>1399</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.63-64.

<sup>1400</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.272.

*balbutiements, ses rires... Si je l'avais à mes côtés, je serais un autre. Elle donnerait un sens à ma vie, qui, maintenant, n'en a aucun.)*

**Julia proteste et il reprend la parole :**

« -i Qué poco me importan mis ocupaciones ! Las cumpla por deber, pero no espero nada. Eso cambiaría con una hija : verla crecer, tener nietos...Lo demás : la Corte, el mundo, los proyectos...todo eso no me importa... Me sobra todo : si no fuera porque el rey me da pena, ya me habría retirado a mi tierra.

[...]

Alonso le explica su visión del rey, un hombre con una carga que no desea y superior a sus fuerzas. Repite : sólo por ese hombre sigue donde está. »<sup>1401</sup>

*(Quel peu d'importance ont pour moi mes occupations ! Je les remplis pas devoir, mais je n'en attends rien. Ce serait différent avec une fille : la voir grandir, avoir des petits-enfants... Tout le reste : la Cour, le monde, les projets... tout cela n'a aucune importance pour moi... Pour moi, tout est vain : si ce n'était que le roi me fait de la peine, je me serais déjà retiré dans mes terres.)*

[...]

Alonso lui explique sa vision du roi, un homme avec une charge qu'il ne désire pas et qui dépasse ses forces. Il répète : c'est seulement pour cet homme qu'il reste là où il est.)

Parler de lui-même à Julia démontre la confiance qu'il nourrit à son égard, même s'il ne met pas encore le nom sur le sentiment exact qu'il éprouve pour elle. Pour la première fois, il parle des petits-enfants, plus, peut-être, pour la joie qu'ils apportent aux grand-parents par leur espièglerie que par la continuité de la lignée qu'ils induisent par leur existence.

Cette conversation, néanmoins, si elle ajoute de l'intimité à leur relation, les fait reculer sur le chemin de l'amour. En effet, la conversation s'achève sur ces mots :

« -[...] Por primera vez me habla mi padre.

-Dios te guarde, hija mía. »<sup>1402</sup>

*(-[...] C'est la première fois que mon père me parle.*

*-Que Dieu te garde, ma chère fille.)*

Les confidences qu'ils ont échangées, l'une sur ses parents morts, l'autre sur sa fille morte, outre leur différence d'âge, les induisent en erreur. Ils pensent établir une relation basée sur l'amour paternel/filial, alors que, déjà, les sentiments de don Alonso sont tout autres. Cela permet de retarder le dénouement de l'intrigue principale : les hésitations de don Alonso, la relation amoureuse que va avoir Julia avec Lucas sont des péripéties qui ajoutent de la tension à l'aventure amoureuse que le lecteur pressent depuis le début de l'œuvre.

De plus, la mort de la petite fille permet de poser le problème récurrent de la filiation agénétique, problématique que nous retrouverons dans la dernière partie. A qui les héros de José Luis Sampedro offrent-ils leur héritage vital ?

---

<sup>1401</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.272.

<sup>1402</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.274.



Outre ces disparitions des ascendants comme des descendants, un autre personnage, toujours évoqué indirectement, n'en est pas moins un personnage important, et ce à plus d'un titre. Il s'agit du chevalier d'Eon.

Saignac, le professeur d'université français, avoue lui-même :

« - [...] El caballero es mi manía. »<sup>1403</sup>  
(-[...] *Le chevalier, c'est ma manie.*)

Il se demande si, éventuellement, la comtesse de Brías - Malvina- ne pourrait pas être le chevalier lui-même. Or, d'après Marta, cette dernière est bien une femme, alors que Saignac sait que :

« Lo único seguro es su sexo masculino, [...]. La autopsia en Londres fue categórica. »<sup>1404</sup>  
(*La seule chose qui soit sûre, c'est qu'il était de sexe masculin, [...] L'autopsie à Londres fut catégorique.*)

De quoi est mort le chevalier ? Cela n'est pas vraiment précisé. Lorsque Malvina confie à don Alonso le coffret indien contenant ses biens les plus précieux, des lettres, elle dit seulement :

« [...] Sigue viviendo en Londres, aunque penosamente. Viejo y pobre ; le vi la última vez que estuve, pero no quise saludarle... »  
(*[...] Il vit toujours à Londres, bien que dans la gêne. Vieux et pauvre ; je le vis la dernière fois que j'y fus, mais je ne voulus pas le saluer.*)

Le ressentiment de Malvina est aussi grand que le furent son amour et ses espérances d'une autre sexualité, libérée des contraintes des sexes mâle et femelle. Pauvre et misérable, le chevalier a, cependant, traversé les cercles du temps et les cercles narratifs, passant de la partie 1808 à celle de 1930.

Il fascine Saignac, que nous connaissons peu mais qui donne l'impression d'avoir une vision de la vie et de l'amour saine et simple. Il subjugué surtout, en secret, le personnage principal masqué, à savoir Ribalta, qui, comme nous l'avons remarqué, semble être tout à fait secondaire lors d'une première lecture. L'importance, indéniable, de son rôle ne transparait qu'au fil des lectures et de l'étude de cette œuvre. Son rôle est masqué comme sa sexualité, comme son intérêt pour le chevalier d'Eon, qu'il façonne quelque peu à son image pour justifier un narcissisme raté.

La mort de d'Eon marque, pour Malvina, le châtement du lâche et, pour Ribalta, le sort effrayant d'un être exceptionnel qui fut incompris de ses contemporains.

Les personnes plus âgées meurent de maladie et laissent les héros démunis et confrontés, désormais, à leur propre destinée et à leur propre mort. La petite

---

<sup>1403</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.107.

<sup>1404</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.107.

Clara meurt, ce qui blesse irrémédiablement son père, le privant de descendance mais, surtout, de tendresse féminine. Ce décès l'aveuglera lorsqu'il fera la connaissance de Julia avec laquelle il croira inconvenant de créer des relations amoureuses, alors qu'elle pourrait être sa fille.

Le chevalier d'Eon marque le mépris du lien familial, du sexe comme moyen de fécondation. Malvina n'eut pas d'enfant. Elle est, ainsi, en adéquation avec une sexualité que l'on pourrait, peut-être, désigner sous le terme d'hermaphrodite. Elle défend l'idée du sexe pour le sexe, libéré des contraintes homme-femme. L'enfant n'y a pas de part, heureusement sans doute car cela aggraverait encore le problème de l'identité des adultes.

Les gens plus âgés meurent, les plus jeunes aussi, ceux qui méprisent l'enfantement n'échappent pas à cette règle mais, de surcroît, ils meurent misérablement lorsqu'ils ne vont pas jusqu'au bout de leurs idées. A qui nos héros transmettent-ils leur héritage ? Nous ne le saurons qu'en nous arrêtant pour réfléchir sur le sujet : le narrateur l'aborde souvent. Cela mérite que nous résolvions, bientôt, cette problématique !

Vieux ou jeunes, heureux ou malheureux, dynamiques ou apathiques, aucun de ces personnages n'aspire à mourir, ou, dans le cas contraire, le lecteur l'ignore. Le chevalier d'Eon, par exemple, ne nous apparaît qu'indirectement et nous ignorons s'il souhaitait mourir. Cela n'est suggéré à aucun moment. Tous ces personnages suivent la spirale de la vie, quel qu'en soit le cours ou le rythme et ils ne regimbent en rien. La maladie les emporte dans ses flots tumultueux vers une mer inéluctable sans que leur volonté y prenne part. En revanche, il est un personnage, Beatriz, la mère de María dans *Octubre, octubre*, qui, sans doute, n'eût pas pu nager à contre-courant : elle était atteinte d'une maladie mortelle, mais elle a nagé dans le sens du courant en s'adonnant à la boisson pour rejoindre plus vite la mer, seule échappatoire au chagrin d'une femme dont l'amour n'était pas payé de retour.

### 2.1.2.Elle renonça à la vie

---

Les personnages de José Luis Sampedro, pour la plupart, tiennent à la vie et ne la quittent de gaieté de cœur que dans l'espoir tenace que ce qui les attend est plus beau que la vie même.

Il en est une, cependant, qui, frappée par une maladie mortelle, ne se battit pas. Bien au contraire, Beatriz, personnage de *Octubre, octubre*, se laissa emporter par la phtisie.

Le récit de son calvaire commence par une simple allusion. Lorsque don Pablo et María vont se recueillir sur la tombe de Roque, l'ouvrier typographe qui aime passionnément Beatriz, le lecteur apprend, incidemment :

« María habla de la familia de Roque, a cuyo pueblo la mandó éste cuando murió Beatriz, la madre de María. »<sup>1405</sup>

(*María parle de la famille de Roque, dans le village de laquelle celui-ci l'envoya quand mourut Beatriz, la mère de María.*)

Une fois de plus, les jalons sont à peine posés que le narrateur présente la situation de manière détaillée, en prenant comme base du récit l'abnégation de Roque. C'est alors que nous apprenons que, après avoir aimé Roque, l'anarchiste :

« [...] Beatriz se había enamorado de otro hombre, de Pablo el señorito. »<sup>1406</sup>

(*[...] Beatriz s'était éprise d'un autre homme, de Pablo le bourgeois.*)

Le bonheur de la jeune femme fut brisé en même temps que la stabilité politique de son pays :

« Pero en otoño fue la catástrofe. La dictadura (del general Primo de Ribera) cortó la carrera y el noviazgo de Pablo, y empezó a perseguir a los anarquistas. »<sup>1407</sup>

(*Mais, à l'automne, eut lieu la catastrophe. La dictature (du général Primo de Ribera) brisa la carrière et les fiançailles de Pablo et commença à pourchasser les anarchistes.*)

Pablo se rappelle :

« cuando ya, con sólo veintitrés años, se dejaba morir deliberadamente, bebiendo para acelerar el fin[...]. »<sup>1408</sup>

(*que, alors qu'elle n'avait que vingt-trois ans, elle se laissait mourir délibérément, en buvant pour accélérer la fin.*)

et que lui, pendant ce temps :

« [...] espaciaba sus visitas por miedo al contagio, y cómo sólo le hacía el amor eventualmente, pretextando que la perjudicaba, aunque ella insistiera. »<sup>1409</sup>

(*[...] espaçait ses visites par peur de la contagion et comment il ne lui faisait l'amour qu'éventuellement, prétextant que cela était mauvais pour la jeune femme, même si elle insistait.*)

Beatriz fut, en quelque sorte, une « Dame aux camélias »<sup>1410</sup> des temps modernes. Elle mourut d'amour, la phtisie n'étant que la cause physique de sa mort.

<sup>1405</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.136.

<sup>1406</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.137.

<sup>1407</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.139.

<sup>1408</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.139.

<sup>1409</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.139.

<sup>1410</sup> *La Dame aux camélias* est un roman d'Alexandre Dumas fils publié en 1848, inspiré d'un fait divers réel : l'amour d'Agénor de Gramont (1819-1880), duc de Guiche, futur ministre des Affaires étrangères de Napoléon III, pour la courtisane Marie Duplessis. Dans les faits, un oncle du jeune homme intervint pour mettre un terme à cette liaison jugée scandaleuse. Agénor de Gramont fut envoyé pour quelque temps à Londres, où il oublia Marie Duplessis. Celle-ci se maria avec le comte Édouard de Perrégaux et mourut de phtisie en février 1847.

*La Dame aux camélias* nous livre une histoire d'amour comme on en trouve souvent dans la littérature, entre une courtisane atteinte de la tuberculose (Marguerite Gautier) et un jeune bourgeois (Armand Duval). La narration de cette histoire d'amour est un récit dans le récit, puisqu'Armand Duval narre son aventure au narrateur initial du roman.

Amoureux de Marguerite, Armand devient son amant et obtient que Marguerite renonce à sa vie de courtisane pour habiter avec lui à la campagne. L'idylle est rompue par le père d'Armand qui obtient que Marguerite renonce à Armand, qui va croire jusqu'à la mort

Don Pablo, tel Armand Duval, est le narrateur de sa propre histoire et il se situe entre le chevalier Des Grieux, déjà cité, et Armand Duval : il n'aimait pas la malade, contrairement à Duval, mais il n'était pas non plus aussi cynique que le chevalier, d'où sa souffrance morale.

Toute la tragédie vécue par Beatriz est mise en lumière par deux adverbes : « *deliberadamente* » et « *eventualmente* ». Le premier, encore plus long, lourd et rythmé que le second, met en valeur la descente aux enfers de la jeune femme. Cet adjectif symbolise le plomb, le boulet qui entraîna Beatriz de tout son poids vers la mort. Son amour, sa volonté, sa liberté de mener sa vie comme elle le voulait l'entraînèrent inexorablement vers la fin définitive de ses souffrances, malgré l'existence de sa fille. Elle savait que Roque s'en occuperait comme s'il s'agissait de sa propre fille et elle-même avait perdu tout fil, si ténu qu'il fût, susceptible de l'aider à lutter pour vivre. Elle choisit de s'adonner à la boisson pour hâter la fin de son calvaire.

L'adjectif suivant, « *eventualmente* », plus court que le premier, est tout aussi révélateur. Son étymologie latine « *eventus* », qui se traduit par « événement, résultat, issue, dénouement »<sup>1411</sup> prend ses racines dans le verbe « *evenio, veni, ventum, ire* : 1 avoir une issue, un résultat, 2 arriver= se réaliser 3 échoir, 4 arriver = se produire ». Don Pablo faisait l'amour avec Beatriz si l'occasion s'en présentait et s'il ne pouvait pas l'éviter, c'est-à-dire au gré des événements, de ce qui se produisait dans leur existence. Par contre, elle se laissait mourir « *délibérément* », mot qui vient du verbe latin « *delibero, avi, atum, are* : réfléchir mûrement, prendre une décision »<sup>1412</sup> et dont l'étymologie ancienne est « *libra* : la balance ». La décision de mourir prise par Beatriz est pesée alors que ses relations sexuelles avec Pablo sont les fruits du hasard ou des circonstances. Le second adjectif justifie le premier : la volonté de mort de Beatriz vient du manque d'amour de don Pablo.

L'attitude de Beatriz est poignante, comme le montre « *pretextando que la perjudicaba, aunque ella insistiera* ». Les raisons de Pablo pour ne pas faire l'amour avec elle étaient bien légères et « *pretextando* » en est témoin. L'imparfait du subjonctif « *insistiera* », tout aussi léger, révèle que Beatriz insistait avec douceur sans essayer d'apitoyer sur son sort celui qu'elle aimait.

Elle voulait quitter ce monde qui n'était plus, pour elle, qu'une vallée de larmes. Sans un amour réciproque, la vie ne vaut plus la peine d'être vécue. Beatriz

---

de Marguerite que celle-ci l'avait trompé. La mort de Marguerite est décrite comme une agonie sans fin, où Marguerite, abandonnée par tous, ne peut que regretter ce qui aurait pu être.

La passion outrepassa la raison, mais à la différence du chevalier Des Grieux, autre amour livré aux affres d'un amour pour une « courtisane dans l'âme » (dans "Manon Lescaut," ouvrage auquel Dumas fait référence dans son propre roman), Armand aimera une femme toute prête à lui sacrifier sa richesse et son train de vie.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Dame\\_aux\\_cam%C3%A9lias](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Dame_aux_cam%C3%A9lias)

<sup>1411</sup> GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Hachette. Paris.1978. p.610

<sup>1412</sup> GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Ibid. p.489

fait partie des rares personnages de la trilogie qui n'eurent pas un goût de vivre plus fort que l'adversité.

Le cours de sa vie eût-il pu changer ? Don Pablo fut honnête avec elle et l'aima autant qu'il le put. Feindre un sentiment n'aurait pas été plus noble. Beatriz est, sans conteste, une victime de l'amour.

### 2.1.3. Et de battre leur cœur s'est arrêté<sup>1413</sup>

---

De nombreux personnages meurent de crise cardiaque, que cela soit explicité ou non. Ce n'est guère surprenant lorsqu'on connaît les problèmes de santé de José Luis Sampedro, mais il reste intéressant de constater à quel point un auteur se révèle en écrivant et qu'il émette sur divers personnages une partie de lui, sans que l'on puisse nécessairement déceler que tel personnage EST l'auteur. Il les entraîne dans un cercle du temps et de la mort, dans une danse macabre à laquelle il invite le lecteur à se joindre, virtuellement.

Le premier personnage dont nous apprenons, dès le premier chapitre, la mort par crise cardiaque est Chelo, la tante de Luis :

« Mortal fue ella, tía Chelo, el cuarenta y seis, en Cuenca, me lo escribió su amiga doña Ramona, « el último suspiro arrodillada en su balcón », un fallo cardíaco ante la procesión de Semana Santa, « murió como una santa », qué carcajadas las de Max Krevo, « tu piadosa tía reventó como un urogallo cazado en los montes Tatras : estallando de pasión [...]»<sup>1414</sup>

( *La mort survint, pour tía Chelo, en quarante-six à Cuenca, c'est ce que m'écrivit son amie doña Ramona, « son dernier soupir, agenouillée sur son balcon », un arrêt cardiaque devant la procession de la Semaine Sainte, « elle mourut comme une sainte », quels éclats de rire poussa Max Krevo, « ta pieuse tante creva comme un coq de bruyère chassé dans les monts Tatras<sup>1415</sup> : dans un débordement de passion [...]*)

La mort de sa tante, quinze ans auparavant, en harmonie avec le calvaire de son Dieu dont elle regardait la commémoration, n'a pas suffi à faire disparaître les complexes qu'elle avait créés chez son neveu. Frustrée, aigrie par la vie, elle imposa au petit garçon qu'il était une vision rigoriste de la religion et du péché, faisant de l'amour physique quelque chose de sale et dégradant, mais en même temps se couchant auprès de lui sans pouvoir ignorer l'émoi que cela suscitait en lui. Il mit entre sa tante et lui autant de distance qu'il le put, c'est pourquoi l'annonce de sa mort est

---

<sup>1413</sup> Petit emprunt à Jacques Audiard. réalisateur du film *De battre mon cœur s'est arrêté*. France, mars 2005.

<sup>1414</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.21.

<sup>1415</sup> Partie la plus élevée des Carpates, aux confins de la Pologne et de la Tchécoslovaquie

faite au style direct, mais rapportée par un tiers, de même que le commentaire sarcastique de Max, qui détruit totalement les paroles de doña Ramona concernant la « sainteté » de tante Chelo. Cette distanciation n'est pas une preuve d'indifférence. Bien au contraire, elle révèle que Luis tente de s'éloigner pour moins souffrir, non de la mort de sa tante mais parce qu'elle ne lui a apporté que douleur, troubles et larmes. Il se protège en s'éloignant. Sa tante Chelo est bien morte, mais les ravages qu'elle a causés en Luis demeurent. La disparition de la personne ne fait pas disparaître le mal qu'elle a fait.

Nous avons déjà évoqué le décès de don Pablo. Ágata y fait allusion de manière assez abrupte, alors qu'elle est triomphante, puisque Luis et elle viennent de se donner physiquement l'un à l'autre, bravant, enfin, tous les obstacles. Elle est couchée auprès de lui, avec le

« Sexo de Luis, dormido contra (ella). »<sup>1416</sup>

(*Sexe de Luis, endormi contre (elle).*)

Elle consacre bientôt un paragraphe à don Pablo :

« Recuerdo de don Pablo. ¿ Por contraste con mi plenitud vital ? ¡ ¿ Morirse así, el pobre, en una operación sin riesgo, unas sencillas cataratas ! ¿ Qué anestésico usaron ? ¿ Acaso ignoraban lo de su corazón ? Esos accidentes de uno por mil... ¡ Qué bueno era, qué cariñoso ! ¡ Cuando al final había encontrado su puerto final, su varadero... ! Luis intenta consolarse con la reencarnación : Pablo volverá a ser joven con una nueva María. Pero esta María no vivirá lo que yo esta tarde. »<sup>1417</sup>

(*Je me souviens de don Pablo. Par contraste avec la plénitude de ma vie ? Dire qu'il est mort ainsi, le pauvre, au cours d'une opération sans danger, pour une simple cataracte ! Quel produit a-t-on utilisé pour l'anesthésie ? Ignoraient-ils donc l'état de son cœur ? Ce genre d'accidents, il y en a un sur mille... Qu'il était bon, qu'il était affectueux ! Alors que, enfin, il avait trouvé son dernier port, son échouage... ! Luis essaie de se consoler avec l'idée de la réincarnation. Pablo redeviendra jeune avec une nouvelle María. Mais cette María ne vivra pas ce que j'ai vécu ce soir.*)

La mort de don Pablo survient lorsque le moral d'Ágata atteint des sommets jusqu'alors inaccessibles. Comme nous l'avons déjà remarqué, don Pablo a cru tromper le temps, le réduire à un point alors qu'il est un cercle. Il ne pouvait effacer ni la mort de Beatriz ni toutes ces années où María avait espéré qu'il la remarquerait. En outre, cette mort est, peut-être, un avertissement adressé par l'auteur à son personnage, comme le dévoile le substantif « contraste » : Ágata, qui se croit si clairvoyante, qui pense avoir surmonté tous les obstacles, ne peut-elle pas, soudain, se trouver confrontée à un événement néfaste, même s'il n'est pas aussi irrémédiable que la mort ? Ne fait-elle pas preuve de cécité, elle aussi, en croyant que tous les problèmes

<sup>1416</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.792.

<sup>1417</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.793.

sont derrière elle ? La Faucheuse n'est jamais bien loin, les difficultés de la vie non plus. Tel est le rôle de la mort de don Pablo en ce qui concerne l'intrigue principale.

La mort de doña Flora et celle de Miguel, bien que dues à la même maladie, sont traitées de manière fondamentalement différente de celles que nous venons de voir. La première différence est celle du traitement du temps : le lecteur sait, comme les personnages concernés et depuis le début, qu'ils vont mourir. Les allusions à leur fin sont récurrentes.

Flora a remarqué « el extraño hombre del banco »<sup>1418</sup> (*l'homme étrange qui était sur le banc*) dès le premier chapitre ; elle a senti son regard :

« Una angustia la oprime en ese instante, un miedo no sentido ante ningún hombre. [...] [...] Es que esta otra mirada calaba en el corazón o donde se encuentre nuestro abismo interior. »<sup>1419</sup>  
(*Une angoisse l'étreint à cet instant, une peur qu'elle n'a éprouvée devant aucun homme.*  
[...]

[...] *C'est que cet autre regard la transperçait jusqu'au cœur ou jusqu'à l'endroit, quel que soit son nom, où se trouverait notre abîme intérieur.*)

Cet abîme intérieur où se cachent tous les secrets et les souffrances des hommes est aussi l'organe vital qu'elle sent, soudain, marqué par le regard de Gil Gámez. Il l'a transpercée jusqu'au cœur et l'angoisse que cela a produit en elle est l'annonce d'une douleur au cœur qui n'est pas que psychique :

« Tiene una corazonada, uno de sus pálpitos, al ver a ese hombre en el portal. ¿No data su inseguridad actual precisamente de aquel día en que el personaje apareció sentado en el banco ? Justo aquella tarde rompió la cucharilla verde de su helado en « *La Coupole* » de Montparnasse, recuerdo de su primer viaje a París. Ese hombre en el portal lo explica todo ; por fuerza. Su pálpito no la engaña. El hombre la sigue sin disimular ni apresurarse, sin tratar de alcanzarla. Sencillamente, la sigue. Doña Flora recobra entonces todo su aplomo. No teme, su preocupación de estos días no es miedo sino ignorar qué le pasa. Y ahora no huye ; sólo busca un lugar donde entablar batalla. Ya se avista la plaza, el quiosco, y más allá el banco. Sería un buen sitio, pero está ocupado por un viejo y una madre con su niño. [...] Inverosímilmente, la mujer y el viejo al mismo tiempo han decidido marcharse cada uno por su lado. Como si urgencias simultáneas les movilizaran. ¿ Por qué no ; qué tiene eso de particular ? Pero, ¿ por qué sí en este preciso instante ? Da igual. Flora acepta el hecho y se sienta, cada vez más segura, recogiendo con gracia su largo echarpe : está en su mundo. Por eso cuando llega el desconocido y, con la mayor naturalidad, se sienta tras una inclinación de cabeza, ella pregunta serenamente :

- ¿ Qué desea usted ? ¿ Viene ya a buscarme ?

-No, de ningún modo. Se trata de esto.

Ofrece a Flora un paquetito en papel de seda : el perdido envoltorio con la pulsera. Aunque ella esperaba cualquier cosa, el hombre logra sorprenderla. Doña Flora escruta ese rostro, más aguileño que nunca. ¿ Mefistofélico ? No exactamente. ¿ Ave de presa ? No acierta a clasificarlo...

<sup>1418</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.39.

<sup>1419</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.39.

-¿ Me las quitó usted ?

-Vamos, señora ... ¿ Cómo puede decir esto ?

Doña Flora calla un instante pero ya ha comprendido que el asombro está fuera de lugar. En su vida ya le han ocurrido « cosas » y ella ha provocado otras.

-¿ Es usted un mensajero ?

El hombre asiente con un suspiro. Significa que es obvio pero también denota un reprimido cansancio.

Doña Flora acaricia el envoltorio y lo guarda en su bolso .

-¿ Qué he de hacer a cambio ?

-Nada. No desconfíe. -el hombre ríe levemente-. ¿ Qué esperaba o temía, el clásico pacto ? ¿ La sangre, el alma ? La vida no pacta.

-Entonces, ¿ por qué ? [...]

- ¿ Por qué ? No es propia de usted esta pregunta, doña Flora. La suya es « cómo ». »<sup>1420</sup>

*(Elle a un pressentiment, un de ses coups au cœur en voyant cet homme à l'entrée de la maison. Son malaise actuel ne vient-il pas, précisément, de ce jour où ce personnage apparut, assis sur le banc ? Cet après-midi là, justement, elle brisa la petite cuillère verte de la glace qu'elle avait prise à « la Coupole » de Montparnasse, souvenir de son premier voyage à Paris. Cet homme, à l'entrée, lui explique tout ; nécessairement. Son pressentiment ne la trompe pas. L'homme la suit sans se cacher ni se presser, sans essayer de la rejoindre. Il la suit, tout simplement. Doña Flora recouvre, alors, toute son assurance. Elle n'a pas peur, la préoccupation qu'elle a ressentie ces derniers jours n'est pas de la crainte mais le fait d'ignorer ce qui lui arrive. Maintenant, elle ne fuit pas ; elle cherche seulement un endroit pour livrer bataille. On aperçoit maintenant la place, le kiosque et, plus loin, le banc. Ce serait un bon endroit, mais il est occupé par un vieil homme et une mère avec son petit garçon. [...] D'une manière inexplicable, la femme et le vieil homme ont décidé, en même temps, de partir, chacun de son côté. Comme s'ils étaient poussés par des urgences simultanées. Pourquoi pas ; qu'est-ce que cela a de particulier ? Mais, pourquoi donc en cet instant précis ? Cela ne fait rien. Flora accepte le fait et s'assied, avec de plus en plus d'assurance, en relevant avec grâce sa longue écharpe : elle est dans son monde. Quand arrive l'inconnu et, qu'avec le plus grand naturel, il s'assied avec une inclinaison de tête, elle lui demande, donc, avec sérénité :*

*- Que voulez-vous ? Venez-vous déjà me chercher ?*

*-Non, pas du tout. Il s'agit de ceci.*

*Il tend à Flora un petit paquet enveloppé de papier de soie : c'est celui qu'elle a perdu, avec le bracelet. Bien qu'elle se soit attendue à tout, l'homme parvient à la surprendre. Doña Flora scrute ce visage, plus aquilin que jamais. Méphistophélique ? Pas exactement. Oiseau de proie ? Elle n'arrive pas à le classer...*

*- Me l'avez-vous pris ?*

*- Allons donc, Madame...Comment pouvez-vous dire cela ?*

*Doña Flora se tait un instant, mais elle a bien compris que l'étonnement est hors de propos. Dans sa vie, il lui est déjà arrivé des « choses » et elle en a provoqué d'autres.*

*- Etes-vous un messenger ?*

*L'homme acquiesce avec un soupir. Celui-ci veut dire que c'est évident, mais il dénote aussi une fatigue réprimée.*

*Doña Flora caresse le paquet et le range dans son sac.*

*- Que dois-je faire en échange ?*

*- Rien. Ayez confiance, -l'homme rit avec légèreté-, qu'attendiez-vous ou que redoutiez-vous, le pacte classique ? Le sang, l'âme ? La vie ne pactise pas.*

*- Alors, pourquoi ? [...]*

<sup>1420</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.131-132.



-Pourquoi ? Cette question n'est pas digne de vous, doña Flora. La vôtre, c'est « comment ».)

Cette conversation est d'une importance fondamentale, autant pour ce qu'elle annonce que pour ce qu'elle révèle du caractère de doña Flora.

En revoyant Gil Gámez, elle sent l'un de ses fameux « coups au cœur » et considère maintenant comme des signes les petits incidents qui viennent de survenir dans sa vie quotidienne ou le fait que les personnes qui occupaient le banc sur lequel elle voulait s'asseoir se sont levées, en même temps, sans explication visible. Elle qui utilise les cartes pour prédire l'avenir - nous le verrons beaucoup plus loin dans l'œuvre, en présence de Paco- a l'habitude de donner un sens aux événements. Elle considère, *a posteriori*, que sa rencontre avec Gil Gámez était prévue, donc importante. A partir de là, sa combativité naturelle l'emporte sur sa peur due à l'incompréhension. Elle espère, maintenant, comprendre la situation, ce qui lui ôte toute inquiétude. Elle est prête à se battre, d'où l'expression belliqueuse : « entablar batalla ». Le mouvement qu'elle esquisse avec son écharpe est autant la préparation d'un guerrier avant la bataille qu'un geste de théâtre : habituée à apparaître sur scène, Flora se prépare physiquement.

Le premier assaut surprend Flora : elle ne s'attendait pas au prétexte qu'a trouvé Gil Gamez pour aborder la belle quinquagénaire. Il a retrouvé le bracelet que lui avait confié doña Emilia, la mère de Jimena, pour le mettre en gage et qu'elle avait égaré. A partir de là, le duel verbal s'engage ; en réalité, il ne s'agit nullement, contrairement à ce que croyait doña Flora, d'une bataille entre adversaires. Il ne s'agit pas d'un duel, ni même d'une joute verbale. Flora, la courageuse et déterminée Flora, pose des questions à Gil Gámez en qui elle a vu, non plus un ennemi à battre, mais l'émissaire de la mort, d'où des interrogations comme : « ¿Viene ya a buscarme ? » ou « ¿Es usted un mensajero ? ». Gil Gámez n'est pas méphistophélique, mais il vient la chercher du royaume des morts. Il est, peut-être, fatigué de cette mission interminable, mais tout aussi déterminé que Flora. Il n'y a pas de combat possible avec la mort, ni même de tentative de pacte ; la vie et sa fin nécessaire, la mort, n'acceptent aucun compromis. Elles sont invincibles et la question puérile de Flora, le « pourquoi » de sa mort, n'a pas de fondement, même si tout être humain se la pose. La vie n'accepte pas les pactes, mais lui laisse un peu de temps. Cela suffira à Flora pour accepter avec enthousiasme l'amour de Paco et régler ses affaires terrestres en léguant au jeune homme tout ce qu'elle possède.

Peu importe l'in vraisemblance du rôle de Gil Gámez. L'élément essentiel est que Doña Flora, incarnation de la vie, se prépare dès lors à la mort, qui surviendra au chapitre 16, l'avant-dernier :

« Flora quisiera luchar. Se sirve una copita de *Parfait Amour*, se fuma un Muratti. Es curioso, el último de la caja. No le importa ; eso significa que está al llegar Gil Gámez : nunca falla. Se

reanima : ¿ se habrá equivocado ? Y de nuevo, tras concentrarse obstinadamente, despliega las cartas sobre el tapete.

Con nimias variantes, la muerte sigue presente. Flora no sabe apartar la vista de las cartulinas desplegadas en su orden. No se da cuenta de la violencia con que aferra las que quedan en su mano. De pronto, un clic imperceptible se dispara dentro de su pecho y un sudor frío y un dolor en el brazo... Flora comprende y aspira instintivamente hondo. Se deja caer hacia atrás en su sillón. Podría haber soportado las horas de fogoso amor o las de catástrofe, pero no las dos cosas juntas. No las dos cosas.

Casi mejor. No duele apenas. Menos que un ligero reuma. Es hasta sencillo. En ese instante percibe a su lado a Gil Gámez. ¿ Qué le explica de la puerta del piso abierta ? ¿ Por qué le pregunta si le pasa algo ? ¡ Ni que ese hombre fuera tonto ! ¿ No lo está viendo ? Flora intenta levantar la mano ; después sonríe - ¡ qué trabajo cuesta !- y replica, burlona : »<sup>1421</sup>

*(Flora voudrait lutter. Elle se sert un petit verre de « Parfait Amour », fume une Muratti. Chose curieuse, c'est la dernière du paquet. Peu lui importe ; cela veut dire que Gil Gámez est sur le point d'arriver : il ne fait jamais défaut. Elle reprend courage : se serait-elle trompée ? Après s'être résolument concentrée, à nouveau, elle déploie les cartes sur le tapis.*

*Avec des variantes minimales, la mort reste présente. Flora ne parvient pas à éloigner son regard des cartes déployées selon leur ordre propre. Elle ne se rend pas compte de la violence avec laquelle elle serre celles qu'elle tient dans sa main. Soudain, un clic imperceptible se produit brusquement à l'intérieur de sa poitrine ainsi qu'une sueur froide et une douleur au bras... Flora comprend et, instinctivement, elle aspire profondément. Elle se laisse tomber en arrière sur son fauteuil. Elle aurait été capable de supporter les heures d'amour fougueux ou celles de la catastrophe, mais pas les deux choses ensemble. Pas les deux choses.*

*C'est presque mieux ainsi. Cela ne fait guère souffrir. Moins qu'un léger rhumatisme. C'est même simple. En cet instant, elle aperçoit Gil Gámez à ses côtés. Que lui explique-t-il, de la porte ouverte de l'appartement ? Pourquoi lui demande-t-il s'il lui arrive quelque chose ? Pourtant, cet homme est loin d'être idiot ! Ne le voit-il donc pas ? Flora essaie de lever la main ; puis, elle sourit -que c'est difficile !- et elle réplique, sur un ton moqueur : )*

Flora, en ces derniers instants, réunit autour d'elle quelques éléments permettant de savourer la vie en épicurienne : un verre d'alcool au nom prédestiné, une dernière cigarette, les cartes représentant sa destinée. Une dernière fois, elle est prête à lutter. Le mot « luchar » apparaîtrait, ainsi que celui de « violencia », pour désigner son geste de serrer les cartes qui annonce, encore, la mort. De même la fin de son paquet de cigarettes, cadeau de Gil Gámez, symbolise l'arrivée imminente de Gil Gámez. Cette « agonie », cette ultime lutte, est inutile et Flora s'en rend bien vite compte. Que sont les heures de catastrophe qu'elle ne pouvait pas supporter ? Celles d'amour sont faciles à interpréter, vu ses relations avec Paco, mais quelle autre catastrophe que l'annonce de la mort a pu survenir ? La vision, dans les cartes, de la mort violente de son jeune amant ?

La mort, exprimée par « apenas », « ligero », « hasta sencillo », est finalement beaucoup plus simple et indolore qu'elle ne l'imaginait, de même que la plupart de ses semblables. En ces dernières secondes de vie, elle retrouve son courage et sa gaieté. Percevant la présence de Gil Gámez, qui donne à sa venue une interprétation tout à fait plausible -la porte était ouverte- et qui s'inquiète en voyant

---

<sup>1421</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.807.

Flora effondrée sur son fauteuil, la quinquagénaire se moque de son étonnement : « ¡Ni que este hombre fuera tonto ! ». Pour elle, sa réaction est factice : vu son rôle d'émissaire de la mort, Gil Gámez ne saurait ignorer ce qui lui arrive. Cette apparition de Gil Gámez, qui réagit de manière tout à fait logique, tend à montrer qu'il n'était rien d'autre qu'un être humain normal, mais Flora ne croit pas que toutes ces coïncidences puissent être fortuites : il savait trop de choses, se comportait comme s'il la connaissait depuis toujours ainsi que tous les habitants de Quartel de Palacio. En effet, ce fut lui qui, un jour, lui dit que Águeda s'appelait en réalité Ágata, mais qu'elle ne le savait pas encore. L'auteur laisse son lecteur libre de choisir l'interprétation qui lui convient concernant l'identité réelle du doreur et, quelques secondes plus tard, il fait la même chose en n'ajoutant aucun propos après les deux points, qui achèvent le chapitre de la mort de Flora. Elle tente de lever la main, esquisse un sourire, même si ces gestes représentent un effort pénible et « replica, burlona : »

Lever la main peut être, à la fois, un geste de bienvenue à la mort et un geste d'adieu au monde. Le sourire est ce qui la caractérise et il n'est pas surprenant que ce soit son dernier mouvement. La moquerie n'est pas étonnante : Flora a toujours regardé la vie avec humour. Pourquoi ce silence après les deux points ?

Dans un premier temps, nous avons pensé qu'il pouvait s'agir d'une coquille, mais deux autres éditions présentent la même caractéristique. Ce silence, indéniablement, était volontaire.

La première interprétation, la plus facile, est que, tout simplement, Flora n'a rien dit. L'espace de temps si court entre les deux points et le tiret qui aurait dû suivre représente celui de la mort de Flora qui, en une fraction de seconde, est passée de vie à trépas. Nous assistons à sa mort en direct, en temps réel, de manière détaillée et de l'intérieur. Ce silence peut montrer, également, qu'en un tel moment, les paroles sont vaines. L'homme qui est en train de mourir passe, enfin, à l'essentiel, où les sens n'ont plus lieu d'être et les paroles sont superflues. Après l'agitation que représenta la vie, après les milliers de gestes accomplis et de mots prononcés, survient la paix éternelle.

Ce vide sidéral peut, aussi, être un clin d'œil de l'auteur à son lecteur. Celui-ci s'attend à quelque chose de particulier, les derniers mots d'une personne peuvent être d'une importance fondamentale, mais non, Flora emporte les secrets de sa personnalité. C'est le dernier clin d'œil de doña Flora, qui garde son humour jusqu'à l'ultime instant de sa vie. Le chagrin que peut éprouver le lecteur sensible à la lecture de la mort de ce personnage attachant est, par là même, atténué, comme si son dernier message, implicitement, était qu'il faut savoir rire en toute circonstance.

Le lecteur est doté, en cet instant, d'une totale liberté d'interprétation dont il a de la peine à disposer.

La mort de Miguel, le personnage principal de « Papeles de Miguel » et l'auteur fictif de « Octubre, octubre » est, fort heureusement, plus facile à interpréter. Elle est omniprésente dans la pensée de ce personnage. Le sous-titre du premier chapitre est, déjà, révélateur :

« PAPELES DE MIGUEL

*(Fragmentos de los cuadernos de Miguel, seleccionados y fechados por su amigo.)* »

PAPIERS DE MIGUEL

*(Fragments des cahiers de Miguel, sélectionnés et datés par son ami.)*

Si c'est un tiers qui met en ordre les papiers intimes d'un homme, sans l'aide de celui-ci, il y a fort à penser qu'il est mort. Dès les premières lignes, les lecteurs ont la conviction qu'ils lisent les pages écrites par un homme qui n'est plus. Pour la plupart d'entre eux, sans doute oublient-ils, aussitôt, le sort fatal du personnage, tant ses écrits intimistes le font revivre.

Les allusions à sa mort sont plus ou moins explicites :

« Todo compartió mi vida, pero ya todo sobrante. Hojas secas arrebatadas por las ráfagas de mi desnudamiento. »<sup>1422</sup>

*(Tout partagea ma vie, mais, désormais, tout est de trop. Feuilles sèches emportées par les rafales de mon dépouillement.)*

Tout est superflu maintenant qu'il se dépouille des biens terrestres, mais ce renoncement est, aussi, éloignement de la vie. Le passé simple « compartió », marquant un passé définitif, induit, sans doute, l'idée de mort.

De plus, les alertes concernant sa santé sont nombreuses. Quelques instants plus tard, il évoque un :

« Cerco de hierro en mi pecho, arritmia en mi corazón, agotamiento de mis lágrimas ; todo eso me apaciguó. Exhausto hasta para el dolor. Al fin comprendo : has de ser aniquilado para abrirte a la verdad. Morir para vivir ; [...]. »<sup>1423</sup>

*(Cercle de fer dans ma poitrine, arythmie dans mon coeur, tarissement de mes larmes ; tout cela m'apaisa. Épuisé, même pour la douleur. Je comprends enfin : tu dois être anéanti pour t'ouvrir à la vérité. Mourir pour vivre ; [...].)*

En cette période de déménagement, qui symbolise la fin d'une étape et le début d'une autre, il comprend « enfin » que le dépouillement qu'il recherche s'accompagnera, inévitablement, du rejet de son enveloppe charnelle, que sa progression spirituelle est inséparable de sa mort. Le rythme ternaire de la proposition nominale, qui présente ses maux physiques et moraux, s'achèvent sur le

<sup>1422</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p. 50.

<sup>1423</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.51.

passé simple « apaciguó ». Il a, enfin, trouvé la paix, maintenant qu'il sait qu'il va mourir et que c'est après la mort qu'il trouvera l'objet de sa quête.

Il remarque :

« Esas taquicardias sin alarma, esos sofocos sin fiebre, esa prostración y ardor a la vez. »<sup>1424</sup>

(*Ces tachycardies qui ne sont pas inquiétantes, ces étouffements sans fièvre, cette prostration et ardeur à la fois.*)

Il y voit :

« (su) metamorfosis ; fatiga de crisálida emergente. »<sup>1425</sup>

(*(sa) métamorphose ; fatigue de chrysalide émergente.*)

Les symptômes de sa maladie, décrits en un rythme ternaire, peuvent marquer à quel point Miguel s'enfonce dans le monde de l'ultime souffrance, mais le substantif, « ardor », induit, au contraire, qu'il s'agit d'une ascension, de son ascension vers la mort.

Il finit par consulter un médecin, initiative d'autant plus heureuse que c'est au retour du centre hospitalier qu'il fera la connaissance de Pedro, le mari de Serafina, chez qui il ira finir ses jours et qui sera son dernier amour. Le médecin ne lui cache pas la gravité de son état :

« Conmigo no necesita (el médico) asombrarse de cómo se engañan los pobres humanos de que se acaban.

Lo malo es que me canso. Los paseos se reducen casi a los alrededores.»<sup>1426</sup>

(*Avec moi, il (le médecin) n'a pas besoin de s'étonner du fait que les pauvres humains ne se rendent pas compte qu'ils s'éteignent.*

*Ce qui est regrettable, c'est que je me fatigue. Mes promenades se réduisent, presque, aux alentours.*)

Miguel n'est pas "un pobre humano". Il sait qui l'attend après la mort. Il n'a pas peur du néant puisqu'il est persuadé que la mort lui ouvrira le chemin de l'amour parfait. Il ne se plaint que de son affaiblissement croissant.

Le titre de l'antépénultième chapitre est parfaitement explicite : "En estado muriente (*En état de mourant*) Miguel s'y prépare à son "verdadero viaje final"<sup>1427</sup> (*véritable voyage final*). Comme le révèle l'adjectif verbal "muriente", le vieil écrivain se qualifie comme un être en progression vers la mort. Il est obsédé par cette idée et attend, avec impatience, d'atteindre les rives du Styx.

De même que le premier chapitre indiquait clairement une autre main que celle de son auteur, celle de l'ami qui avait mis en ordre et daté les papiers de Miguel, ce dernier chapitre nous impose une distanciation à la fois physique et temporelle. Nous ne pénétrons pas directement dans la pensée du personnage grâce à ses introspections, forme de ces sous-parties consacrées à Miguel. Seraphita sert

---

<sup>1424</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.415.

<sup>1425</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.415.

<sup>1426</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.619.

<sup>1427</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.769.

d'intermédiaire entre Miguel et nous, puisque la forme de cette dernière sous-partie est celle d'une lettre, intitulée "Para Seraphita"<sup>1428</sup> (*Pour Seraphita*) et datée de "Fines de junio de 1977" (*Fin juin 1977*). Les signes annonciateurs de sa mort s'accumulent : l'immeuble qui lui semble flotter, la danse des étoiles, un vieil ami qu'il a vu mais à qui il est parvenu à échapper car il ne voulait pas lui parler.

Il en est certain :

" [...] pronto (lo) llenará la Luz"<sup>1429</sup>  
( [...] bientôt la Lumière (le) remplira.)

Cette dernière lettre est un testament, un document dans lequel il indique ses dernières volontés :

"Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos otros papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí."<sup>1430</sup>

(*Mon corps m'est devenu aussi inutile qu'un vieux vêtement. Il te faudra le recueillir pieusement. De même que tu recueilleras ces mots et ces autres papiers où j'écrivis ton histoire, que tu vis sans en avoir conscience, héritée de moi.*)

Vivant, il est en train de se libérer de son enveloppe charnelle. Il demande à l'aimée de s'en occuper, comme le font toutes ces femmes qui, depuis des millénaires, telles Glauka et Eulodia pour Krito dans *La vieja sirena*, lavent le corps du mort et le préparent, avec amour, pour son ultime voyage. Parallèlement, il lui demande de rassembler ses écrits, qui, pour un écrivain, sont au moins aussi importants que son cadavre. Ils symbolisent sa vie, son esprit, ses sentiments, ils sont lui bien plus qu'un corps sans vie. Sans doute Seraphita les a -t-elle confiés, par la suite, à l'ami de Miguel qui, en tant qu'universitaire, était plus à même qu'elle de trier les écrits d'un intellectuel tel que Miguel.

Il s'adresse une dernière fois à Seraphita :

"Seraphita, mi amparo, mi *Pietà* : ese inefable y dolorido gesto de amor que obsesionaba a Miguel Ángel. Aún seguía imponiéndolo a la piedra sólo seis días antes de su muerte. Elle sostiene al Hombre. En pie, porque la muerte no es ocaso : es un Ascendimiento.

Pensando ahora en tu pena me hago *Pietà* de ti para elevarte. Recuerda que estaré siempre a tu lado."<sup>1431</sup>

(*Seraphita, mon soutien, ma "Pietà" : cet ineffable et douloureux geste d'amour qui obsédait Michel-Ange. Il l'imposait encore à la pierre six jours, seulement, avant sa mort. Elle soutient l'Homme. Debout, car la mort n'est pas un crépuscule : elle est une Ascension.*

*Maintenant, en pensant à ta peine, je me fais "Pietà" de toi pour t'élever. Souviens-toi que je serai toujours à tes côtés.)*

Quel long discours pourrait exprimer son amour pour Seraphita mieux que l'adjectif possessif "mi" répété deux fois ? En cet instant précédant la mort, il se représente la femme aimée sous la forme d'une *Pietà*, et, en homme érudit qu'il est, se remémore aussitôt Michel-Ange qui la façonna jusqu'à son dernier souffle. Le geste

<sup>1428</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>1429</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

<sup>1430</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

<sup>1431</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

du sculpteur était peut-être un acte de foi, de reddition à son Dieu, alors que le rôle que donne Miguel à Seraphita est tout autre : il devient le Christ et Seraphita la mère du Christ qui soutient le corps de son fils mort en un dernier geste d'amour, de tendresse et de désespoir insoutenable. Elle avait sans doute compris que son fils devait mourir pour racheter les péchés des hommes, car il était Dieu, mais elle était mère et une mère ne peut que ressentir un chagrin infini en tenant dans ses bras son enfant mort.

Seraphita est mère et amante à la fois.

En ce premier volet de la trilogie, celui de l'aube, comme l'a dit José Luis Sampedro, son personnage parle de l'"ocaso", du crépuscule qu'est la mort, pour le réfuter aussitôt : "Es un Ascendimiento" (*C'est une Ascension*). Il garde le même champ lexical avec le mot "elevarte" (*t'élever*). Leur relation amoureuse devient dialectique : Seraphita est sa *Pietà* et il sera la sienne. L'aimant, il ne peut que souhaiter qu'elle entre, en son temps, dans le cercle hors du temps de l'amour parfait.

Nous ne saurions passer sous silence l'aspect quasiment sacrilège de la vision de sa mort, où l'Aimée déifiée et lui ne feront plus qu'un. Nous étudierons ce problème dans le prochain chapitre.

Après les mots, vitaux pour un écrivain, survient le silence :

"Ya mueren las palabras. Silencio : es nuestra cita. ¿Papel ? blanco fulgor del Almendro encendido. ¿Seres, cosas? : tan sólo pinceladas sobre el cristal girante de la Lámpara. ¡Transparencia del mundo ante mis ojos! Nada tiene volumen, sólo sombras animadas por gracia de la Luz : mis diosas, tu dolor, mi larga espera... ¡Traspasar ese vidrio y existirme en la Llama!

Tus pasos ya, ese roce... En el pretil, frontera del vacío ... Empieza a vislumbrarse tu figura... Este Sopro, este Aroma, esta Presencia... Cerca de mí, más cerca, ya en mi sangre... ¡Llenarán mis vacíos aposentos!)

Ya pronto seré Tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno : Eternidad."<sup>1432</sup>

(*Maintenant, les mots sont morts. Silence : c'est notre rendez-vous. Du papier ? : éclat blanc de l'amandier ardent. Etres, choses ? : seulement des traits de pinceau sur le verre tournant de la lampe. Transparence du monde sous mes yeux ! Rien n'a de volume, il n'y a que des ombres animées par la grâce de la Lumière : mes déesses, ta douleur, ma longue attente ... ! Transpercer cette vitre et trouver mon existence dans la Flamme !*

*Tes pas enfin, ce frôlement... Sur la balustrade, frontière du vide... Ta silhouette commence à apparaître...Ce Souffle, cet Arôme, cette Présence... Près de moi, plus près, dans mon sang maintenant. Ils empliront mes demeures vides.*

*Bientôt je serai Toi et Toi, Nérissa, tu seras moi. Tous deux, nous ne serons plus qu'un : Eternité.)*

Miguel est aveuglé par un éclat blanc : c'est la blancheur de la page vierge. Tout a été écrit. C'est la blancheur immaculée d'un monde qu'il laisse derrière lui et sur lequel il n'imprimera plus ses empreintes. C'est la blancheur de l'Amandier en fleur. C'est l'éclat de la lumière divine. Il atteint l'indicible, la fusion mystique avec l'Aimée. C'est, également, la divine lampe magique d'Omar Khayam, à laquelle il a déjà

---

<sup>1432</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

fait allusion.<sup>1433</sup> C'est la blancheur de la balustrade qui le sépare du ciel. Même s'il ne la franchit pas en mourant, il sent que c'est le dernier obstacle entre lui et l'au-delà. Nous retrouverons ces symboles lorsque nous étudierons la démarche mystique de Miguel.

Qui s'approche de lui, en cet instant ? Peut-être s'agit-il de Serafina, celle qu'il aime et qui pourra, ainsi, être auprès de lui pendant qu'il mourra. Sans qu'il y ait de contradiction avec la première hypothèse, cela peut être l'image de Nerissa, la femme aimée, qui vient le chercher, comme le Dieu chrétien vient chercher un croyant qui lui a consacré sa vie et à qui il apparaît sous la forme du souffle de l'Esprit Saint, comme le montrent les majuscules des trois substantifs : « Soplo », « Aroma » et « Presencia ». Là encore, nous reconnaissons l'aspect mystique de la quête et de la mort de Miguel, la mort étant, précisément, l'aboutissement de sa quête.

Comme pour Flora, le lecteur sait, dès le début, que Miguel va mourir : leur cœur s'essouffle. Cependant, leur mort est vécue de manière très différente par eux et, par conséquent, par le lecteur. Flora aime la vie et l'a toujours passionnément aimée. Elle a saisi, avec appétit, tous les moments heureux qui se sont présentés et a supporté les épreuves de la vie avec courage. Lorsqu'elle a eu l'intuition que Gil Gámez venait la chercher, elle a eu peur de la souffrance ultime plus que de la mort elle-même, mais elle a su saisir à bras-le-corps le dernier cadeau de la vie : Paco. Elle s'est également libérée du poids du meurtre qu'elle commit pour son mari, Gustavo, en l'avouant à Gil Gámez. A la fois sage et enthousiaste, elle a su considérer qu'elle avait eu une vie pleine et riche et qu'elle pouvait, maintenant, quitter la scène, avec humour et sérénité.

Miguel est bien plus complexe et sa mort est en harmonie avec sa psyché. Il attend et espère la mort depuis qu'il a cessé d'envoyer des lettres à Nerissa pour s'adresser désormais à elle à travers des écrits qu'il ne lui envoie pas et, surtout, en la gardant constamment présente dans son esprit et son cœur. La Nerissa qui existait réellement s'est estompée au profit d'une Nerissa éthérée, somme de toutes les femmes aimées. C'est elle qu'il va rejoindre après la mort. C'est pourquoi il quitte Serafina, la jeune femme qu'il aime, un peu comme Janos aime Marta, conscient que le cercle du temps actuel ne leur est pas favorable. Après la mort, tous les problèmes

---

<sup>1433</sup> Le thème du quatrain est une lampe magique, représentation du monde :

« Cette céleste Roue à nos yeux suspendue

Est lampe magique étonnant notre vue.

Du milieu, le soleil éclaire la lanterne,

Et nous tournons autour, images éperdues. »

Trad. M. Farzaneh et J. Malaplate, tiré de "Les Chants d'Omar Khayam", S. Hedayat, édition J. Corti.



d'âge et de temps disparaîtront. Miguel quitte avec plaisir des femmes réelles pour en retrouver la quintessence dans l'au-delà.

Il est proche de l'héroïne de Dai Sijie<sup>1434</sup> :

« N' existe-t-il de la vie qu'un seul et unique amour ? Tous nos amants, du premier au dernier, y compris le plus éphémère, font-ils partie de cet amour unique, et chacun n'est-il qu'une forme, une variante, une version particulière ? »<sup>1435</sup>

Il est convaincu de retrouver bientôt « cet amour unique ».

Meurt-il en cet instant-là ? Les derniers verbes, conjugués au futur, laissent présager que sa mort est imminente. Attend-il, comme il semble le dire<sup>1436</sup>, le 30 juin, anniversaire du jour où il dut renoncer à Nerissa ? Il est indiqué, sous le titre de la sous-partie « Papeles de Miguel », qu'il a écrit cette lettre « fin juin 1977 ». Il est certain qu'il est en train de vivre ses derniers moments. Même si nous ne sommes pas les témoins directs de sa mort, comme pour Flora ou Ahram, le dernier mot, « Eternidad », sonne le glas de ses écrits, première mort pour un écrivain et indice, ici, de sa mort réelle, vie et écriture étant indissociables, pour Miguel.

Ahram, l'homme tant aimé de Glauka, dans *La vieja sirena*, meurt aussi des suites d'une maladie cardiaque. Là encore, ce n'est pas un événement soudain et brutal :

« Tú lo sabías, aunque pensaras que yo no me daba cuenta. ¡Y cómo lo sabías ... ! El palacio entero regocijado con este viaje . « El patrón vuelve a ser el mismo », « El viejo a navegar como siempre », pero en ti no era eso, todos creyendo superado lo peor de la batalla en Alejandría, tu herida y tu captura, incluso el fallo de tu corazón en el repentino ataque clavándote en tu lecho tantas semanas, decidiste zarpar y se olvidaron tus setenta y dos años, pero tú lo sabías, querías decir adiós a tus viejos caminos, vivir tu abrazo final con la mar, no acabar en tierra, todo tu fuego necesitaba un océano para extinguirse, tú lo sabías, que éste sería tu último viaje.

Todos engañados menos yo, lo adiviné desde el principio, desde que me dijiste aquello, tu voz disfrazando de nimiedad lo importante, « ¿ por qué no embarcamos en el *Samio* ?... , un viaje de descanso », lo propusiste con ojos falsamente inocentes, niñamente viejos, todas tus arruguitas alrededor, pero nunca supiste engañarme, sólo resultabas astuto con los demás, comprendí que embarcabas para un adiós y me necesitabas a tu lado... ¡qué sobresalto mi corazón ; qué tristísimo gozo de servirte en tu final !, sonreí y te admiraste, « ¿por qué de pronto tan hermosa ? », ¡ay, yo sí que te engañé ! »<sup>1437</sup>

---

<sup>1434</sup> Alors qu'il est encore un jeune étudiant, Dai Sijie, considéré comme un 'intellectuel bourgeois', est envoyé pendant trois ans en rééducation dans un village de montagne. Libéré, il reprend ses études jusqu'en 1976. Il étudie ensuite l'histoire de l'art, puis fait une école de cinéma. Le concours qu'il remporte à la fin de ses études lui permet de se rendre à l'étranger. Il s'installe en France en 1984 où il étudie à la prestigieuse IDHEC. Cinq ans plus tard, il réalise son premier long métrage, 'Chine, ma douleur' qui remporte le prix Jean Vigo. En 2000, son premier roman, 'Balzac et la petite tailleuse chinoise', en partie autobiographique, est salué par la critique et séduit le grand public. Le succès l'encourage à porter lui-même son oeuvre à l'écran. Le film, du même titre, est présenté au Festival de Cannes 2002 dans la sélection 'Un Certain Regard'. Son roman 'Le Complexe de Di' reçoit le prix Femina en 2003 et, en 2006, il sort son cinquième film, 'Les Filles du botanistes'. Retour à l'écriture début 2007 avec 'Par une nuit où la lune ne s'est pas levée', nouvelle confirmation de la belle plume de Dai Sijie. <http://www.evene.fr/celebre/biographie/dai-sijie-14623.php>

<sup>1435</sup> SIJIE Dai. *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*. Gallimard. Paris. 2007. p.223.

<sup>1436</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 854.

<sup>1437</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 693.

*(Toi, tu le savais, même si tu pensais que je ne m'en rendais pas compte. Oui, tu le savais bien... ! Le palais tout entier se réjouissait de ce voyage. « Le patron redevient lui-même », « Le vieux va naviguer comme toujours », mais, au fond de toi, ce n'était pas cela, alors que tous croyaient surmonté le pire de la bataille à Alexandrie, ta blessure et ta capture et même ta crise cardiaque lors de l'attaque brutale qui te cloua dans ton lit pendant des semaines, tu décidas de t'embarquer et tes soixante-douze ans furent oubliés mais toi, tu le savais, tu voulais dire adieu à tes vieux chemins, vivre ta dernière étreinte avec la mer, ne pas finir sur la terre, tout ton feu avait besoin d'un océan pour s'éteindre, toi, tu le savais, que ce serait ton dernier voyage.*

*Tous étaient abusés, sauf moi, je le devinai dès le début, dès que tu me dis cela, ta voix feignant de minimiser l'important, « pourquoi ne pas nous embarquer sur le « Samio » ?... , un voyage de repos », tu le proposas, les yeux faussement innocents, enfantinement vieux, toutes tes petites rides autour d'eux, mais tu ne sus jamais me tromper, tu ne te montrais rusé qu'avec les autres, je compris que tu t'embarquais pour un adieu et que tu avais besoin que je fusse à tes côtés... Quel bouleversement ce fut pour mon cœur ; quelle joie mêlée d'une grande tristesse de te servir dans tes derniers instants !, je souris et tu t'étonnas, « pourquoi es-tu si belle soudain ? », hélas, moi, oui je te trompai !)*

Tout se résume par ce triangle : « tú », « yo », « todos », désignés aussi sous les termes de « el palacio entero », « los demás ». Tous les habitants du palais d'Ahrām, les pêcheurs, ses amis, ont considéré comme une victoire sur la mort le projet de voyage de leur patron bien-aimé, si proche d'eux. Il s'agit, à leurs yeux, d'une manière de célébrer sa guérison, après sa longue maladie d'origine cardiaque. Cependant, Glauka ne peut être trompée : elle répète à plusieurs reprises le verbe « engañar » (*tromper*), soulignant la volonté de chacun d'eux de tromper l'être aimé pour lui éviter de souffrir, mais elle est la seule à y parvenir.

Par amour, il cache à Glauka les véritables motifs de son voyage. Par amour, elle cache à Ahrām qu'elle a compris qu'il sentait l'imminence de sa mort et voulait, à la fois, faire ses adieux à la mer qu'il aimait, avoir Glauka auprès de lui au moment de sa mort et, ensuite, être immergé dans les flots, en un dernier « abrazo », une dernière étreinte. Elle répète un « Tú lo sabías » qui dévoile sa certitude que Ahrām avait un dessein caché, celui de mourir en mer. Il était tout aussi convaincu de tromper celle qu'il aimait en lui présentant cet ultime voyage comme une simple promenade en mer. Néanmoins, il se trompait sur ce dernier point. En effet, l'amour que ressent la vieille sirène pour Ahrām est si fort, il s'accompagne d'une telle osmose, d'une telle empathie, qu'il lui a fait pressentir ce qu'il veut lui cacher. Elle l'aime assez pour ne pas le lui montrer. L'ultime bonheur, pour l'armateur, consistera à vivre avec Glauka ses derniers instants, à contempler le visage rayonnant de celle qu'il aime. L'ultime bonheur de Glauka sera de donner à Ahrām tout le bonheur possible et de lui cacher son chagrin. La dissimulation sera leur dernière preuve d'amour, ou plutôt, comme nous le verrons bientôt, la pénultième de la part de Glauka.

Sa tendresse souriante pour Ahrām est évidente et transparait dans les oxymores « falsamente inocentes, niñamente viejos », dans le diminutif « arruguitas ». Elle pénètre en Ahrām et sourit de sa naïveté : comment peut-il

penser qu'il est capable de la tromper ! Son amour est résumé par un autre oxymore « tristísimo gozo », qui montre sa tragique contradiction finale : feindre de n'avoir pas compris que Ahram va mourir dans les prochains jours, lui donner la satisfaction de l'avoir trompée. Elle ne peut qu'offrir à Ahram sa beauté rayonnante.

« De pronto sentí el rayo : tu mano no era tuya, tu brazo de plomo quebraba mi cintura, tu pecho no era ritmo sino piedra, tu sonrisa detenida para siempre aunque en tus pupilas aún lucía el horizonte... Te tendí estremecida a mi costado, cuidando no hacer daño a tu carne dormida, ¡ qué descansada muerte !, fuiste a ella en el momento más hermoso cuando éramos el centro de una corola mágica, de rocas y de luz, de agua y de reflejos, pero nada podría recomponer mi corazón partido, ya sólo me quedaba estar a tu altura, ser digna de ti hasta encontrarte de nuevo... Ya te llevó la muerte, también tu enamorada, no te voy a dejar solo con ella, a sus brazos iré para encontrarte, a esa muerte que afila nuestras vidas y así les da sentido, no tardaré en llegar donde me aguardas... »<sup>1438</sup>

*(Soudain, je m sentis foudroyée : ta main n'était pas la tienne, ton bras de plomb brisait ma taille, ta poitrine n'était pas rythme mais pierre, ton sourire arrêté pour toujours bien que, dans tes pupilles, brillât encore l'horizon. Bouleversée, je t'allongeai à côté de moi, veillant à ne pas faire de mal à ta chair endormie, quelle mort sereine !, tu allas vers elle au moment le plus beau, quand nous étions le centre d'une corolle magique, de roches et de lumière, d'eau et de reflets, mais rien ne pourrait guérir mon cœur brisé, il ne me restait plus qu'à être à ta hauteur, à être digne de toi jusqu'au moment où je te retrouverais... Alors, la mort t'emporta et, avec toi, celle qui t'aimait, je ne vais pas te laisser seul avec elle, j'irai dans ses bras pour te retrouver, vers cette mort qui aiguise nos vies et, ainsi, leur donne un sens, je ne tarderai pas à parvenir là où tu m'attends.. )*

La première scène d'amour physique entre Glauka et Ahram et ce paragraphe sont, assurément, les plus belles pages de la trilogie, de même que les dernières pages de *La vieja sirena*. Trouve-t-on, ici, moins d'amour que lorsque les deux amants se sont, enfin, donnés l'un à l'autre ? Toute la beauté du verbe est dans la fusion entre les parties du corps de l'aimé, parfaitement concrètes, que Glauka voit et touche en cet instant où la mort a frappé, comme la foudre. Heureusement, elle a pu donner à Ahram l'ultime bonheur de sa présence en ce moment où l'homme est toujours seul. La main d'Ahram, son bras, son sourire, ses pupilles ne sont plus tout à fait lui. En un instant, il a été, littéralement, pétrifié : son bras est devenu de plomb, si lourd sur la taille de l'aimée, sa poitrine s'est pétrifiée pour ne plus se soulever, marquant ainsi le terme de son existence. Son sourire est resté figé. Dans cette immobilité minérale, seuls ses yeux semblent encore regarder au loin, vers un horizon infini qui n'est plus celui de l'univers tangible des vivants. Néanmoins, la mort d'Ahram a été paisible, « descansada » (*sereine*). Après le chaos de sa vie, la lutte contre Rome, l'exil forcé sur le Rocher, sa lutte contre lui-même et sa jalousie, les derniers combats pour éviter que sa ville, Alexandrie, ne tombe sous le joug de Palmyre, Ahram a, enfin, connu l'apaisement auprès de Glauka et sa « descansada muerte » est en harmonie avec la « descansada vida », que chanta Fray Luis de León :

« ¡Qué descansada vida  
La del que huye el mundanal ruido,  
Y sigue la escondida

<sup>1438</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 698.

Senda, por donde han ido  
Los pocos sabios que en el mundo han sido ! »<sup>1439</sup>  
*(Quelle vie sereine  
Que celle de l'homme qui fuit le bruit du monde,  
Et suit le sentier  
Caché, par où s'en sont allés  
Les quelques sages qu'il y a eu dans le monde !)*

Ce sentier qui mène le mystique vers le dépouillement pour mieux trouver Dieu est celui qu'emprunta Glauka, entraînant avec elle, sans trop de mal, le philosophe Kriton et, au bout de longues années, Ahram. Comme l'ouvrier de la vingt-cinquième heure, qui fut payé comme ceux qui avaient travaillé depuis le début de la journée, Ahram, qui connut une fin de vie apaisée, méritait une mort tout aussi douce.

De la fixité de pierre de celui qu'elle aime, Glauka, cette amoureuse parfaite, passe à la métaphore du sommeil, avec cette proposition participiale bouleversante : « cuidando no hacer daño a tu carne dormida » (*veillant à ne pas faire de mal à ta chair endormie*). Bien que le corps qu'elle serre avec douceur contre le sien ne soit plus tout à fait celui de l'homme aimé, il n'est pas encore tout à fait autre chose. La sirène ne se révolte pas ; elle accepte la mort comme une fin inéluctable, comme une partie intégrante du temps, comme une issue à laquelle elle a librement consenti, en revendiquant auprès de la déesse Aphrodite la possibilité d'être une simple humaine. En cet instant où la mort a frappé, Glauka et Ahram sont tous deux dans un moment « magique », dans une fusion « magique » entre l'univers et eux qui deviennent, alors, centre d'une corolle, c'est-à-dire d'un cercle unissant la mer et le ciel, cette mer tant aimée d'Ahram, d'où était issue Glauka et le ciel symbolisant le monde de l'au-delà. Plongé dans la mer, sa dernière demeure en ce monde, il rejoindra, ensuite, le monde lumineux des morts. Le sens des dernières phrases apparaîtra plus loin.

Bientôt, leurs compagnons -Malki, le petit-fils d'Ahram, les marins-, feront leur apparition et la cérémonie d'immersion près de l'île de Thera sera rapportée dans un récit touchant, mais l'instant de la mort n'appartient qu'à Ahram, à Glauka et à l'univers qu'ils aimaient tous deux.

C'est alors que se pose la question cruciale : la sirène renonça à sa condition d'immortelle pour connaître l'amour. Ahram mort, quel chemin va-t-elle choisir ?

Dans *Real Sitio*, seule la mère de l'héroïne, Marta, meurt d'une crise cardiaque :

---

<sup>1439</sup> *Poesías originales del Maestro Fray Luis de León*. Ed. Manuel Gallego Cortés. Madrid. 1942.

« [...] ¡ pobrecilla, no alcanzó este momento !, cuando empiezo a ganar, mejoraría su vida, aquellos mitones, defender sus manos, tan esclavas del punto, los jerseys de encargo, calentándose las bajo las faldas de la camilla, burlándose de sus guantes : « Parecen de señora con pretensiones, pero es el frío, hijita, ¡ los sabañones hacen tan feo ! », presumía de manos, debieron de ser bonitas, con sus mitones murió, guardados los tengo, ¡ y no me di cuenta ! ¡ sentada frente a ella y no lo noté ! ni suspiró siquiera, nunca molestó a nadie, dobló la cabeza como un pajarito, no me contestó, ¡ no me le perdono ! ahora pasearía por los jardines, ¡ qué araucaria ! ¡ tendrá un siglo, siglo y medio ? ¡ qué envidia los árboles ! ¡ y si no me dejan fija ? »<sup>1440</sup>

*([...] pauvrete, elle n'a pas atteint le moment présent !, quand je commence à gagner de l'argent, cela améliorerait sa vie, ces mitaines pour protéger ses mains, si esclaves du tricot, elle confectionnait des chandails sur commande, elle réchauffait ses mains sous les pans de la nappe de la table du brasero, se moquant de ses gants : « On dirait des gants de grande dame prétentieuse, mais c'est à cause du froid, ma chère petite fille, les engelures, c'est si laid ! » elle était fière de ses mains, elles durent être jolies, elle mourut avec ses mitaines, je les ai rangées, je ne me rendis compte de rien ! assise en face d'elle et je ne remarquai rien ! elle ne soupira même pas, elle n'avait jamais gêné personne, elle pencha la tête comme un petit oiseau, elle ne répondit pas, je ne me le pardonne pas ! maintenant, elle se promènerait dans les jardins, quel araucaria ! il doit avoir un siècle, un siècle et demi ? comme j'envie les arbres ! et si on ne me donne pas un travail fixe ?)*

Par ces quelques lignes, le narrateur donne beaucoup d'indications -implicites- sur le passé du personnage principal dont le lecteur est en train de faire la connaissance. La description des mains de la mère de Marta indique, à la fois, qu'elle était une bourgeoise appauvrie et qu'elle les a utilisées sans pitié pour subvenir à ses besoins et à ceux de sa fille. Ses mains de pianiste sont devenues des mains d'ouvrière. Elle ne devait pas manquer de sens de l'humour, elle qui, en une expression d'auto-dérision, parle de ses mains qui semblent appartenir à une « señora con pretensiones ». Elle protège ses mains qui sont son outil de travail et Marta se souvient avec tendresse et compassion des mitaines que sa mère ne quittait que rarement et qu'elle portait au moment de sa mort, douce comme elle le fut, sans doute, elle-même. Telle un « pajarito » (*un petit oiseau*), elle penche seulement la tête pour mourir.

Marta se reproche de n'avoir pas senti venir le moment de sa mort ; mais comment aurait-elle pu la pressentir ? Le temps lui apprendra à se pardonner de n'avoir rien dit à sa mère, de ne pas lui avoir tenu la main en lui disant son amour. C'était impossible et la vie lui permettra, au moins, de le faire pour Janos. Elle aurait aimé pouvoir offrir à sa mère le bonheur de se promener dans ces jardins d'Aranjuez, près de cet araucaria qui symbolise si bien l'éternité. Elle en revient, aussitôt, à sa préoccupation du moment : va-t-elle être engagée comme bibliothécaire ? Cela rappelle au lecteur que, si sa mère n'était pas morte, elle ne se serait certainement pas lancée déjà sur la voie du travail, qu'elle aurait attendu quelque peu et serait, peut-être, devenue la collaboratrice de son professeur, Ernesto Ribalta.

---

<sup>1440</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 20-21.

Cette mort rapportée indirectement, survenue avant le début de l'œuvre, laisse le personnage démuni, contraint de choisir lui-même une nouvelle voie pour son existence. C'est l'élément déclencheur de son départ pour Aranjuez, sans lequel rien ne se serait passé. Le désordre de ses idées montre clairement la confusion de ses pensées et de ses sentiments.

Cependant, peut-on aller jusqu'à dire que la mort de la mère de Marta était nécessaire pour que le roman existât ? Pourquoi pas ? José Luis Sampedro crée, ainsi, une architecture narrative d'une rigueur imparable qui permet à tout élément d'être étayé par une justification raisonnable.

Nous pouvons dire qu'il y a hécatombe, surtout dans le premier opus, *Octubre, octubre*. Il est vrai que, même si cette œuvre repose essentiellement sur deux ou trois personnages, elle met en scène une palette variée d'habitants de Quartel de Palacio. Par conséquent, il n'est pas surprenant que certains d'entre eux connaissent un sort funeste dans le temps de la narration. Dans *La vieja sirena*, les morts de maladie sont rares. Cependant, comme nous le verrons maintenant, ceux qui sont frappés par une mort violente sont beaucoup plus nombreux, ce qui, au final, crée un certain équilibre. L'explication est, sans doute, toute simple : à Alexandrie en 260 après Jésus-Christ, la mort violente était, certainement, plus courante qu'en Espagne au XXème siècle.

*Real Sitio* offre un panorama encore différent : José Luis Sampedro, en ce dernier opus, semble se recentrer sur qu'il veut transmettre à son lecteur et fait mourir de maladie, avant tout, mères et fille. La problématique de la filiation revient sous les fils colorés du tissu.

La maladie n'est pas la cause principale de décès. La violence cause beaucoup plus de ravages, même si ses fondements sont variés.

2.2. « La mort violente est le fondement de la civilisation, du contrat social, de n'importe quel pacte. C'est la seule certitude. »<sup>1441</sup>

---

Les décès par mort violente sont encore bien plus nombreux que ceux que la maladie provoque. Si les accidents sont rares, les personnages assassinés ou tués par la guerre sont pléthoriques. Cela dépend des œuvres, comme nous le découvrirons bientôt, mais nous allons, pour l'instant, nous pencher sur les malheureuses victimes d'un sort inattendu, qui passent, en un instant, d'une santé florissante à l'état de cadavre.

### 2.2.1. Lorsque la faux tranche une vie aléatoirement

---

Seuls des hommes meurent à la suite d'accidents.

Dans *Octubre, octubre*, les seules victimes d'accidents sont le fils de Miguel, Miguelito, et les parents de Luis. Ces décès sont antérieurs au cours de la narration.

La mort de Miguelito traumatise son père :

« Mientras yo escribía, el desastre se preparaba para mí, a mi espalda se iba lanzando el hacha que me decapitó, me hundió en la amnesia. Miguelito cayendo en el avión... *Oscuro resplandor* se ocultó en mi olvido.. Ceniza se tornaron mis palabras. »<sup>1442</sup>

(Pendant que j'écrivais, le désastre se préparait pour moi, on lançait dans mon dos la hache qui me décapita, qui me plongea dans l'amnésie. Miguelito tombant avec son avion... «Sombre éclat» se cacha dans mon oubli... Mes paroles devinrent cendre.)

Comment écrire, après ce décès ? L'écriture ne put lui offrir d'exutoire. Comme nous l'avons vu, il se considère comme responsable inconscient de la mort de son fils. Miguelito était le rival qui écrase l'image du père. C'était un musicien hors pair, séducteur et, de surcroît, d'une jeunesse insolente, du moins aux yeux de son père. Jaloux et honteux de l'être, Miguel, le narrateur, ne pouvait exprimer ses sentiments négatifs que dans ses écrits : ils étaient socialement prohibés. Inconsciemment, le père souhaita la mort de son fils, qui prenait - usurpait ? - le rôle de mâle. Sa mort accidentelle, soudaine et violente, détruisit le père comme le révèlent des mots tels « desastre », « el hacha que me decapitó », « hundió »,

---

<sup>1441</sup> DRIEU LA ROCHELLE Pierre. *Etat-civil*. Gallimard. Paris. 1921.

<sup>1442</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.55.

« ceniza ». La forme « ir + gérondif » ralentit le mouvement de la hache qui, comme dans un film, paraît traverser lentement l'air sous l'œil horrifié du témoin impuissant. Le cercle du temps semble ralentir comme s'il était sur le point de s'arrêter. Ce ralentissement permet de grossir l'image. Le père ne voit plus que la hache se diriger lentement et inexorablement vers lui. Ce film au ralenti ne fait qu'augmenter la douleur du père, dont la décapitation est rapide comme la chute de l'avion qui s'abîme dans les flots, entraînant son fils vers la mort.

Comme Ahram, la vie de Miguelito s'achève dans la mer, mais cela était librement consenti par Ahram, qui était déjà mort lorsqu'il y fut jeté. En revanche, pour Miguelito, la mer n'est pas linceul mais bourreau. Cet arrêt brutal coupe le fil de la vie du fils et du père. Là encore, cette disparition de l'héritier génétique ouvre une opportunité hors norme, dont le personnage se rend compte lorsqu'il rencontre Serafina et ses enfants.

Les parents de Luis, clone de son auteur fictif Miguel qui l'est sans doute, lui-même, de l'auteur José Luis Sampedro, meurent lors de l'incendie du « Teatro Novedades » :

« Rayo de luz hasta el fondo, explicadas las largas ausencias de mi padre, sus contratas por provincias (siguiendo a la Nardi, ahora lo sé), el inútil retorno de mi madre en su busca, a última hora porque sólo vino a morir, eso sí lo sabía yo, aquel domingo 23 de septiembre, el incendio del Teatro Novedades, me dejó huérfano, mi padre tocando en la orquesta, mi madre entre los espectadores sin que él lo supiera, ahora completo el suceso, casi cuarenta años después, la Nardi en el escenario, mi madre a sorprenderles, quizás a armar el escándalo, hasta puede que tía Chelo le sugiriese la idea, era muy capaz, pero el fuego no dio tiempo, el fuego amigo de Flora, enemigo de Chelo, el infierno, las alusiones de mi tía a la justicia divina, grotescas, pues me contó Flora que la Nardi se salvó, vivió más años, casada en Barcelona con un fabricante, se escribieron hasta su muerte, nunca olvidó a mi padre, su gran amor. »<sup>1443</sup>

*(Rayon de lumière pénétrant jusqu'au fond, ainsi s'expliquaient les longues absences de mon père, ses contrats à travers les provinces (suivant la Nardi, je le sais maintenant), le retour inutile de ma mère à sa recherche, à la dernière heure car elle n'arriva que pour mourir, cela, je le savais déjà, en ce dimanche 23 septembre, l'incendie du Teatro Novedades me laissa orphelin, mon père jouait dans l'orchestre, ma mère faisait partie des spectateurs sans qu'il le sût, maintenant je comprends toute l'histoire, presque quarante ans plus tard, la Nardi était sur scène, ma mère voulait les surprendre, peut-être faire un scandale, il est même possible que ma tante Chelo lui en ait donné l'idée, elle en était très capable, mais le feu ne lui en a pas laissé le temps, le feu ami de Flora, ennemi de Chelo, l'enfer, les allusions de ma tante à la justice divine, grotesques, car Flora me raconta que la Nardi en réchappa, elle vécut de nombreuses années de plus, mariée à Barcelone avec un patron d'usine, elles s'écrivirent jusqu'à sa mort, elle n'oublia jamais mon père, son grand amour.)*

Quelle sombre histoire que la mort des parents de Luis, telle qu'il la connut de la bouche de sa tante Chelo ! Jamais elle ne lui donna d'explications claires sur les circonstances de cette tragédie. Sans doute lui dit-elle seulement que ses parents étaient morts lors de l'incendie du théâtre, l'un parce qu'il y jouait, l'autre parce

<sup>1443</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.240-241.



qu'elle était spectatrice. C'est maintenant, par le récit de Flora, que Luis comprend, enfin, ce qui se passa. Il n'avait, jusqu'alors, jamais pu comprendre les allusions perfides de sa tante concernant un feu digne de la Géhenne. Les parents de Luis furent immolés par le feu, mais qui fut le vrai pécheur ? Celui que désigne la religion étroite de Chelo car il trompa sa femme, ou celle qui ne sut aimer personne et qui ne venait, d'après les soupçons de son fils, que pour déclencher un scandale dont elle n'avait même pas conçu elle-même l'idée ? Celui qui aima d'un cœur sincère était-il plus coupable que l'Anglaise desséchée et vindicative ? Que dire de Chelo, retorse dans sa frustration vengeresse ?

Ce feu marqua le jeune Luis, qui traîna dans ses souvenirs l'image d'une femme maternelle aux seins opulents dont il apprit plus tard qu'elle n'était pas sa mère mais Nardi, la maîtresse de son père, et la vision d'une autre femme, sèche et dure, sa vraie mère, ainsi que l'obscur certitude que son père avait fait quelque chose de laid, sans parler de la présence d'une tante au cœur aussi dur que de la pierre. Entre sa certitude d'être orphelin et toutes les ombres qu'il pressentait sans pouvoir les identifier, Luis eut quelque peine à construire un moi épanoui. Et pour comble, la femme qui causa la perte de son père ne fut pas sacrifiée par le feu ! Elle refit sa vie, mais Luis, grâce à cette conversation avec Flora a la consolation de savoir qu'elle ne cessa d'aimer son père.

Ce n'est que maintenant, alors que Luis est en train de construire une relation amoureuse profonde avec Ágata, qu'il peut effacer les ombres et, même, les éclairer sous le rayonnement d'un amour impérissable.

Les accidents brisent, d'un coup de hache, le cercle de vie qu'étaient en train de tisser les personnages. Le temps, cependant, répare ses outrages. Miguel y gagne en sagesse mais le prix à payer est élevé : il ressemble à un Abraham qui aurait dû sacrifier son fils Isaac sur l'autel. Dans le passé, jusqu'au temps du récit, Luis traîna un chagrin mêlé d'une honte d'autant plus douloureuse à supporter qu'elle était indéfinie.

Personne ne meurt par accident dans *La vieja sirena*. Les assassinats, les guerres suffisent à donner à la Faucheuse sa cargaison de cadavres.

Dans *Real Sitio*, trois personnages meurent ainsi. Le premier est Lorenzo, le père d'Agustín, renversé par un camion.

Celui dont Marta a appris la mort, à son retour de voyage, a fait l'objet du chapitre précédent.

Agustín est heureux : après avoir découvert les « gancheros » (*flotteurs de bois*) travaillant sur la rivière, il est en train de les dessiner. Il est tout à son plaisir d'artiste, ce qui ne l'empêche pas d'apprécier, sans doute, le fait que plusieurs travailleurs viennent admirer son œuvre, comme nous l'apprend le narrateur extérieur. C'est alors qu'on lui touche l'épaule :

« Es un guarda municipal, el señor Hilario, vecino suyo. »<sup>1444</sup>

(*C'est un policier municipal, monsieur Hilario, l'un de leurs voisins.*)

Il lui explique, en chemin, ce qui vient d'arriver :

« -Verás, tu padre salía del bar...-Al ver la mirada del muchacho que calla, pálido, aunque los labios le tiemblan, se apresura-. No pienses mal, no había bebido. Lo dijo el tabernero.

-Me había dicho que no iba a beber más.

-Pues no lo hizo. Entró allí, se tomó un café, lo ha declarado el señor Paco. »<sup>1445</sup>

(*-Tu sais, ton père sortait du bar... -En voyant le regard du garçon qui se tait, tout pâle, bien que ses lèvres tremblent, il s'empresse d'ajouter-. N'aie pas de mauvaises pensées, il n'avait pas bu. C'est le patron du bar qui l'a dit.*

-Il m'avait dit qu'il ne boirait plus.

-Mais il ne l'a pas fait. Il est entré là, il a pris un café, c'est ce qu'a dit monsieur Paco.)

Les détails sont rapportés au style indirect libre :

« [...] El padre de Agustín estaba como ido, moviéndose lento, vacilante. A los que dejan el vino a veces les pasa eso, se ponen así, como sin darse cuenta de nada. Por eso le atropelló el camión, no lo pudo evitar el conductor.

-Tu padre ni se enteró, hijo. Fue instantáneo, no hubo remedio. No sufrió nada, te lo aseguro. »<sup>1446</sup>

(*[...] Le père d'Agustín paraissait ivre, il se déplaçait d'un pas lent, hésitant. Cela arrive quelquefois à ceux qui arrêtent de boire du vin, après, ils sont comme ça, comme s'ils ne se rendaient compte de rien. C'est pour cela qu'il a été heurté par le camion, le conducteur n'a pas pu l'éviter.*

-Ton père ne s'est rendu compte de rien, mon petit. Ce fut instantané, on ne put rien y faire. Il n'a pas du tout souffert, je te l'assure.)

Au chagrin brutal, s'ajoute la peine que son père ait pu mentir et continuer à boire. Ce chagrin, au moins, Hilario peut le lui ôter aussitôt : il n'avait bu qu'un café mais, cependant, il n'était pas dans son état normal. Il était fragilisé par le manque d'alcool, ce qui explique qu'il n'ait pas fait attention au camion qui approchait.

La sobriété du père est très importante, aux yeux de son fils. Elle lui a permis de mourir dans la dignité.

Profondément humain, Hilario trouve les mots susceptibles de venir en aide au garçon, comme le fait que Lorenzo ne se soit rendu compte de rien et soit mort sans souffrir.

Les sentiments d'Agustín, comme cela se passe souvent dans le cœur de l'homme, sont complexes car ils se mêlent les uns aux autres et cette confusion ajoute au chagrin du jeune homme.

<sup>1444</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.382.

<sup>1445</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.383.

<sup>1446</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.383-384.

Tout d'abord, selon Soledad, qui arrive aussitôt et adopte, spontanément, le rôle de mère, sans transition, Agustín est devenu un homme. Lorsqu'elle est arrivée, il ne s'est pas effondré, mais est resté avec elle, désespéré, devant le cadavre de son père, dissimulé par un linceul. Il a, sur-le-champ, pensé aux frais de l'enterrement :

« -¿Quién paga todo eso ? -murmura muy bajito.

-No te preocupes, hijo -contesta en el mismo tono Soledad. « Sí -piensa ella-, es un hombre. Ya se ha tragado la pobreza. »<sup>1447</sup>

(-Qui va payer tout ça ? -murmure-t-il tout bas.

-Ne t'en fais pas, mon petit -répond Soledad sur le même ton. « Oui -pense-t-elle-, c'est un homme. Il a digéré sa pauvreté. »)

Le constat de Soledad n'engage pas le futur. Agustín réagit en homme conscient de sa pauvreté actuelle, mais qui ne le condamne en rien à un futur désargenté ; elle n'est pas rédhibitoire.

Ce qui est révélateur, c'est la maturité de sa réaction. Il refuse, par exemple, de quitter la pièce pour aller se restaurer, mais accepte, en homme raisonnable, lorsque Quina et Teodoro proposent de les remplacer.

Enfin, plus tard, lorsqu'il s'installe dans la chambre de Marta, comme le lui a proposé Soledad, celle-ci l'entend éclater en sanglots et va le prendre dans ses bras :

« Soledad murmura pocas palabras y abraza, apretando contra su cuerpo, el de un niño pequeño, dolorido y maltratado por la vida. »<sup>1448</sup>

(Soledad murmure quelques mots et l'étreint, en serrant contre son corps celui d'un petit enfant, qui souffre et qui est maltraité par la vie.)

Agustín se couche dans le lit de Marta :

« Yace donde tantas noches duerme ella, sueña ella, con su mesilla al alcance. Piensa en otro yacente, su padre, toda esa noche sobre la mesa de mármol con patas de hierro. Y ahora su propio cuerpo, aquí... La evocación del de Marta se impone en este cuarto, con su voz, sus gestos, sus explicaciones sobre arte... »<sup>1449</sup>

(Il gît là où, tant de nuits, elle dort, elle rêve, la table de nuit à sa portée. Il pense à un autre gisant, son père, qui passe toute la nuit sur la table de marbre aux pieds en fer. Et maintenant son propre corps, ici... L'évocation de celui de Marta s'impose dans cette chambre, avec sa voix, ses gestes, ses explications sur l'art.)

Dans la chambre de celle qu'il aime, qui est désignée par un simple pronom personnel alors que le nom auquel il se rapporte, Marta, figure cinq lignes plus haut, tout se mêle inextricablement dans son esprit embrumé par le chagrin. A partir du verbe « yacer » (*gésir*), employé, le plus souvent, dans le champ sémantique de la mort, le garçon voit tour à tour dans son imagination les images des corps de Marta, de son père mort et de lui-même, couché dans le lit de celle qu'il aime. A pareil moment, l'image de l'aimée qu'il se représente n'est nullement érotisée, mais elle dévoile à quel point il l'aime, car il revoit les gestes de Marta, l'écho de sa voix résonne

<sup>1447</sup> Real Sitio. Ibid. p.385.

<sup>1448</sup> Real Sitio. Ibid. p.387.

<sup>1449</sup> Real Sitio. Ibid. p.389.

en lui, il se remémore tout ce qui fait partie d'elle et qui est tellement porteur de sens pour un amoureux attentif.

Les trois images - Marta, son père mort, lui-même- se superposent et s'entremêlent en un tourbillon de vie, d'amour et de mort. Malgré le vertige visuel qui brouille son esprit, Agustín parvient, enfin, à s'endormir.

La mort du père d'Agustín marque la fin d'une époque décisive pour le jeune homme, celle de l'enfance. Son père mort, Agustín affronte son destin d'homme. Il va quitter Aranjuez, son berceau, renoncer à celle qu'il aime et qui n'est pas pour lui et s'adonner à sa passion pour la peinture, sans son mentor artistique, Rusiñol, qui meurt lui aussi. Il n'est pas seul : Soledad va endosser, avec beaucoup de bonheur, le rôle de mère.

Avec son chagrin, avec l'amour contrarié qu'il ressent pour Marta, avec sa passion pour l'art, avec l'affection maternelle de Soledad, mais, dans les faits, orphelin, le garçon va avancer, d'un pas ferme, sur le chemin qu'il a décidé d'emprunter. Le cercle du temps continue de tourner, mais, désormais, sur un autre rythme.

Bettina et Janos sont liés par leur amour mais aussi par la similarité de leur mort.

Le lecteur apprend celle de Bettina dans la partie 1930. Elle est rapportée par Ernesto Ribalta. Bettina est décédée des suites d'un accident de voiture en Suisse et s'est éteinte dans les bras de celui qu'elle aimait.<sup>1450</sup> Janos, convaincu que Marta était attaquée alors qu'elle tournait un film, s'interpose pour la défendre, une épée à la main et bascule dans le vide.<sup>1451</sup>

Les deux incidents sont en corrélation avec les propos de Denis de Rougemont concernant le mythe de Tristan et Yseut :

« Sans le mari, il ne resterait aux deux amants qu'à se marier. Or on ne conçoit pas que Tristan puisse jamais épouser Yseut. Elle est le type de femme qu'on n'épouse point, car alors on cesserait de l'aimer, puisqu'elle cesserait d'être ce qu'elle est. Imaginez cela : Madame Tristan ! »<sup>1452</sup>

Ce n'est pas un philtre qui lia Bettina à Janos, mais leur amour n'était pas fondé sur une profonde connaissance de l'autre. Ils ne se connurent pas dès l'enfance, ils ne passèrent, en fait, que très peu de temps l'un avec l'autre. La séparation nourrit leur amour qui est, par conséquent, idéalisé. Qu'eût fait le temps d'une telle passion ? La flamme de l'amour fut, certainement, « ravivée par l'absence »<sup>1453</sup>.

---

<sup>1450</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.180.

<sup>1451</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.563.

<sup>1452</sup> ROUGEMONT (de) Denis. *L'amour et l'occident*. Op. cité, p.46-47.

<sup>1453</sup> *L'amour et l'occident*, Ibid., p.44.

Bettina, comme Janos, eut l'ultime bonheur de mourir dans les bras de l'aimé. En effet, nous savons que son bien-aimé put « acompañarla unas semanas hasta que murió »<sup>1454</sup> (*rester avec elle pendant quelques semaines, jusqu'à sa mort*). Était-elle consciente ? Nous ne saurions l'affirmer, alors qu'il est indéniable que Janos a le bonheur d'être, en cet instant crucial, dans les bras de Marta :

« Acude hasta el cuerpo tendido, se arrodilla a su lado, no se atreve a moverle. Se inclina sobre él hasta casi tocarle. En los ojos del hombre hay todavía vida ; la están mirando, la ven...

-Janos, Janos mío...

Se ha formado a su alrededor un círculo de gente silenciosa pero ella no se entera ; está sola con Janos, abismalmente sola. No puede pronunciar más palabras su garganta. Sólo sabe estar cerca, mirar anhelante esos ojos azules, como si pudiera infundirles vida... Pero en ellos se va haciendo opaca una lúcida serenidad. Los finos labios amagan una crispación que logran contener ; al fin se mueven. Marta acerca el oído al hilo de voz :

-Gracias, Bettina... ¿Ves como llegué ? ...Acabó el desencuentro... Por fin...juntos.

Los ojos se velan, se hacen impassibles. Marta comprende que ya no dirá más. [...] Se inclina despacio, besa con ternura la boca ya muda. »<sup>1455</sup>

(*Elle accourt jusqu'au corps allongé, s'agenouille près de lui, elle n'ose pas le bouger. Elle se penche sur lui, presque au point de le toucher. Dans les yeux de l'homme, il y a encore de la vie ; ils la contemplant, ils la voient...*

-Janos, mon Janos bien-aimé.

Autour d'eux, s'est formé un cercle de personnes silencieuses mais elle ne s'en rend pas compte ; elle est seule avec Janos, dans une solitude abyssale. Sa gorge ne peut prononcer d'autres mots. Elle ne sait qu'être proche, regarder avec angoisse ces yeux bleus, comme si elle pouvait leur insuffler de la vie... Mais en eux une sérénité lucide se fait peu à peu opaque. Les lèvres fines esquissent une crispation qu'elles parviennent à contenir. Elles remuent enfin. Marta approche son oreille de ce filet de voix :

-Merci, Bettina... Vois-tu comment je suis arrivé ? ... Il en est fini de la rencontre manquée... Enfin...ensemble.

Les yeux se voilent, deviennent impassibles. Marta comprend qu'il ne dira plus rien [...] Elle se penche lentement, baise avec tendresse la bouche désormais muette.)

La douleur de Marta s'exprime plus par les gestes que par les mots. Ne dit-on pas que le chagrin est indicible ? Les verbes mettent en évidence les mouvements de la jeune femme : « acude », « se arrodilla », « se inclina ». Le corps, aussi bien, voire mieux que les mots, exprime son désespoir, son besoin d'être le plus près possible physiquement de Janos pour profiter de ces dernières secondes de sa présence et pour être avec lui lorsqu'il mourra. La lâcheté de l'être humain devant la mort s'efface au moment de la disparition d'une personne aimée.

Le regard prend, alors, de l'importance, comme le montrent les mots suivants : « ojos », « están mirando », « ven », « mirar esos ojos azules », « los ojos se velan, se hacen impassibles ». Leurs regards s'accrochent pour échanger leur amour, même si cet amour est d'une essence complexe pour Marta, qui n'est pas encore dans le même cercle de temps que Janos. Ce récit est émouvant : le glissement qui s'opère de « la están mirando » à « la ven » est touchant. Le présent progressif laisse la place

<sup>1454</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.180.

<sup>1455</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.563-564.

à un présent intemporel. En effet, un regard peut effacer la fugacité de l'instant et être éternel.

Leurs regards, leurs paroles, d'autant plus porteuses de sens qu'elles sont rares : « Janos, Janos mío », exprimant toute la tendresse du monde, créent un cercle infranchissable que l'autre cercle, celui des témoins, ne peut franchir. Ces cercles, concentriques, ne sont en rien les cercles du temps, plus spires que cercles. Ici, rien ne lie un cercle à l'autre, bien au contraire. Janos et Marta sont dans une bulle d'amour où le temps se fige car il est parvenu à son terme pour le vieil homme. La conjonction de coordination « pero » brise l'instant d'éternité où les regards se fondent l'un dans l'autre. Marta ne peut retenir Janos dans le monde des vivants. « Se va haciendo » dénote le ralentissement de la vitalité de Janos. Son regard s'éteint lentement mais inexorablement, ce qui rend intolérable la fin que Marta sait inéluctable.

Janos et Marta sont tendus l'un vers l'autre. Il parvient à dominer sa douleur physique : « los labios finos amagan una crispación que logran contener ». Malgré sa faiblesse, il parvient à maîtriser sa douleur pour ne pas faire souffrir celle qu'il aime, rappelant l'attitude de Nardo, dans *Octubre, octubre*, qui bouge pour que le pal en finisse plus tôt avec lui, non pour être délivré de son calvaire mais pour éviter à son amante, Lerissa, la souffrance de voir souffrir celui qu'elle aime.

Une synchrone s'opère : l'ouïe et la vue se mêlent, puisque Marta approche l'oreille du filet -sensation visuelle- de la voix de Janos. Celui-ci parle au passé simple : une époque s'achève. Il est convaincu -il le paie de sa vie- que le futur symbolise la rencontre réussie avec Malvina/Bettina/Marta. Il est, en cela, proche de Miguel, dans *Octubre, octubre*, qui croit que, après la mort, il retrouvera Nerissa. Janos, pour sa part, croit qu'il reviendra dans le monde des vivants. Leur certitude unit les deux hommes et leur rend la mort douce et même désirable.

Comment ne pas songer à la Pietà dont parlait Miguel ? A la fin, Marta se penche vers Janos et dépose sur ses lèvres un baiser. Baiser qui est le prélude à un futur parfait.

Janos traverse les cercles du temps, Malvina/Bettina/Marta changent de cercles, sous une identité différente. Si l'amour n'avait pas trouvé d'obstacle, cette magie n'aurait pas pu s'opérer.

Dans le premier cas -Janos/Malvina-, le « desencuentro » (*la rencontre manquée*) s'explique par la différence d'âge, rédhibitoire aux yeux de Malvina.

Quant à Bettina, elle n'aurait pas eu besoin de traverser les âges si elle avait épousé Janos et celui-ci en aurait perdu son aura « romantique » d'amant sombrant dans le désespoir et renonçant au monde, à la mort de celle qu'il aimait. En

effet, il se retire dans sa maison familiale, puis dans un couvent et il en sort pour travailler comme gardien de nuit au palais d'Aranjuez.

La mort de Janos est en accord avec cette image de l'amant qui donne sa vie pour sauver celle qu'il chérit plus que sa propre existence. En ce qui concerne ses amours avec Marta, Janos devait, nécessairement, mourir afin de renaître et accéder, enfin, à la rencontre définitive, « el reencuentro » auquel le lecteur est enclin à croire, un peu naïvement peut-être ! Il n'y a pas de passion sans mort, surtout dans l'intrigue de *Real Sitio*, où les personnages sont séparés par l'âge ou les époques. Seules la mort -et la littérature- permettent d'unir des êtres vivant dans des cercles du temps distincts.

Il s'agit bien d'accidents, dans les deux sens les plus courants que donne le dictionnaire Gaffiot : « cas fortuit » et, dans Sénèque, « événement malheureux »<sup>1456</sup>. Ces personnages n'ont pas cherché à mourir et personne n'eut l'intention de leur donner la mort.

L'intention de mort -de la donner ou de la recevoir- est, en revanche, tout à fait évidente dans les cas que nous allons examiner à présent. Elle est amplement justifiée, aux yeux de l'être humain, par l'une de ses inventions : la guerre.

### 2.2.2. Les conflits et leur moisson de cadavres

Quelle que soit l'époque, les affrontements causent des ravages et entraînent en leur sillage nombre d'êtres humains. Comme l'indique E. Morin, « L'homo sapiens est beaucoup plus porté à l'excès que ses prédécesseurs et son règne correspond à un débordement de l'onirisme, de l'éros, de l'affectivité, de la violence. »<sup>1457</sup>

*La vieja sirena* est jonché de cadavres en rapport direct avec des affrontements sanglants. Pour la plupart de ces personnages, leur mort violente est décrite d'une manière des plus circonstanciées. C'est pourquoi il nous a semblé opportun d'étudier cet ouvrage, une fois de plus, comme un cas particulier.

Nous allons, par conséquent, commencer cette étude par *Octubre, octubre*, le premier volet de la trilogie. Au cours du récit, aucun personnage ne meurt des suites d'un conflit. Roque, le typographe amoureux de Beatriz, mourut lors d'un

<sup>1456</sup> GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Ibid. p.16

<sup>1457</sup> MORIN Edgar. *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Ed. Seuil. Paris. 1973. p.124.

combat contre les franquistes. Néanmoins, comme nous le verrons, son décès ressemble davantage à un renoncement à la vie qu'à une mort violente uniquement causée par la guerre. Nous examinerons son cas dans le chapitre « Le sacrifice de soi ». Une femme fut victime de la guerre et de la manière la plus abominable qui soit : Hannah, le premier amour de Miguel, mourut dans un camp d'extermination nazi, pendant la deuxième guerre mondiale. Dans cette œuvre, elle est la seule véritable victime de la guerre : les personnages principaux sont plus tournés vers la quête de soi que vers un engagement pour autrui.

Miguel fit sa connaissance, comme celle de Nerissa, plusieurs années plus tard, grâce à un :

« [...] cursillo napolitano de estudios mediterráneos ». <sup>1458</sup>

([...] (une) série de cours sur les études méditerranéennes qui eut lieu à Naples.

Hannah et Miguel connurent quelques semaines d'amour fou, en cet été de 1935, dans la vallée d'Aoste puis lors de leur voyage dans l'Orient Express à destination de Vienne :

« Una modesta tournée des grand-ducs para nuestra despedida hasta el verano siguiente. ¡ Cómo sospechar que ya no habría más veranos hasta diez años después, que dos guerras en España y el mundo nos separarían, que ella acabaría en la pira nazi, [...] ». <sup>1459</sup>

(Une modeste « tournée des grands -ducs pour notre séparation jusqu'à l'été suivant. Comment aurions-nous pu supposer qu'il n'y aurait pas d'autres étés pendant dix ans, que deux guerres en Espagne et dans le monde nous séparent, qu'elle finirait ses jours sur le bûcher nazi, [...])

Il n'aura plus jamais de nouvelles de Hannah. Il n'aura même pas de tombe sur laquelle se recueillir, ni même une certitude totale concernant son sort. Il sait qu'elle est morte, mais ne sait ni où ni quand.

Traumatisé par la mort de ce grand amour, Miguel, avec le temps, l'assimilera à Nerissa avant de forger un trio païen composé de Hannah, Nerissa et Serafina.

Le narrateur ne se complaît, en aucun moment, à décrire l'instant de la mort dans tous ses détails. Le récit de la fin d'Hannah aurait pu faire l'objet d'un récit terrifiant. Il n'y en aura pas. Miguel emploie même le terme peu usité de « pira », dont l'étymologie grecque est évidente - πῦρ : le feu- . Ce choix sophistiqué ôte au fait son caractère trop cru.

Le feu, si terrible lorsqu'il tue des êtres humains, ne quittera pas tout à fait l'esprit tortueux de Miguel. Il renâtra de ses cendres avec la métaphore de l'amandier ardent que nous avons déjà évoquée.

---

<sup>1458</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.102.

<sup>1459</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.103.



Nous allons, maintenant, aborder *Real Sitio*, en respectant l'ordre chronologique, à savoir le XIX<sup>ème</sup> siècle, toile de fond de la seconde partie, puis le XX<sup>ème</sup>, époque à laquelle se passe la première partie.

Le seul personnage de la seconde partie qui mourut à la guerre est le fils de don Alonso. Nous l'apprenons dès le premier chapitre, par une simple allusion :

« [...] y en ese Trafalgar<sup>1460</sup> murió mi Martiño, [...]. »<sup>1461</sup>

([...] c'est à cette bataille de Trafalgar que mourut mon cher Martiño, [...])

Plus tard, il avoue à Julia :

« No supe retener a mi hijo. Dejé que se hiciese a la mar, como yo, y la mar me lo quitó. »<sup>1462</sup>

(Je ne sus pas retenir mon fils. Je lui permis de prendre la mer, comme moi, et la mer me l'enleva.)

A-t-il vraiment voulu empêcher son fils de satisfaire sa vocation de marin ? Il dit lui-même que son fils prit la mer « comme lui ». Il était fier, certainement, que son fils empruntât la même voie que lui et combattît, ensuite, pour son pays. Ses regrets ne sont, sans doute, que posthumes. Entre son chagrin de père et sa fierté devant l'attitude de son fils, il ne balance pas. Il n'y a plus de place dans son cœur que pour la souffrance.

En ce qui concerne l'architecture narrative, la mort de Martiño et celle de sa sœur Clara laissent leur père désabusé, n'ayant d'autre but que de se retirer, seul, en Galice. Julia saura lui redonner goût à la vie, ce qui sera l'un des fondements narratifs de *Real Sitio*.

Au XX<sup>ème</sup> siècle, ce sont les guerres coloniales, la guerre civile et la deuxième guerre mondiale qui tuent des proches des personnages. Le père de Marta, militaire de carrière, a été tué au Maroc. Nous l'apprenons lorsqu'elle montre à Soledad :

« [...] la chapa de identificación du (su) padre. Lo mataron en Marruecos. »<sup>1463</sup>

([...] la plaque matricule de (son) père. Il a été tué au Maroc.)

Soledad repense à tout cela :

« [...] me enseñó (Marta) la chapa de su padre, no tengo la de mi hijo ; ni eso me quedó, el desastre de Annual, desaparecido, los generales cagados huyendo de los moros y los soldados a

---

<sup>1460</sup> Date : 21 octobre 1805 - Emplacement : Au large du cap Trafalgar, Espagne - Guerre et campagne : Guerre de la 3<sup>e</sup> coalition (1805-1807) - Guerre en mer La flotte franco-espagnole de Cadix, commandée par l'amiral Villeneuve reçoit de Napoléon l'ordre de faire sa jonction avec celle basée à Carthagène puis de faire mouvement pour soutenir Masséna en Italie. Nelson l'intercepte au large du cap Trafalgar. Villeneuve fait alors retraite vers Cadix. Ses unités s'étirent en une ligne irrégulière de près de huit kilomètres de long. L'amiral anglais applique alors un plan décidé à l'avance. Sa flotte est divisée en deux colonnes. Elles frappent le centre de la ligne de bataille franco-espagnole, la scindant en deux. En cinq heures de combat 18 bâtiments sont pris par les Anglais, les autres s'enfuient mais seuls 11 d'entre eux peuvent rejoindre Cadix. Les Anglais ne perdent aucun bâtiment, mais Nelson est mortellement touché lors du duel entre son navire amiral, le *Victory*, et le *Redoutable* français. La mort du grand amiral n'a pas d'influence sur la suite de la guerre en mer car la défaite française est définitive.

<http://www.net4war.com/e-revue/batailles/empire1/trafalgar.htm>

<sup>1461</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.35.

<sup>1462</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.270.

<sup>1463</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.47.

morir al sol, ¡ eso era servir al Rey con orgullo ! ¡ cabrones ! aún me llegó después aquella carta suya tan alegre, el fruto de mi vida, la herencia de Ramón, mi Alejandro, como Germán sería, [...] »<sup>1464</sup>

*([...] (Marta) m'a montré la plaque de son père, moi, je n'ai pas celle de mon fils ; on ne m'a même pas laissé cela, avec le désastre d'Annual, disparu, ces trouillards de généraux fuyant les Arabes et les soldats mourant sous le soleil !, c'était cela, servir le Roi avec fierté ! salauds ! par la suite j'ai encore reçu cete lettre si gaie qui me venait de lui, du fruit de ma vie, de l'héritage de Ramón, mon Alejandro, il serait comme Germán, [...])*

Alejandro, l'Alexandre le Grand<sup>1465</sup> de sa mère, aurait dû être l'héritier de son père et reprendre, après lui, le flambeau de la lutte ouvrière. Il mourut à la guerre et, comble de disgrâce, Soledad reçut une lettre enthousiaste de lui après sa mort. Lire les lignes écrites par son fils alors que l'on sait qu'il est mort après les avoir écrites doit être extrêmement douloureux pour une mère. Elle n'a pas de lieu sur lequel se recueillir. Quelles que soient les croyances d'un être humain, il a besoin de faire son deuil, de savoir que son fils n'a pas été enterré comme un chien.

Quant au mari de Sole, nous ne savons pas très bien de quoi il est mort. Nous avons appris, lorsque Marta a montré « la chapa de identificación » de son père, que Ramón « también [...] llevaba un número »<sup>1466</sup> (*portait lui aussi un numéro*). Lorsque don Luis Sampedro, le médecin de famille, vient voir la mère de Soledad, cette dernière se remémore la bonté de cet homme à l'égard de son mari, lorsqu'il était exilé politique au Maroc :

« [...] ¡Acordarse de mi Ramón, pasados casi veinte años, ¡qué alegría cuando le pregunté si él era el Sampedro de aquella carta ! ¡qué abrazo le pegué ! « su marido era el hombre más entero y de más corazón : le queríamos todos », ese dicho no se olvida, don Luis, ¡ y encontrarnos aquí !, a veces la vida es buena, pocas, sí, entero y de corazón, le mataron por eso : quería con justicia el bien de todos, [...] »<sup>1467</sup>

*([...] Quand je pense qu'il se souvenait de mon Ramón, au bout de presque vingt ans, quelle joie quand je lui demandai s'il était le Sampedro de cette lettre ! comme je l'ai serré dans mes bras ! « votre mari était l'homme le plus intègre et qui avait le plus de cœur : nous l'aimions tous », ces paroles ne s'oublient pas, don Luis, et dire que nous nous retrouvons ici ! parfois la vie est bonne, rarement, c'est vrai, intègre et homme de cœur, c'est pour cela qu'on l'a tué : avec son sens de la justice, il voulait le bien de tous, [...].)*

Mourut-il, lui aussi, lors de la guerre du Rif ou payait-il de sa vie ses convictions politiques ? Nous savons, en effet, que sa femme et lui furent poursuivis pour leurs idées anarchistes, qu'il connut des interrogatoires brutaux<sup>1468</sup>, la prison<sup>1469</sup>, l'hôpital et la fosse commune<sup>1470</sup>. D'après Sole, c'était un de ces idéalistes :

---

<sup>1464</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.55.

<sup>1465</sup> Alexandre (356-323) : Roi à vingt ans, Alexandre meurt à trente-trois ans, après avoir conquis le Moyen Orient, l'Asie centrale et être allé jusqu'en Inde. Il a fait pénétrer dans ces pays lointains la civilisation grecque, dont les traces se voient encore de nos jours. Chef entraînant et fougueux, doué aussi de remarquables qualités d'organisateur, il est sans aucun doute le plus grand conquérant de l'Antiquité. <http://www.ac-versailles.fr/pedagogi/anti/alexan/alex0.htm>

<sup>1466</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.47.

<sup>1467</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.55.

<sup>1468</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.466.

<sup>1469</sup> *Real Sitio*. Ibid.p.241.

<sup>1470</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.389.

« [...] Cabales, fieles, valientes, pero locos por la Idea a fuerza de ser buenos. Te quieren muchísimo y te lo hacen sentir, pero sacrifican al ideal lo que haga falta... »<sup>1471</sup>

([...] Droits, fidèles, courageux, mais fous de leur Idée à force d'être bons. Ils t'aiment énormément et te le font sentir, mais ils sacrifient à l'idéal tout ce qu'ils jugent nécessaire.)

Que reste-t-il à Soledad ? Une grande amertume, une profonde rancune contre le genre humain, qu'elle exprime, parfois, en laissant échapper des jurons. L'instinct maternel, la générosité infléchiront le cours de sa vie : son cœur sera occupé par Marta et Germán et, surtout, par Agustín. La vision du destin des personnages de José Luis Sampedro incline le lecteur vers l'optimisme.

La guerre est, avec les épidémies, le territoire favori de la Mort. Elle tue les hommes dans la fleur de l'âge, laissant les femmes désemparées ou réellement désespérées.

Une fois de plus, *La vieja sirena* est un cas particulier. C'est à cause de cet ouvrage que nous n'avons pas pu intituler cette partie *La guerre et sa moisson de cadavres*. En effet, comment distinguer les unes des autres les vagues d'assassinats qui déferlent dans la vie de Glauka ainsi que les cadavres qui marquent Ahram à jamais ? Ce n'est pas toujours la guerre qui tue dans *La vieja sirena*. Il s'agit d'une période encore plus barbare que le XX<sup>ème</sup> siècle : les groupes se battent encore les uns contre les autres pour affirmer ou agrandir leur territoire, pour survivre ou faire justice eux-mêmes. Les soldats romains justifient les massacres par le devoir de l'armée, les pirates par la nécessité de survivre, les hommes s'entretuent pour défendre leur religion : les motifs de s'entredéchirer sont nombreux.

Nous n'avons pas voulu distinguer les causes -belliqueuses ou non- de toutes ces tueries. Il nous a semblé que la violence était leur grand point commun et qu'elles pouvaient, par conséquent, être étudiées ensemble.

Les morts par assassinat, contrairement aux accidents, n'apparaissent que dans *La vieja sirena* -si l'on exclut le père d'Águeda dans *Octubre, Octubre*, exécuté en Algérie par le F.L.N. L'époque contemporaine est, sans doute, plus hypocrite que le III<sup>ème</sup> siècle après Jésus-Christ en Egypte : elle feint de se plier aux droits de l'homme. Ces décès sont dûs à la guerre ou, plutôt, à des affrontements larvés : pour

---

<sup>1471</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.471.

garder le pouvoir, comme celui de Rome, pour subsister sans travailler, comme celui des pirates. Ils sont tous antérieurs au récit.

Glauka est anéantie par les assassinats, qu'ils soient individuels, comme cela se produit une fois, ou, pire encore, par une vague d'assassinats, ce qui ne lui arriva pas moins de trois fois. Dans *La vieja sirena*, les récits de mort sont faits de manière détaillée, contrairement aux deux autres œuvres.

Au début de sa vie d'humaine, elle mène une vie paisible, hormis le poids qu'elle porte concernant son existence antérieure. Elle aime et admire sa mère adoptive qui l'impressionne par sa sagesse. Celle-ci veut lui apprendre à révéler comme elle la déesse Terre dont elle est une prêtresse. La voie de la jeune fille est tracée. Elle épouse Narso, le fils de cette femme exceptionnelle, devenant, ainsi, encore plus la fille de cette Mère. Elle est heureuse avec son mari qui, lorsqu'il la découvre chez sa mère, la nomma Kilia. De leur union, naît une petite fille, Nira, qui, pour sa grand-mère, représente également l'espoir de la pérennité de leur lignée de femmes prêtresses. La « Madre » mourra paisiblement et sa fille adoptive pourra lui rendre un dernier hommage :

« Sentí en su cuerpo segura firmeza, todavía hermoso, la única vez que lo vi desnudo, cuando la lavé con mis propias manos y la ungué de aceite perfumado con sus hierbas antes de llevarla ante la caverna de la diosa, incineramos su cuerpo las mujeres solas, esparcimos luego sus cenizas sobre aquella tierra, tantas veces habíamos danzado allí para la diosa, la diosa también Madre. »<sup>1472</sup>

*(Je sentis dans son corps une fermeté certaine, ce corps encore beau, la seule fois que je le vis nu, quand je la lavai de mes propres mains et l'oignis d'huile parfumée avec ses herbes avant de la porter devant la caverne de la déesse, seules, nous, les femmes, incinérâmes son corps, nous répandîmes ensuite ses cendres sur cette terre, nous avions tant de fois dansé là pour la déesse, la déesse, Mère elle aussi.)*

La jeune femme rend ainsi un dernier hommage à sa mère adoptive, qu'elle lave et oint avec amour. Cette cérémonie funèbre est paisible et chargée de symboles, puisque les cendres de la Mère reviennent à la déesse Terre que révèrait celle qui venait de mourir. Le cercle du temps tourne : Glauka ne pourra rendre un tel hommage aux personnes aimées que bien plus tard, lorsque Bashir mourra, c'est à dire lorsque la sirène sera dans la dernière spire, celle de ses amours avec Ahram.

Des pirates font irruption, qui assassinent, avec sauvagerie, son mari et sa fille. Cette première époque s'achève donc dans la barbarie, par des cendres et de la souffrance à l'état pur. Battue, violée par les pirates, la jeune femme perd tout espoir d'être mère. Effondrée par la mort de Narso et de Nira, elle s'abandonne au désespoir et se jette à l'eau pour trouver consolation dans la mort.

---

<sup>1472</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.84.

La vie la pousse et l'entraîne dans son sillage. Chaque fois, sans trouver d'explication plausible, elle retrouve, lentement et péniblement, une forme de sérénité.

Après avoir échappé à la mort que ne voulut pas lui infliger un requin, elle est vendue par les pirates à une maison close puis rachetée par un émissaire d'Astafernes. Celui-ci est assassiné par le pirate goth Vesterico, qui convoite celle qui se nomme maintenant Falkis :

« El pomo de la bárbara daga sobresalía de su pecho sin que su túnica de noche enrojeciera.

Sus ojos, que se iban velando, le dijeron a Kilia mil palabras inolvidables. La boca sólo pudo pronunciar, tristemente, como disculpándose :

-Se me adelantó. »<sup>1473</sup>

*(Le pommeau de la dague barbare se détachait sur sa poitrine sans que sa tunique de nuit rougît.*

*Ses yeux, qui se voilaient peu à peu, dirent à Kilia mille paroles inoubliables. Seule la bouche put prononcer, tristement, comme pour s'excuser :*

*-Il m'a devancé.)*

Cet homme qui n'aimait que les jeunes garçons, cet homme qui, pourtant, avait toujours auprès de lui la jeune femme, qu'il avait nommée Falkis, cet homme intraitable mourut pour elle.

Peu après son arrivée chez lui, il lui avait déclaré :

« -Te quiero a mi lado, porque eres mi destino. Mi astrólogo me había anunciado tus cabellos y tus ojos hace tiempo. Te esperaba . »<sup>1474</sup>

*(Je te veux à mes côtés, parce que tu es ma destinée. Il y a longtemps que mon astrologue m'avait annoncé tes cheveux et tes yeux. Je t'attendais.)*

Effectivement, Falkis sera son destin, puisqu'elle sera à l'origine de sa mort. Aurait-il voulu mourir pour une femme ? Nous savons qu'il appela ainsi la jeune femme parce qu'elle lui rappelait quelqu'un qui portait ce prénom, mais nous n'en saurons pas davantage :

« La mujer retuvo esa palabra (Falkis) aunque sólo más tarde supo que era el nombre de otra mujer, rubia y de ojos claros como ella, de la que nunca llegó a saber la historia. »<sup>1475</sup>

*(La femme retint ce mot (Falkis) bien qu'elle n'apprît que plus tard que c'était le nom d'une autre femme, blonde et aux yeux clairs comme elle, dont elle ne parvint jamais à connaître l'histoire.)*

Etait-ce une jeune femme qu'il avait aimée ? Etait-ce sa mère ? Son goût pour les jeunes hommes n'exclut donc pas tout à fait les femmes. Il appelle Falkis son talisman<sup>1476</sup>. Elle est, par conséquent, fort précieuse à ses yeux, au point de se battre pour la garder, au point de perdre la vie dans ce combat. Il est mort en combattant, sort qu'il aurait choisi, sans doute, s'il en avait eu la possibilité.

---

<sup>1473</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.111.

<sup>1474</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.104.

<sup>1475</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.103.

<sup>1476</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.108.

En cet instant fatal, il s'exprime par les yeux et la bouche. Y a-t-il harmonie entre les deux messages ? Celui de la bouche, le plus facile, donc, à interpréter, puisqu'il s'opère par les paroles, est court -l'adverbe « sólo » le confirme - et ne fait allusion qu' à sa défaite devant un ennemi plus rapide que lui. Il s'en excuse, avec une humilité nouvelle chez lui. En cet instant, il arrache son masque et ses yeux sont plus éloquents que sa bouche. Le contraste frappant entre la durée indiquée par l'imparfait progressif « se iban velando » et le passé simple « dijeron » souligne l'urgence du message. Il l'aimait, sans doute, et le temps lui aurait peut-être permis de renoncer à ses jeunes gens pour construire une relation amoureuse avec Falkis, en l'aimant comme elle était vraiment et non pas seulement comme image de la vraie Falkis. Le destin, dont parlait l'astrologue, voulut-il montrer que l'on ne peut pas aimer une femme seulement parce qu'elle ressemble à une autre, ce qui aurait pu être utile à Miguel, dans *Octubre, octubre* ? Nul ne le sait. Astafernes aurait pu aimer la jeune femme, il est mort en la défendant. Il n'a pas su parler à temps, il n'a pas pu vaincre Vesterico.

Cet épisode de la vie de Glauka s'achève, une fois de plus, dans un bain de sang.

Poursuivi par l'ire des autres pirates, qui ne lui pardonnent pas de les avoir mis en danger en assassinant un homme puissant à cause d'une femme, Vesterico aide celle-ci à quitter son bateau. Elle fait, alors, la connaissance d'Uruk, le saltimbanque boiteux, qui la nomme Nur. La petite troupe d'artistes que dirige Uruk est composée du Juif Ruchaim et de sa compagne, Yabora, à laquelle s'est jointe, plus tard, la jeune Fakumit. Ruchaim s'éprend de celle-ci et ils quittent, un beau jour, Uruk, Nur et Yabora. Mais celle-ci, ivre de jalousie suit les fugitifs et, bientôt, Uruk et Nur retrouvent le cadavre de Fakumit qui a été poignardée. Uruk ne doute pas un instant de la culpabilité de Yabora. Il jure, alors, de venger la mort de la jeune femme. La route suivie par Nur et Uruk finit par croiser celle de la meurtrière qu'ils soupçonnent d'avoir tué également Ruchaim. Uruk tue la criminelle, d'un seul coup d'une de ses béquilles. Les soldats qui composent la garde de Yabora se précipitent sur Uruk et finissent par avoir raison de lui. Cette étape est marquée par la mort violente de Fakumit, Yabora et, surtout, par celle d'Uruk, auquel Nur vient de se donner corps et âme :

« Uruk los (a los soldados) mantenía a raya volteando una muleta sobre su cabeza, lanzando carcajadas : y su risa era más bárbara, más terrible y jubilosa de lo que fueron nunca sus palabras. Luego entonó uno de sus himnos guerreros. Los soldados no se atrevían a entrar en el círculo de muerte creado por la muleta, pero dos de ellos tensaron sus arcos y las flechas se clavaron en el pecho de piedra. Fueron precisas más para que la muleta se hiciera más lenta. Un soldado avanzó y le clavó la espada, pero él también cayó con la cabeza rota. Atacaron otros y Uruk cayó a su vez de espaldas y cesó su canto y su defensa. Cuando los soldados le dejaron por muerto, [...] Nur se acercó a su hombre y pudo oírle, abrazándole :

- Todo tan hermoso, pajarita !

Ella nunca volvió a llamarse Nur. »<sup>1477</sup>

*(Uruk les (les soldats) maintenant à distance, en faisant tourner une béquille sur leur tête et en lançant des éclats de rire : et son rire était plus barbare, plus terrible et plus joyeux que ne le furent jamais ses paroles. Puis, il entonna un de ses hymnes guerriers. Les soldats n'osaient pas entrer dans le cercle de mort créé par la béquille, mais deux d'entre eux bandèrent leurs arcs et les flèches se plantèrent dans la poitrine de pierre. Il en fallut d'autres pour que la béquille se fît plus lente. Un soldat avança et lui planta son épée dans le corps, mais lui aussi s'écroula, la tête brisée. D'autres attaquèrent et Uruk tomba à son tour sur le dos et son chant et sa défense cessèrent. Quand les soldats le laissèrent pour mort, [...] Nur s'approcha de son homme et elle put l'entendre, en le prenant dans ses bras :*

*- Tout était si beau, mon petit oiseau !*

*Elle ne s'appela plus jamais Nur.)*

Contrairement à Astafernes qui s'exprime surtout par les mots, la scène de la mort d'Uruk sollicite tout autant l'ouïe que la vie du lecteur. La scène du combat proprement dit met en relief le courage d'Uruk, qui se bat de manière presque inhumaine, seul contre tous. Il n'est vaincu que par une volée de flèches, tirées de loin, car les assaillants ne parviennent pas à le blesser dans un combat rapproché, lui qui est handicapé. Dès lors, affaibli par ses blessures, en dépit de l'épée qui lui transperce le corps, il continue à combattre. Quand les soldats le donnent pour mort, ils laissent Nur s'en approcher, et il peut encore parler à celle qu'il aime et avec qui il n'a de relations vraiment amoureuses que depuis quelques jours.

Nous relevons, une fois de plus, la métaphore circulaire de « el círculo de muerte creado por la muleta » (*le cercle de mort créé par la béquille*), aisée à interpréter pour des raisons tout simplement géométriques : un objet allongé que l'on fait tourner sur le même axe forme nécessairement un cercle. Le cercle du temps devient cercle de mort et entraîne encore une personne aimée de Glauka.

L'élément le plus frappant reste le rire d'Uruk, ses « carcajadas : y su risa era más bárbara, más terrible y jubilosa de lo que fueron nunca sus palabras ». Ce n'est pas le rire selon Aristophane, instrument de la paix, mais plutôt celui que définit Hegel, le rire souverain qui :

« met en valeur le travail éthique sur soi-même, que d'autres attribueraient à la méditation ou à l'ataraxie: on rit pour supporter le poids du malheur; on rit pour se supporter dans le malheur; on rit pour surmonter le malheur.

C'est toute l'essence de l'humour que, du fond de la détresse où l'on sait que le malheur qui nous accable ne nous donne aucun moyen d'agir sur le cours des choses, on sache aussi qu'il dépend de nous-même de retourner la fatalité en preuve d'humanité. C'est toute l'essence de l'humour que, du fond de la détresse où l'on sait que le malheur qui nous accable ne nous donne aucun moyen d'agir sur le cours des choses, on sache aussi qu'il dépend de nous-même de retourner la fatalité en preuve d'humanité. L'homme qui surmonte la contradiction ne l'a pas résolue réellement, il s'est élevé au-dessus d'elle pour prendre la dimension de son infinité. Tout ce qui nous accable est d'ordre contingent, fini; seul l'esprit nous fait infini.

Idée constante chez Hegel, l'infini n'appartient pas réellement à Dieu, il est le propre de l'esprit qui se crée un Dieu: seul l'homme est de nature divine alors que les objets successifs de

---

<sup>1477</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.190.

ses croyances sont voués à n'apparaître après-coup que comme des idoles. La force du rire est de nous protéger en même temps qu'il nous élève. Après le rire, on est promis à la bonne humeur infinie des dieux. »<sup>1478</sup>

Le rire s'efface devant le chant d'Uruk, « hymne guerrier » de sa tribu, chant de guerre et de mort, chant effrayant l'ennemi et encourageant celui qui l'entonne. Uruk est tellement magnifié dans le combat qu'il parvient à vaincre son handicap par la force de ses bras et de son chant. Peut-on se poser la même question que pour les chants de guerre qui closent *La Paix*, d'Aristophane<sup>1479</sup> ? « Quel rôle jouent les chants guerriers à la fin de l'œuvre d'Aristophane ? Ne travaillent-ils pas pour la guerre ? Ne font-ils pas planer une menace sur la paix ? »<sup>1480</sup>

Outre l'utilité du chant de guerre, que nous venons d'indiquer, ce chant d'Uruk est un véritable chant du cygne.<sup>1481</sup> C'est un cri de guerre, un cri de mort et un cri d'amour adressé à Glauka. Il est de même nature que le rire hegelien.

Avant de s'éteindre, il a le bonheur, comme Astafernes, d'être auprès de celle qu'il aime et de pouvoir lui adresser ses derniers mots. *La Pietà* est encore présente, lorsque Nur tient dans ses bras l'homme qu'elle aime.

La dernière phrase d'Uruk est nominale. Pour les besoins de la correction de la langue en français, nous avons dû ajouter un verbe, mais avons hésité devant le temps. Il est vrai que la mort est venue bien vite pour Uruk et Glauka. Ils venaient à peine de sceller leur lien par des rapports charnels. L'absence de verbe permet de rêver : Uruk venait d'être réhabilité dans son honneur à ses propres yeux puisque les membres de sa tribu lui avaient appris que son cheval avait été drogué, et donc qu'il était normal qu'il fût précipité à terre par sa monture. Il était heureux avec Glauka. Par conséquent, il était peut-être, au sens étymologique du terme, satisfait. Il en avait fait assez, ce qu'il devait réaliser en sa vie était accompli : il pouvait mourir.

« Pajarita » (*mon petit oiseau*) est une allusion au nom qu'il avait donné à Glauka :

« -Te llamaremos Nur, luz. La llevas en tus ojos.

Uruk le contó después que la diosa de la luz, en su tribu, era una deslumbradora pajarita blanca. »<sup>1482</sup>

(-Nous t'appellerons Nur, la lumière. Tu la portes dans tes yeux.

<sup>1478</sup> <http://www.edulyautey.org/~philo/articles.php?lng=fr&pg=222>

<sup>1479</sup> ARISTOPHANE. *La Paix*. Éditions GF Flammarion. Paris. 2002. p.351.

<sup>1480</sup> [http://www.philagora.eu/educatif/index.php/Philo\\_prepas/La\\_paix/Aristophane\\_artisan\\_de\\_paix](http://www.philagora.eu/educatif/index.php/Philo_prepas/La_paix/Aristophane_artisan_de_paix)

<sup>1481</sup> Selon la tradition, les cygnes chantent avant de mourir. Cette belle légende n'est qu'une invention des poètes et des anciens philosophes. Elle remonte à l'Antiquité. Dans son *Phédon*, Platon attribue à Socrate l'invention des cygnes chantant « non par chagrin ou détresse mais parce qu'Apollon les inspire ». Shakespeare fait plusieurs fois allusion au « chant du cygne ». En réalité, les cygnes sont muets. Le cygne chanteur d'Islande produit bien un son vaguement musical mais c'est une exception. Les espèces les plus communes arrivent à émettre un violent sifflement en cas de colère ou de danger. Le reste du temps, l'animal est sans voix. D'ailleurs, le cygne commun n'est-il pas nommé « cygne muet » ? [http://www.dinosoria.com/savoir\\_cygne.htm](http://www.dinosoria.com/savoir_cygne.htm)  
D'après une légende, le cygne, sentant venir sa mort, chante de façon merveilleuse, et une seule fois. Le chant du cygne représente donc plusieurs choses : l'approche de la mort ; le fait que juste avant de mourir, comme s'il disait adieu à la vie, l'animal fait la plus belle chose qu'il ait jamais faite. Et c'est bien cela qui est tragique : c'est la plus belle chose et c'est la dernière.

[http://www.rfi.fr/lffr/articles/075/article\\_626.asp](http://www.rfi.fr/lffr/articles/075/article_626.asp)

<sup>1482</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.183.



*Uruk lui raconta ensuite que la déesse de la lumière, dans sa tribu, était un éblouissant petit oiseau blanc.)*

Peu à peu, l'un après l'autre, les hommes qui aiment Glauka approchent de la vérité : Astafernes voit en elle son destin, son talisman, Uruk, au-delà de sa fascination pour ses yeux de mer, lui donne le nom qu'il utilise pour présenter la déesse de la lumière : « petit oiseau blanc ». Ahram, involontairement, lui redonnera la mémoire, le souvenir de son identité extraordinaire.

Mais, pour l'instant, Glauka change, une fois de plus, de vie, de nom, d'amour après la mort violente d'un être aimé.

Elle s'enfuit, se réfugie chez des pêcheurs de corail puis est arrêtée, par erreur, avec des chrétiens. Après leur libération, elle vit avec eux jusqu'à ce qu'ils soient exterminés. Glauka, qui s'appelle alors Irenia, nom de paix, vit avec les chrétiens qui ont pour chef Porfiria dont Domicia est la diaconesse. On les appelle « femineros » car ils sont persuadés que le Christ était une femme. Ils sont rejoints par un autre groupe, dominé par Roteph qui, pour sa part :

« [...] creía en un Cristo andrógino, afirmando que la pareja era, en el cielo como en la tierra, el origen de la humanidad y fundamento de su vivir. »<sup>1483</sup>

*([...] croyait en un Christ androgyne, affirmant que le couple était, dans le ciel comme sur la terre, l'origine de l'humanité et le fondement de sa vie.)*

Roteph propose à Porfiria que leurs deux groupes s'associent, au moins pendant quelque temps. Porfiria, « quizás [...] agotada tras largos meses de lucha »<sup>1484</sup> (peut-être [...] épuisée après de longs mois de lutte), accepte cette proposition qui n'était qu'un prétexte. Roteph avait remarqué Irenia et la désirait :

« Los primeros días, sin embargo, fueron apacibles, [...]. Pero no tardó mucho éste (Roteph) en declarar su pasión a Irenia y proponerle el emparejamiento, para encarnar mejor la doble naturaleza de su Cristo andrógino e incluso constituir una trinidad en la que Porfiria representaría a la Madre. Irenia, de acuerdo con Porfiria, iba demorando la respuesta negativa porque temía una reacción violenta, pero el acoso de Roteph crecía y hubiera llegado a estallar de no ser porque, cuando ya celebraban la Pascua, dos centurias, que hacía tiempo les perseguían, cayeron sobre ellos inesperadamente. La sorpresa y la superioridad militar destrozaron a los grupos cristianos muriendo allí mismo la mayoría, incluidas Porfiria y Domicia que, juntas, cayeron traspasadas de flechas. Los cristianos supervivientes fueron capturados por su venta como esclavos o para ser echados a las fieras [...]. »<sup>1485</sup>

*(Cependant, les premiers jours furent paisibles, [...]. Mais celui-ci (Roteph) ne tarda guère à déclarer sa passion à Irenia et à lui proposer de vivre avec lui, pour mieux incarner la double nature de leur Christ androgyne et même de constituer une trinité dans laquelle Porfiria représenterait la Mère. Irenia, en accord avec Porfiria, retardait toujours sa réponse négative, dans la crainte d'une réaction violente, mais le harcèlement de Roteph augmentait et il aurait fini par éclater si, alors qu'ils célébraient la Pâque, deux centuries, qui les poursuivaient depuis longtemps, n'étaient pas tombées sur eux subitement. L'effet de surprise et la supériorité militaire taillèrent en pièces les groupes chrétiens, la plupart d'entre eux mourant sur place, y compris Porfiria et*

<sup>1483</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.61.

<sup>1484</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.61.

<sup>1485</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.61-62.

*Domicia qui, ensemble, tombèrent, transpercées de flèches. Les chrétiens qui survécurent furent capturés pour être vendus comme esclaves ou pour être jetés aux fauves. )*

La première phrase, dont l'adjectif qualificatif « apacibles » est prégnant, berce le lecteur d'une douceur trompeuse. Le « pero » adversatif qui commence la deuxième phrase, suivi d'un passé simple, vient rompre cette impression. Les verbes à l'imparfait dénotent une montée lente et insupportable de la tension qui culmine avec le verbe « estallar ». Elle est brisée à la fin d'une longue phrase, par l'irruption des deux centurions. La fin du paragraphe est rapide, tout est balayé par la violence de l'attaque. Contre deux cents hommes, les chrétiens ne pouvaient rien faire surtout si, comme le groupe de Porfiria, ils étaient inoffensifs.

Le couperet tombe bien vite : « muriendo allí mismo la mayoría, incluidas Porfiria y Domicia que, juntas, cayeron traspasadas de flechas », (*la plupart d'entre eux mourant sur place, y compris Porfiria et Domicia qui, ensemble, tombèrent, transpercées de flèches*).

Jetée en prison avec d'autres chrétiens, Irena entend des hurlements de rage et reconnaît la voix de Roteph. Elle le rejoint : il est enchaîné au mur. C'est alors qu'il lui fait une déclaration d'amour absolu qui la bouleverse :

« -Yo sólo creo en esta vida. Me hice cristiano para gozarla a mi gusto, libre contra los romanos. En mi grupo queríamos amargarles la vida a los gordos ricachos que nacen ya teniéndolo todo. [...] Pero viéndote, pensaba que Porfiria tenía razón : Dios es mujer porque tú eres mi dios. »<sup>1486</sup>

*(Moi, je ne crois que dans cette vie. Je suis devenu chrétien pour en jouir à mon goût, être libre contre les Romains. Dans mon groupe, nous voulions mener la vie dure à ces gras richards qui naissent en ayant déjà tout. [...] Mais en te voyant, je pensais que Porfiria avait raison : Dieu est une femme puisque tu es mon dieu.)*

Roteph, encore plus que Ahram, avait une vision basement matérielle de la vie. Contrairement à l'armateur, il était capable de dissimulation pour parvenir à ses fins. En effet, sa foi était feinte. Comme Ahram, il se métamorphose grâce à Glauka, mais un peu tard et de manière excessive, en accord avec son caractère entier, voire passionné et violent. C'est peu avant de mourir qu'il découvre sa raison de vivre. Elle repose sur l'amour qu'il porte à Glauka et qui devient sacrilège :

« -Yo soy -continuó el hombre- como el buen ladrón y ahora a tu lado estoy en el paraíso. Confieso en ti mi fe, Cristo mío, ven a mí. »<sup>1487</sup>

*(Je suis -poursuivit l'homme- comme le bon larron et maintenant, à tes côtés, je suis au paradis. Je confesse ma foi en toi, ô mon Christ, viens à moi.)*

Il opère un transfert entre le Christ et la jeune femme, usant de sa connaissance du Nouveau Testament, en une profession de foi bouleversante, si forte qu'elle exclut tout plaisir charnel, contrairement à ce qu'il désirait si ardemment quelques jours auparavant. Il veut passer avec elle une nuit chaste. En effet, il vient de refuser toute union charnelle avec elle :

<sup>1486</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.62-63.

<sup>1487</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.63.

« Irenia tapó la barbada boca con la mano y recibió en ella un beso tan apasionado que se sintió abrazada aunque las cadenas no lo permitiesen. Oyó al hombre jadear, calmando poco a poco su emoción.

-Déjame solo. No soy digno. »<sup>1488</sup>

*(De sa main, Irenia ferma la bouche entourée de barbe et elle y reçut un baiser si passionné qu'elle eut l'impression d'être étreinte alors que les chaînes ne le permettaient pas. Elle entendit l'homme haleter, mais calmer peu à peu son émotion.*

*-Laisse-moi seul. Je ne suis pas digne.)*

Là encore, les paroles de Roteph frisent le sacrilège : sa dernière phrase « no soy digno », reprend les paroles du centurion dont Jésus guérit le serviteur<sup>1489</sup> sans pénétrer chez lui. Ce sont les mots que prononcent les catholiques au moment de communier, c'est à dire de recevoir Dieu en eux.

Curieusement, c'est Irenia qui est prête à lui accorder un ultime plaisir physique et qui finira par passer avec lui une nuit tendre : elle le tient dans ses bras jusqu'au lendemain.

La fin de Roteph est inattendue, mélange d'amour extrême et de violence, de passion et de souffrance physique, d'humilité et d'héroïsme :

« [...] estaba destinado a ser crucificado con cuerdas para que los zarpazos tardaran más en alcanzarle y no pudiera defenderse. »<sup>1490</sup>

*([...] Il était condamné à être crucifié avec des cordes pour que les coups de griffes missent plus de temps à l'atteindre et qu'il ne pût pas se défendre.)*

On ne laissa pas à Irenia le temps d'assister à la mort de Roteph :

« [...] (alguien) la hizo retroceder : ésta (Irenia) aún tuvo tiempo de ver cómo Roteph había logrado soltarse un brazo, se estaba desatando y , con un grito bárbaro, se disponía a rechazar a un león con las manos desnudas. »<sup>1491</sup>

*([...] quelqu'un) la fit reculer : elle (Irenia) eut encore le temps de voir comment Roteph était arrivé à libérer un bras, il était en train de se détacher et, poussant un cri barbare, il s'apprêtait à repousser un lion de ses mains nues.)*

Le narrateur emploie le même adjectif pour qualifier le rire de Uruk et le cri de Roteph lors de leur dernière lutte. Tous deux meurent en héros, en combattant avec courage et dignité, donnant un sens à leur existence par leur amour et par leur mort.

L'amour de Roteph n'eut pas le temps de marquer la vie de Glauka. Contrairement à Narso, Uruk, Domicia et Ahram, Roteph n'amorça pas une étape de la vie de la sirène ; il ne lui donna pas de nom. Il n'eut pas -et c'était fondamental- l'occasion de la nommer, chose que font, spontanément, les êtres qui aiment Glauka et qui -condition *sine qua non*- sont aimés d'elle. Il y a, chez Roteph, un côté excessif qui effrayait Glauka. Le temps, surtout, ne leur fut pas accordé. Elle est bouleversée par l'aveu de l'amour de Roteph, mais l'eût-il fait s'il n'avait pas su qu'il mourrait le

---

<sup>1488</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.63.

<sup>1489</sup> *Bible de Jérusalem, Evangile de Saint Mathieu*. Ibid., VIII, 8.

<sup>1490</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.63.

<sup>1491</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.64.

lendemain ? Dans des circonstances plus normales, aurait-il mis son cœur à nu en confessant à la jeune femme qu'il l'adorait ?

Elle ignore encore qu'elle atteindra, avec Ahram, la quintessence de tous ces amours et de la dualité de leurs natures respectives : violence et douceur, paroles et silence, tendresse et érotisme. Toutes ces contradictions seront résolues par un mot : amour. Ahram l'aimera d'un amour total et absolu et leur relation sera encore enrichie par les liens qui les uniront à Krito.

Elle ne sait rien de tout cela lorsqu'elle échappe à la mort dans le cirque grâce à l'intervention d'un Romain qui veut l'offrir au préfet : celui-ci ressent un plaisir pervers à voir des femmes nues dévorées par des murènes. Trois jours plus tard, on la jette dans un étang peuplé de murènes qui, comme le requin quelque temps auparavant, jouent autour d'elle au lieu de l'attaquer. Elle sera alors vendue comme esclave à Alexandrie.

Malgré tout, elle est accablée par cette nouvelle vague de violence qui, une fois de plus, vient de lui ôter l'être aimé, Domicia puis, dans une certaine mesure, Roteph.

Pourquoi cette violence autour de Glauka ? Si l'on en croit K.Lorenz, « En dépit des atrocités qu'ils commettent, des hommes peuvent alors éprouver le sentiment d'être absolument dans leur droit. La pensée conceptuelle et la responsabilité morale atteignent leur niveau le plus bas ».<sup>1492</sup> Autant les pirates que les légionnaires romains ne ressentent nul remords d'assassiner une petite fille ou des femmes sans défense. Les uns justifient leur cruauté par le besoin de survie, les autres par leur engagement dans l'armée, le bien de l'État excusant, à leurs yeux, la barbarie. C'est alors que nous pouvons penser à une phrase de R.Dadoun, faisant référence à l'étymologie, toujours riche en déductions : « « Violence » vient du latin vis, qui signifie « violence », mais aussi « force », « vigueur », « puissance » ; vis désigne plus précisément l' « emploi de la force », « les voies de fait », ainsi que « la force des âmes. »<sup>1493</sup> Peut-on se permettre un léger glissement et affirmer que la violence peut apporter, non à celui qui la commet mais à celui qui la subit -par exemple un être limpide comme Glauka- « la force », « la vigueur » et « la force de l'âme » ? L'âme de Glauka, trempée comme un acier dans le feu de la souffrance et de la violence, n'en ressort-elle pas grandie, plus disposée encore à recevoir les dons de la vie, l'ultime, la consécration étant l'amour d'Ahram ?

C'est dans ce roman que les cercles du temps individuel sont le plus évidents. Dans les deux autres opus, les spires du temps embrassent deux époques et mêlent, ainsi, personnages et événements montrant que, quelle que soit l'époque,

---

<sup>1492</sup> LORENZ Konrad. *L'agression : une histoire naturelle du mal*. Flammarion. Paris. 1993. p.256.

<sup>1493</sup> DADOUN Roger. *La violence*. Coll.Optiques de Hatier. Paris. 1995. p.6.

l'homme est le même en apparence, même si, en fait il évolue. Dans *La vieja sirena*, le temps est appréhendé à un niveau beaucoup plus subjectif. Le passage d'un cercle à un autre s'opère par une violente secousse dans la vie du personnage principal.

Les décès par mort violente autour d'Ahrām sont moins nombreux, mais ils sont déterminants pour sa vie future. Il s'agit, en effet, de l'assassinat de son père et de la mort de son amante, Ittara, la jeune prêtresse d'Ishar. Nous étudierons celle-ci dans la partie suivante, car elle revêt davantage la forme d'un sacrifice volontaire que d'une mort subie.

Nous apprenons le sort de son père, une première fois, de manière indirecte et allusive. Lorsqu'il fait la connaissance d'Ittara, après s'être enfui du port de Sarepta -en effet, le garçon craignait d'avoir tué un homme qui voulait lui voler sa première solde de mousse- il raconte sa courte vie à la jeune femme :

« Explicaba la muerte violenta de su padre, [...] la muerte también temprana de su madre[...]. »<sup>1494</sup>

(*Il lui expliquait la mort violente de son père, [...] la mort également prématurée de sa mère[...].*)

A ce moment du récit, le lecteur n'en saura pas davantage sur la mort du père d'Ahrām. Il sera mieux informé plus tard, lorsqu'Ahrām se remémorera cette mort après avoir eu des rapports sexuels avec Glauka, la seule femme qu'il aimera après Ittara. Par ces récits introspectifs et que, par voie de conséquence, il adresse au lecteur, en affrontant son passé, il fait don de ce qu'il est vraiment à ces femmes aimées :

« Tienes que comprenderlo : sin poder no eres nadie. i Lo aprendí tan de golpe y tan de niño ! Cuando asesinaron la barba de mi padre ! Tú acariciabas la mía hace un momento. La gozabas en tu cuello. Hasta entre tus muslos ; ya ves si olvido ser hombre. Yo nunca le había hecho eso a una mujer, era cosa de esclavos, de lesbianas. Pero contigo es tomarte de otro modo. Yo también amaba aquella barba en mi mejilla ; la de mi padre. [...] Cuando asesinaron aquella barba, me alcanzó de golpe la inseguridad...

Porque la degollaron. »<sup>1495</sup>

(*Tu dois le comprendre : sans pouvoir, tu n'es rien. Je l'ai appris si brusquement, alors que j'étais si petit ! Quand on assassina la barbe de mon père ! Toi, tu caressais la mienne, il y a un instant. Tu en jouissais contre ton cou. Même entre tes cuisses ; tu vois à quel point j'oublie d'être un homme. Je n'avais jamais fait cela à une femme, c'était une chose bonne pour des esclaves, pour des lesbiennes. Quand il s'agit de toi, cependant, c'est te prendre d'une autre manière. Moi aussi j'aimais cette barbe contre ma joue ; celle de mon père [...] Quand on assassina cette barbe, je fus soudain frappé par l'insécurité...*)

*Parce qu'on la trancha.)*

Lors de cette scène où les deux amants s'adressent l'un à l'autre en silence, croyant que l'autre est endormi, nous découvrons le Ahrām tel qu'il est pratiquement

<sup>1494</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.153.

<sup>1495</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.314-316.

tout au long de son existence ainsi que l'influence subtile qu'exerce sur lui la jeune femme.

Traumatisé par l'assassinat sauvage de ce père adoré, sous les yeux de sa mère que les légionnaires romains avaient empêché de crier mais pas de regarder, Ahram exprime sa douleur par la métonymie de la barbe. Cette barbe qu'il aimait sentir, qui symbolisait, pour l'enfant de cinq ans qu'il était, la tendresse de son père mais aussi sa force, c'est elle qu'il va voir ensanglantée. La mort met, ici, l'amour à mal et c'est l'obsession du pouvoir qui le remplace. Blessé par la mort de son père, galvanisé par les discours vengeurs de sa mère, qui lui fait jurer de se venger de Rome et qui meurt prématurément, usée et désespérée, le jeune Ahram ne croit plus qu'au pouvoir, qui permet de dominer les autres et dont il veut user pour se venger de Rome.

Une question le taraude encore, bien qu'il croie avoir trouvé une réponse :

« ¿Por qué nos destruyeron, de qué éramos culpables ? Pastores nómadas, como fuimos siempre. Pero no les hacía falta un porqué, el poder no necesita razones : eso aprendí. »<sup>1496</sup>

*(Pourquoi nous détruisirent-ils ? De quoi étions-nous coupables ? Nous étions des bergers nomades, comme nous le fûmes toujours. Mais il ne leur fallait pas un pourquoi, le pouvoir n'a pas besoin de raisons : c'est cela que j'ai appris.)*

Cela correspond tout à fait à ce que pense Clausewitz :

« La guerre est donc un acte de la force par lequel nous cherchons à contraindre l'adversaire à se soumettre à notre volonté. »<sup>1497</sup>

Rome assure ainsi sa mainmise sur le monde. Ses soldats peuvent manifester les instincts les plus brutaux, même lorsque leurs victimes sont totalement innocentes : ils se convainquent qu'ils sont dans leur droit. Spinoza présente les faits en ces termes :

« En tant que les hommes sont en proie à la colère, à l'envie, ou quelque sentiment, ils sont entraînés à l'opposé les uns des autres et contraires les uns aux autres, et d'autant plus redoutables qu'ils ont plus de pouvoir et sont plus habiles et rusés que les autres animaux. »<sup>1498</sup>

Avec Glauka, la barbe qu'il porte lui-même redevient objet amoureux et même érotique. Ce détail dévoile qu'Ahram est en train de changer, de perdre ses préjugés d'homme trop sûr de lui. Le but de sa vie ne saurait changer totalement, car l'assassinat gratuit de son père, le serment de vengeance fait à sa mère sont trop ancrés en son cœur pour pouvoir être gommés maintenant. Cependant, une autre philosophie de la vie commence à transparaitre pour lui, grâce à Glauka.

Ahram est poursuivi par un cauchemar, qu'il croit prémonitoire :

« Yo sueño lo mismo más de una noche : de una ciudad ha partido hace años un guerrero. Todo en el sueño es negro, la ciudad y el desierto y el guerrero, con casco negro y espada que no brilla. En el casco dos huecos, pero no se ven los ojos. Avanza despacio pero sin descanso. Sé que me

<sup>1496</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.316.

<sup>1497</sup> CLAUSEWITZ (von) Karl. *De la guerre*. Ed. de Minuit. Paris. 1959. p.3.

<sup>1498</sup> SPINOZA Baruch. *Traité politique*. chapitre II. § 14. Flammarion. Paris. 1993.

alcanzará. Le veré llegar sin miedo ; y si antes siento que me debilito demasiado correré yo hacia él. Ése es el único poder que acato ; ninguno más ha de oprimirme.

Es lo que tú no entiendes, amor mío : que sin poder tu vida no es tuya. [...] Yo lo aprendí entonces. Me sublevé para siempre aquella mañana. Sólo quedamos nosotros dos en pie ; mi madre y yo, entre cenizas y muertos. A lo lejos el polvo de los malditos se alejaba. »<sup>1499</sup>

*(Maintes nuits, je rêve de la même chose : il y a des années, un guerrier est parti d'une ville. Dans ce rêve, tout est noir, la ville, le désert et le guerrier avec son casque noir et une épée qui ne brille pas. Sur son casque deux trous, mais on ne voit pas ses yeux. Il avance lentement, mais sans répit. Je sais qu'il me rattrapera. Je le verrai arriver sans crainte, et si avant cela, je sens que je m'affaiblis trop, je courrai vers lui. Tel est le seul pouvoir que je respecte ; aucun autre ne doit m'opprimer.*

*C'est ce que tu ne comprends pas, mon amour : que sans pouvoir, la vie ne t'appartient pas. [...] C'est alors que je l'appris. Ce matin-là, je me révoltai pour toujours. Nous ne fûmes que deux à rester debout, ma mère et moi, parmi cendres et morts. Au loin, la poussière de ces maudits s'éloignait.)*

Ce guerrier noir, opaque, ennemi de toute lueur, ne serait-ce que de l'éclat du métal, ne peut être que la mort, qu'il se représente comme un valeureux guerrier, à sa propre image. L'émissaire de la mort est noir comme la représentation que l'on se fait, communément, de la mort, mais il y a aussi adéquation avec le souvenir cauchemardesque qu'il garde de leur campement recouvert de cendres, après le massacre.

L'influence que Glauka exercera sur lui infléchira le cours du temps et il obtiendra la mort sereine du marin, dans les flots, accompagné de celle qu'il aime et qui, toute sa vie, sera restée en marge de la violence, malgré tout ce qu'elle a subi. Elle est, sur ce point, semblable à R.Dadoun :

« Malgré foudres et embrasements, aveuglantes et mortelles lueurs qui nous ont jusqu'ici éclairées, les voies et voix qui conduisent à la violence nous demeurent obscures. »<sup>1500</sup>

Grâce à son amour, Glauka amènera Ahram à passer du premier au second type d'hommes décrit par Machiavel:

« Les hommes en général sont plus portés à ménager celui qui se fait craindre que celui qui se fait aimer. »<sup>1501</sup>

Depuis sa « naissance » humaine, Glauka est cernée par la violence, par des assassinats sauvages qui, avec la régularité d'un chronomètre -celui qui régit les mouvements des cercles du temps ?- tendent à l'anéantir. Rien ne peut venir à bout de son désir de vie. Il est vrai qu'elle avait voulu échapper au monde de l'immuable, de l'immobilité, de l'inexistence du temps et de sa course qu'elle connaissait lorsqu'elle était sirène. Aphrodite, si du moins c'est elle qui porte la responsabilité de toutes ces préripéties, lui fait payer bien cher le choix de l'humanité, en semant autour d'elle une

<sup>1499</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.316.

<sup>1500</sup> DADOUN Roger. *La violence*. Coll.Optiques de Hatier. Paris. 1995. p.78.

<sup>1501</sup> MACHIAVEL Nicolas. *Le Prince*. LGF. Livre de poche. Classiques Philosophie. Paris. 2000.

multitude de cadavres. Non seulement Glauka ne renoncera jamais à sa non-violence essentielle, mais elle y entraînera Ahram qui, pourtant, avait fondé son existence sur des valeurs contraires.

La palette des morts est très variée, indissociable de la vie pour laquelle José Luis Sampedro a opté. Il en est une, cependant, que nous n'avons pas abordée, dont nous n'avons pas trouvé d'exemple dans le dernier opus, *Real Sitio*, ce qui tendrait à confirmer qu'il s'agit là du roman du crépuscule et que cette extrémité est inutile. Il s'agit de personnages qui, pour une raison qui leur semble fondée, vont à la rencontre de la mort.

### 2.2.3. Le sacrifice de soi

Il peut revêtir la forme d'un véritable suicide, comme celui du père de Krito.

Lorsque celui-ci, après avoir sauvé la vie du jeune Ahram, le suit dans ses aventures, il lui raconte une partie de sa vie :

« [...] habló a Ahram de su padre, un jonio de la escondida Erythrae, comerciante que se suicidó, por no poder soportar la ruina, cuando el niño tenía tres años ; y de su madre, una lidia de Sardis que concentró todo su amor en Krito por habérsele muerto antes una hijita, a los pocos mese de nacida.

[...] Eran dos idealistas -explicó Krito- y mi padre no servía para los negocios.»<sup>1502</sup>

([...] Il parla à Ahram de son père, un Ionien de la secrète Erythrée, un commerçant qui se suicida, parce qu'il ne pouvait pas supporter la ruine, alors que l'enfant avait trois ans ; et de sa mère, une Lydienne de Sardis, qui concentra tout son amour sur Krito, car elle avait perdu, auparavant, une petite fille quelques mois après sa naissance.

[...] C'étaient deux idéalistes -expliqua Krito- et mon père n'était pas doué pour les affaires.)

Peut-on rejoindre Drieu la Rochelle, qui écrivit : « Le suicide, c'est un acte de ceux qui n'ont pu en accomplir d'autres. »<sup>1503</sup> ? C'est certainement ce que pensait le père de Krito, qui n'avait pas su donner une existence aisée à sa femme. Celle-ci l'avait épousé contre l'avis de ses parents, par pur amour pour lui, mais il fut incapable, selon lui, de la rendre heureuse, d'autant plus qu'elle était éprouvée par la mort prématurée de sa petite fille. Il décida, dans ces conditions, de se donner la mort. Cet idéaliste, comme le décrit Krito, avait dû, sans doute, renoncer à ce qu'il aimait pour devenir un commerçant. Convaincu de n'être pas digne de sa femme, de la famille qu'il avait fondée avec elle, le malheureux se suicida.

<sup>1502</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.290.

<sup>1503</sup> DRIEU LA ROCHELLE Pierre. *Le feu follet*. Ed. Gallimard. Coll. Folio. Paris. 1972.



Sa femme se consacra désormais à son fils et elle ne retrouva une vie tranquille, sinon heureuse, que lorsqu'elle épousa « un buen hombre ya de edad »<sup>1504</sup> (*un brave homme qui avait déjà un certain âge*). Son fils put faire des études et commencer à briller en tant qu'orateur. Cela justifiait-il que le père de Krito se tuât ? La question ne se posa pas. Le père de Krito se sentait indigne de vivre auprès de ceux qu'il aimait.

La mère d'Ahrām eut la tentation du suicide lorsqu'elle fut violée par les Romains qui, ensuite, la contraignirent à assister à l'égorgeement de celui qu'elle aimait et à l'extermination de toute sa tribu de nomades :

« Ella fijó la vista en una espada rota ; sé que no se mató con ella por no dejarme solo. Entonces me hizo jurar : odio y odio. »<sup>1505</sup>

(*Elle fixa son regard sur une épée brisée ; je sais qu'elle ne s'en servit pas pour se tuer, pour ne pas me laisser seul. Alors elle me fit jurer : de la haine et encore de la haine.*)

Ahrām sut toujours que sa mère renonça au suicide par amour ou par sens du devoir maternel. Ce faisant, elle ne faisait qu'ancrer dans le cœur de son fils l'importance du serment qu'il dut prononcer alors. C'est ainsi qu'elle lui imposa de suivre un chemin qui devint le but de sa vie et qui n'était fait que de haine. Lorsqu'il fait la connaissance de Glauka, il croit être libre, mais il est bien loin de correspondre à la définition de Spinoza : « L'homme libre, c'est-à-dire celui qui vit selon le seul commandement Raison. »<sup>1506</sup> Ahrām n'est animé que par la Haine et la Passion. Il n'est pas libre, car il est marqué au fer rouge par sa mère depuis sa plus tendre enfance.

Celle-ci décida de vivre parce que son petit garçon avait besoin d'elle et pour lui insuffler ce besoin de vengeance.

Dans *La vieja sirena*, il est deux autres personnages qui, délibérément, choisissent la mort sans pour autant se suicider.

Chronologiquement, la première est Ittara, qui précède le temps du récit.

Elle offrit son amour à Ahrām et, fidèle à ses principes, refusa, dorénavant, de recevoir les hommes qui venaient apporter leurs offrandes et auxquels elle devait, en retour, faire don de son corps. Ahrām se remémore cet épisode de sa vie, comme toujours, aux côtés de Glauka. Il inventa un stratagème dont il mesure, maintenant, la stupidité :

« Me sentía omnipotente, jactancioso, era un necio, se me ocurrió una idea divertida. »<sup>1507</sup>

---

<sup>1504</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.291.

<sup>1505</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.316.

<sup>1506</sup> SPINOZA. *Ethique*. IV, LXVII. Seuil. Points Essais. Paris. 1999.

<sup>1507</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.635.

*(Je me sentais tout-puissant, fanfaron, j'étais un sot, et une idée amusante me vint à l'esprit.)*

En effet, dissimulé sous un voile, il se déguisa en prêtresse et prétendit que Ittara était malade et qu'il ne pouvait la remplacer parce qu'il n'avait pas été initié. Il prononce, maintenant, dans un soliloque, cette phrase terrible :

« ¡ Cómo me divertí cuando era su condena a muerte ! »<sup>1508</sup>

*(Comme je m'amusai, alors que c'était sa condamnation à mort !)*

Ces hommes simples soupçonnèrent une trahison et en référèrent aux autorités religieuses d'Héliopolis<sup>1509</sup>. Une abbesse vint alors :

« Pude huir a nado pero acabé sabiendo que por aquel crimen lapidaban a las sacerdotisas. Me dio pena entonces, lo lamenté, pero sólo ahora me duele de verdad. ¡ Y pensar que luego en Samos fui condenado a lo mismo, pero me salvó Krito ! »<sup>1510</sup>

*(Je pus m'enfuir à la nage, mais je finis par savoir que, pour ce crime, on lapidait les prêtresses. A l'époque, cela me fit de la peine, je le déplorai, mais ce n'est que maintenant que j'en souffre vraiment. Quand je pense qu'à Samos je fus condamné à la même chose, mais Krito me sauva !)*

Dans toute cette histoire, tel un Janos arrivé trop tôt, il aima Ittara avec une immaturité totale. Son inconscience de jeune poulain contrastait avec la profondeur de la jeune femme :

« Me marcó para siempre y no supe quererla, no supe. Ahora es cuando de verdad comprendo lo que fui para ella ; comprendo su pasión. [...] En vez de consolarla me irritaba verla llorar. »<sup>1511</sup>

*(Elle me marqua à jamais, mais je ne sus pas l'aimer, je ne sus pas. C'est maintenant que je comprends vraiment ce que je fus pour elle ; je comprends sa passion. [...] Au lieu de la consoler, cela m'irritait de la voir pleurer.)*

Le jeune Ahram aima Ittara. Se sachant aimé d'elle, qui se donna à lui et se soumit à tous ses désirs, il ne mesura pas l'étendue du sacrifice de la jeune femme, qui, en l'aimant, se condamnait délibérément à une mort horrible. Elle eut le courage de ne pas en faire part à son jeune amant, qui ne l'aurait pas laissé mourir ainsi. Elle lui sauva la vie en se taisant et préféra, pour sa part, l'amour à la vie.

Les spires du temps poursuivent leur mouvement perpétuel. L'amour pour Glauka lui ayant apporté une autre vision de la vie, Ahram ne prend réellement conscience que maintenant qu'Ittara sacrifia sa vie pour lui. C'est maintenant, également, qu'il voit que le temps n'est pas toujours circulaire, qu'il ne revient pas sans cesse vers la position de départ mais avance. En effet, il échappa lui-même à cette mort terrible par lapidation. Ce fut Krito qui le sauva, Krito incarné dans le Verbe,

---

<sup>1508</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.635.

<sup>1509</sup> Héliopolis (la ville du Soleil) est le nom donné par les Grecs à la ville antique de Onou (ou Onou-Iounou). Elle était la capitale du treizième nome de Basse-Égypte. Les premières constructions datent du XXVII<sup>e</sup> siècle av. J.-C.. Le site porte aujourd'hui le nom arabe de *Ain-ech-Chams* (l'Œil du Soleil). <http://fr.wikipedia.org/wiki/Onou>

<sup>1510</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.636.

<sup>1511</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.635.

Krito qui, toute sa vie, l'aima en silence, ce Krito dont nous allons voir le sort qu'il se choisit.

Krito s'offre à la mort une première fois, dans le cours du récit, lorsque Ahram disparaît, enlevé par les sbires de Zenobia, comme Glauka et son entourage l'apprennent ensuite, et qu'il se réfugie sur un îlot rocheux. Ahram avait appris, juste avant son départ, que Krito était l'amant de Glauka mais il n'avait pas eu le temps de châtier les coupables. Son séjour sur l'île détruit une grande partie de ses certitudes et il refuse que Krito reste sur l'île pour y mourir. Ce dernier était convaincu que c'était le souhait d'Ahram pour le châtier de ses relations avec Glauka. Avant son séjour sur cette île, peut-être l'armateur aurait-il accepté -voire exigé- cette condamnation à mort pour trahison à l'amitié, mais il a franchi un cap décisif.

Alexandrie est attaquée par Palmyre. Au cours du combat, Ahram est fait prisonnier. Clea, la Romaine intrigante, est maintenant dans l'ombre de Zenobia, reine de Palmyre, qui se fait appeler « la Augusta ». Clea rend visite à Ahram et lui fait part de ce qu'elle sait de Glauka et Krito : la médaille que Glauka avait toujours autour du cou, la même que celle qu'Ahram vient de perdre dans le feu du combat, a été rapportée à Zenobia, mais Glauka est introuvable. Quant à Krito :

« -Tampoco aparece. Algunos pretenden haberle visto en tu torre poco antes del dragón. [...]

-¿El dragón ?

-Una patrulla nuestra, al ocupar la isla, se dirigió a tu torre, acercándose por la puertecilla de la cerca. A partir de ese momento su relato resulta increíble. Dijeron que allí les atacó un espantoso dragón por cuya boca salía una llamarada de varios codos de largo, que abrasó en un instante a varios soldados. Los demás echaron a correr ante semejante monstruo nunca visto, que al mismo tiempo lanzaba rugidos espeluznantes. Más tarde un capitán indignado por la cobardía de los soldados, se atrevió a un nuevo ataque, pero sus hombres fueron rechazados por el mismo animal llameante. Esa vez, sin embargo, dispararon una nube de flechas y una acertó a entrar por el único ojo del monstruo. Aunque la bestia no volvió a echar fuego y aunque vieron caer a un hombre junto a ella no se atrevieron a acercarse por miedo a malignas influencias. [...]

Krito fue el defensor de la torre, piensa Ahram : sólo él haría esa magnífica locura. »<sup>1512</sup>

*(-On ne le trouve pas lui non plus. Certains prétendent l'avoir vu dans ta tour, un peu avant le dragon. [...])*

*-Le dragon ?*

*-Une de nos patrouilles, en occupant l'île, se dirigea vers ta tour, en s'approchant par la petite porte de la clôture. A partir de cet instant, son récit se révèle incroyable. Ils dirent qu'ils y furent attaqués par un dragon effrayant dont la gueule crachait un grand feu de plusieurs coudées de long, qui embrasa, en un instant, plusieurs soldats. Les autres se mirent à courir devant un tel monstre jamais vu qui, en même temps, poussait des rugissements épouvantables. Plus tard, un capitaine, indigné par la lâcheté des soldats, risqua une nouvelle attaque, mais ses hommes furent repoussés par ce même animal qui flamboyait. Cette fois, cependant, ils décochèrent une nuée de flèches et l'une d'elles parvint à pénétrer par l'œil unique du monstre. Bien que la bête ne crachât*

<sup>1512</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.656-657/659.

*plus de feu et bien qu'ils vissent tomber un homme tout près d'elle, ils n'osèrent pas s'approcher, par crainte d'influences malignes. [...]*

*Krito fut le défenseur de la tour, pense Ahram : lui seul pouvait commettre cette magnifique folie.)*

Ahram a raison : « esa magnífica locura », cet acte d'héroïsme a été réalisé par Krito. Lui qui n'avait pas de connaissances particulières en sciences physiques a mis en marche « le dragon », « el invento de Filópator »<sup>1513</sup>, l'arme que les techniciens d'Ahram avaient mise au point. L'effet de ce stratagème fut immédiat : les soldats furent terrorisés par le monstre, comme l'indiquent des mots tels que « espantoso », « varios codos de largo », « abrasó en un instante », « monstruo nunca visto », « rugidos espeluznantes », « llameante ». Un homme, le « capitaine indigné », changea le cours des événements. Après l'attaque par flèches qu'il ordonna à ses hommes, l'ennemi vaincu sembla changer de forme : « la bestia » devint « un hombre », ce qui n'empêcha pas les soldats de considérer cela comme dû à de « malignas influencias ». C'est, par conséquent, à cause du courage et de la clairvoyance de l'officier que mourut Krito. Il aurait pu vaincre des hommes plus lâches et ignorants. Comme Uruk, il ne fut vaincu que par une attaque lancée de loin, par des archers. Comme Uruk, il fut un lion au combat.

Sans transition, le récit change de narrateur :

*« Muertos, muertos, de repente sola, no tengo ni siquiera el sentir de mi dolor, sin Ahram, sin Krito ahí yacente en esa hornacina, como un cristiano más sin serlo, en estas catacumbas, todavía anteayer tendido a mi lado, i yacía lo mismo después del amor!, su rostro más sereno aún, más feliz. ¿ Te dieron esta expresión nuestras manos? Te lavamos y ungimos nosotras dos, Eulodia quería hacerlo sola, que no sufriera viéndote, no lo consentí, retiré de tu muñeca mi brazalete, lo único que me queda de vosotros, pues perdí la medalla de Ahram, tu cuerpo como en la gruta, en la noche de tu entrega delicado, enjuto, angélico, tus caderas escurridas, tu delicado sexo deseable, los pezones menudos tan besados, mordidos, pero sólo uno, el otro un horrible agujero, el del hierro que te trapasó i horror, horror!, i esto me faltaba vivir!, retornar al principio, en la misma mano de hierro apretándome el alma otra vez, como en aquella playa, nueva en la mortalidad, ante el cadáver de mi hija, ahora el hierro fue piadoso con tu rostro, eras tú, Krito, en las playas de la muerte, ¿vivimos para esto?, nunca me arrepentí de adentrarme en la vida pero ahora ...demasiado de una vez, no puedo soportarlo, me habéis abandonado cuando yo no estaba a vuestro lado, al de ninguno, es demasiado, aunque me dirías que es hermoso... »<sup>1514</sup>*

*(Morts, morts, soudain je suis seule, je n'éprouve même pas la sensation de ma douleur, sans Ahram, sans Krito qui gît là, dans cette niche, comme un chrétien de plus alors qu'il ne l'était pas, dans ces catacombes, avant-hier encore, il était allongé auprès de moi, il gisait de la même manière après l'amour !, son visage encore plus serein, plus heureux. Cette expression te fut-elle donnée par nos mains ? Nous deux, nous lavâmes et oignîmes ton corps, Eulodia voulait le faire seule, pour que je n'eusse pas à souffrir en te voyant, je n'y consentis pas, je retirerai mon bracelet de ton poignet, la seule chose qui me reste de vous, car j'ai perdu la médaille d'Ahram, ton corps comme dans la grotte, la nuit où tu t'es donné à moi, délicat, émacié, angélique, tes hanches minces, ton sexe délicat et désirable, les bouts de tes seins menus, si souvent baisés, mordus, mais il n'y en avait qu'un, l'autre était un trou horrible, celui du fer qui te transperça, quelle horreur, quelle horreur ! Il me fallait encore vivre cela !, revenir au début, dans cette même main de fer me serrant le coeur à*

<sup>1513</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.662.*

<sup>1514</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.660.*

*nouveau, comme sur cette plage jadis, moi qui venais de devenir mortelle, devant le cadavre de ma fille, maintenant le fer fut compatissant pour ton visage, c'était toi, Krito, sur les plages de la mort, est-ce pour cela que nous vivons ? Je ne me suis jamais repentie d'avoir pénétré dans la vie, mais maintenant ...c'est trop d'un seul coup, je ne peux le supporter, vous m'avez abandonnée alors que je n'étais pas près de vous, d'aucun d'entre vous, c'est trop, tu me dirais pourtant que c'est beau...)*

Glauka exprime sa douleur, en commençant par une lamentation poignante, sous la forme d'une répétition de « muertos ». Elle est convaincue que les deux hommes qu'elle aime sont morts. A partir du verbe « yacer », elle établit un parallélisme entre l'amour et la mort. Krito, qui gît devant elle en cet instant, est le même que celui avec lequel elle avait des rapports charnels : sa peau, son corps, l'expression de son visage, tout, dans le Krito cadavre, lui rappelle le Krito amant. La seule différence est « el horrible agujero » (*l'horrible trou*) qui perfore le « pezón », la poitrine, lieu symbolique de l'amour. Elle reçoit cette blessure comme un coup en plein visage. En un instant, mû par la véhémence du présent, son passé resurgit. Elle revit, dans toute son horreur, la mort de sa fille comme si elle venait de se produire et le chagrin qu'elle ressentit alors s'ajoute à celui qu'elle éprouve maintenant. « El hierro fue piadoso » laisse entendre que sa petite fille fut défigurée par les pirates. Loin de se révolter, Glauka, semble presque reconnaissante envers une mort qui, au moins, épargne extérieurement sa victime.

Elle aurait voulu être là lorsque la mort a frappé ses deux hommes, comme si sa présence avait pu changer quelque chose. Elle finit par dire : « es demasiado » (*c'est trop*), comme si elle était vaincue définitivement, comme si elle était prête à renoncer à la vie qu'elle avait demandée avec tant d'impétuosité que la déesse la lui avait accordée. Pourtant, elle ajoute aussitôt « aunque tú me dirias que es hermoso ». Même mort, Krito lui insuffle la force suffisante pour qu'elle retrouve son courage habituel, sa foi en la vie.

Elle a la consolation d'avoir été présente lorsqu'il expira et de lui avoir donné cet ultime bonheur. Peut-être s'accrochait-il à la vie dans cet espoir insensé et put-il s'abandonner à la mort lorsqu'elle l'eut embrassé :

« [ ... ] Llegamos hasta la torre, claro, era el lanzallamas y la bocina, al lado Krito boca arriba, una flecha en el pecho, moribundo, aún me reconoció cuando tomé su mano, expiró al besarle, [...] »<sup>1515</sup>

*([...] nous arrivâmes jusqu'à la tour, évidemment, il y avait le lance-flammes et la corne, à côté,, Krito couché sur le dos, une flèche dans la poitrine, moribond, il me reconnut encore lorsque je pris sa main, il expira quand je l'embrassai, [...])*

Elle ajoute :

« [...] comprendo que no quisieras vivir sin Ahram [...] si Ahram ya no puede tenerme tú también renunciabas a mí [...] »<sup>1516</sup>

*(Je comprends que tu n'aies pas voulu vivre sans Ahram [...] puisqu'Ahram ne peut plus me posséder, toi aussi tu renonçais à moi [...])*

<sup>1515</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.662.

<sup>1516</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.664.

Krito s'est suicidé, d'une certaine manière. Il a offert sa vie pour défendre Alexandrie. Son cas est-il en accord avec la définition donnée par P. Drieu La Rochelle : «Le suicide c'est la ressource des hommes dont le ressort a été rongé par la rouille.»<sup>1517</sup> ? La rouille, pour Krito, fut la mort de celui qu'il aimait ainsi que la loyauté à son égard. Si Ahram ne pouvait plus jouir de l'amour de Glauka, il devait y renoncer lui aussi. Comme il aimait Glauka autant qu'il aimait Ahram, sa seule échappatoire était la mort, mort héroïque aux yeux des hommes et dérisoire à ceux de Glauka. Héroïque par rapport à la définition de l'homme selon Bashir, qui dédaignait le philosophe parce qu'il ne savait lutter qu'avec les mots mais non avec les armes comme les mâles véritables. Dérisoire pour Glauka, qui a une toute autre vision de la vie et de la mort :

« [...] me siento rota y vacía, pero la vida es la vida hasta en el circo de Roteph, hasta en la hoguera, comprendo que no quisieras vivir sin Ahram, yo tampoco pero haciéndote matar no habrás sufrido tanto como yo haciéndome vivir, [...] ¿y el vivir cotidiano abandonada?, ¿y el vivir muriéndome? [...].<sup>1518</sup>

*(Je me sens brisée et vide, mais la vie c'est la vie même dans le cirque de Roteph, même sur le bûcher, je comprends que tu n'aies pas voulu vivre sans Ahram, moi non plus, mais en te faisant tuer, tu n'as certainement pas souffert que moi en m'efforçant de vivre, [...] et que dire alors d'être abandonnée dans ma vie quotidienne ? et de vivre alors que je me meurs ? [...])*

Glauka est peut-être brisée, mais elle se trompe lorsqu'elle dit qu'elle est vide. La conjonction de coordination « pero » suffit à montrer que, malgré son chagrin, elle n'est jamais désespérée : l'espoir est toujours là et surtout, un amour indéfectible de la vie. En acceptant la vie, elle a accepté la mort, que ce soit la sienne ou celle de ceux qu'elle aime :

« [...] ¿ por qué fuiste a la muerte, Krito ?, ¿ crees que a mí no me tienta ?, pero es la gran blasfemia, la gran aberración, me siento rota y vacía, pero la vida es la vida hasta en el circo de Roteph, hasta en la hoguera, comprendo que no quisieras vivir sin Ahram, yo tampoco pero haciéndote matar no habrás sufrido tanto como yo haciéndome vivir, te sentirías heroico, ¿ y el vivir cotidiano abandonada ?, ¿ y el vivir muriéndome ? [...] pero la vida no es tan exquisita, es demasiado fuerte para eso, no le importa nada, es porque sí, nos anima porque sí, a pesar de que hoy he muerto, de que nunca más seré Glauka, al menos seré la abuela, la que aún le hable a Malki de su abuelo, yo sin vosotros no volveré a ser Glauka, me retiraré en la torre si Malki me deja, o a la celda de Krito, o con mi hermana Eulodia si ella quiere, [... [...]] »<sup>1519</sup>

*([...] pourquoi allas-tu vers la mort, Krito ? Crois-tu qu'elle ne me tente pas, moi aussi ? mais c'est le grand blasphème, la grande aberration, je me sens brisée et vide mais la vie est la vie, même dans le cirque de Roteph, même sur le bûcher, je comprends que tu n'aies pas voulu vivre sans Ahram, moi non plus, mais en te faisant tuer, même sur le bûcher, tu n'as certainement pas souffert autant que moi en m'efforçant de vivre, tu devais te sentir héroïque, et que dire alors d'être abandonnée dans ma vie quotidienne ? et de vivre alors que je me meurs ? [...] mais la vie n'est pas si exquise, elle est trop forte pour cela, rien n'a d'importance pour elle, elle est parce que c'est ainsi, elle nous anime parce que c'est ainsi, bien que je sois morte aujourd'hui, que jamais plus je ne serai Glauka, je serai au moins la grand-mère celle qui parlera encore de son grand-père à Malki, moi, sans*

<sup>1517</sup> DRIEU LA ROCHELLE Pierre. *Le feu follet*. Ed. Gallimard. Coll. Folio. Paris. 1972.

<sup>1518</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.664.

<sup>1519</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.664.

*vous, je ne redeviendrai pas Glauka, je me retirerai dans la tour, si Malki m'y autorise, ou dans la cellule de Krito, ou avec ma sœur Eulodia, si elle le veut bien, [...]*

Encore une expression qui dévoile mieux qu'un long discours la pensée de Glauka. Ce simple « porque sí » montre la force de la vie, ce qui fait que Glauka plie mais ne rompt pas<sup>1520</sup>. Le verbe « mourir » est, ici, conjugué au passé composé et à la première personne du singulier, fait impossible : Glauka est morte, ou plutôt une Glauka, la Glauka amante, mais elle est persuadée de pouvoir être encore grand-mère et de faire vivre Ahram en parlant de lui à Malki. En réalité, ce n'est sans doute pas aussi simple. Elle ne peut pas quitter une peau pour en revêtir une autre, passer d'une identité à une autre. Elle restera la Glauka amante mêlant dans son cœur amour et douleur, ce qui explique le magnifique oxymore « vivre muriéndome » à consonnance mystique, où l'infinitif, substantivé, n'a plus de connotation temporelle mais le gérondif exprime l'éternité de l'agonie, comme celle du supplice de Sisyphe. Comme Miguel dans *Octubre octubre*, elle est un être mourant. Elle croit l'être, en fait, parce que son amour de la vie est en totale contradiction avec ses propos. Même en ce moment tragique, elle est déchirée entre son chagrin et son amour de la vie. Comment va-t-elle résoudre ce problème crucial ?

La vie n'a pas épargné la sirène. Aphrodite lui a accordé un privilège inouï, mais a semé autour d'elle une moisson de cadavres.

*La vieja sirena* est l'œuvre qui dépeint les hommes du III<sup>e</sup> siècle après J.C. en pleine force de l'âge et les événements qui la jalonnent dénotent les excès, le flamboiement et les passions de la vie à son zénith. Glauka vit pleinement, assume parfaitement sa condition d'immortelle puis de mortelle, de sirène puis de femme, passant de l'immobilisme au mouvement avec sa cohorte de grandes joies et de chagrins profonds. C'est l'étape où la raison n'a pas encore vaincu, l'imagination est encore possible : la sirène peut s'y épanouir. La sagesse qu'apporte l'âge arrive avec *Real Sitio*.

*Real Sitio* est, en effet, l'œuvre qui clôturera la trilogie et, par conséquent, qui fait office de conclusion. L'amour de la vie de l'auteur ne concordait pas avec l'idée du suicide. Celle-ci n'y apparaît pas. A la fin du XIX<sup>e</sup> siècle, lorsque Bettina en épousa un autre, Janos chercha la mort dans les combats, mais ne la trouva pas. Il eut, ainsi, le bonheur de croire, pendant quelque temps, qu'il pourrait l'épouser lorsqu'elle perdit son mari. Il eut l'âcre consolation d'être auprès de celle qu'il aimait lorsqu'elle mourut.

---

<sup>1520</sup> LA FONTAINE (de) Jean. *Fables*. Livre I. Fable 22. *Le chêne et le roseau*. Livre de poche. Paris. 2002.

En revanche, quelques années plus tard si l'on suit encore l'ordre chronologique, dans *Octubre, octubre*, l'opus du début et des balbutiements, un personnage prend prétexte de la guerre civile (1936-1939), pour mourir volontairement comme Krito. Roque, celui qui aimait Beatriz, choisit de mourir lorsqu'il l'eut soignée jusqu'au bout, lorsqu'il eut réglé au mieux le sort de María, la fille de Beatriz, qu'il confia à des proches. Beatriz morte, il n'avait plus qu'à chercher :

« la voluntaria muerte en primera línea a los cuarenta y seis años »<sup>1521</sup>  
(*la mort volontaire en première ligne à l'âge de quarante-six ans*).

Celui qui avait aimé Beatriz, puis qui,

[...] al saber que Beatriz se había enamorado de otro hombre, de Pablo el señorita, no hizo nunca reproches y se tragó la amargura. »<sup>1522</sup>

(*[...] en apprenant que Beatriz s'était éprise d'un autre homme, de Pablo le bourgeois, il ne lui fit jamais de reproches et supporta en silence son amertume.*)

poussa à son extrême l'abnégation, dont parlent Pablo et María.

C'est pourquoi, en ce 3 novembre, époque à laquelle on se souvient encore plus des morts, don Pablo et María :

« Toman el camino a la ermita, donde desde un tanque franquista mataron a Roque, aprestado para destruirlo con una botella de gasolina y una bomba de mano. »<sup>1523</sup>

(*Ils prennent le chemin de la chapelle, où, du haut d'un tank franquiste, on tua Roque, qui se disposait à le détruire, avec une bouteille d'essence et une grenade à la main.*)

Que peut faire un homme seul, avec ses armes dérisoires, contre un tank ?

Il est rare que David vainque Goliath. L'héroïsme de Roque, comme celui de Krito, cache un véritable désir de mourir. Il refusa de mourir à cause d'un simple ressort rouillé - ce qui eût été, sans doute, un anachronisme- mais il préféra offrir sa vie pour une cause. De même que Krito mourut en protégeant la tour de celui qu'il aimait, Roque mourut pour défendre ses idées en combattant les franquistes.

Glauka n'aurait pas compris le père de Krito : à ses yeux, la fortune n'est pas vitale. L'amour d'une femme, d'un fils est autrement plus précieux que l'argent. Elle n'aurait pas compris Roque plus qu'elle n'a compris Krito : Glauka la sirène, Glauka l'ancienne immortelle accepte pleinement les contradictions de la vie, « el vivir muriéndome » des mystiques. Elle aime la vie pour la vie, pour tout ce qu'elle lui apporte. La vie mérite d'être vécue, avec ses atrocités. Elle qui est morte si souvent, la première fois lorsqu'elle a vu sa petite fille assassinée sous ses yeux, aime la vie, malgré tout. Elle pense que Glauka est morte, qu'elle deviendra, tout simplement, une grand-mère, comme lors de ses étapes précédentes qui ont été marquées par un prénom différent.

---

<sup>1521</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.137.

<sup>1522</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.137.

<sup>1523</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.136.



Peut-elle, encore, changer de prénom -et, par conséquent, de vie-, alors que cette étape est l'aboutissement de la vie, la découverte de l'amour, de son identité antérieure ?

Un problème se pose alors : José Luis Sampedro osera-t-il nous présenter la mort de Glauka, celle qui ne la craint pas ? Va-t-il finir cette œuvre en laissant le destin de Glauka en suspens ? Choisira-t-elle de mourir par amour, comme le fit Ittara ? S'il a le courage d'écrire sa mort, comment le fera-t-il ?

Il le fera, certes, et d'une manière qui, à elle seule, justifie de faire une thèse sur les cercles du temps.

#### 2.2.4. La mort de la vieille sirène

Le chapitre 30, le dernier, tel un mois qui s'achève, s'intitule « Descenso a las alturas » (*Descente aux sommets*). Cet oxymore deviendra, bientôt, tout à fait clair. Pour l'instant, nous suivons Glauka après la mort d'Ahram, dont le cadavre vient d'être jeté à la mer, comme il le souhaitait :

« Ella sabe que el mar trata los cuerpos más piadosamente que el aire. No se corrompen, no se descomponen, duermen envueltos en líquido, como en el vientre materno, hasta que se deshacen... Solamente dispersa los huesos desprendidos, pero ella acudirá a evitarlo. »<sup>1524</sup>

(*Elle sait, elle, que la mer traite les corps avec plus de compassion que l'air. Ils ne se corrompent pas, ils ne se décomposent pas, ils dorment, enveloppés dans un liquide, comme dans le ventre maternel, jusqu'à ce qu'ils soient détruits... Elle disperse seulement les os qui se détachent, mais elle (Glauka) accourra pour l'éviter.*)

Le début de cette citation est séduisant. Le rythme est lent et doux comme une onde paisible. La phrase s'ouvre sur un « ella » évident. Glauka n'est plus « la femme » du début de l'œuvre, elle s'est épanouie dans son être double et est tout simplement « elle ». L'adverbe « piadosamente », par sa longueur, berce le lecteur, tout comme les trois verbes « corrompen », « descomponen », « duermen » dont les assonances en « o » et « e » emportent le lecteur dans la douceur d'une mer paisible au gré de douces vaguelettes. La mort est un retour au ventre maternel, au liquide vital dans lequel a baigné l'enfant et qu'il rejoint après la mort. L'adverbe qui ouvre la dernière phrase est en harmonie, par sa longueur, avec cette lenteur et cette douceur, mais cet effet s'effondre brutalement à la lecture des mots suivants, étant donné la réalité qu'ils expriment. Certains os se détacheront du corps d'Ahram, termes crus qui surprennent le lecteur et ne sont guère adoucis par la fin de la phrase dont le sens est, pour l'instant, mystérieux.

---

<sup>1524</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.701.

La suite est un peu plus claire :

« Tomó esa decisión cuando le vio derribado en el lecho por aquella media parálisis. Ciertamente, había reprochado a Krito su ir al encuentro de la muerte con el « Dragón », pero junto a su enfermo le comprendió. No siempre ir a morir es rechazar la vida sino darla por hecha, culminarla. Además, ella no pretende precipitar su muerte, sino esperarla junto a Ahrám, bajo las aguas. Y, sobre todo, ya se siente muerta desde ese último amanecer del universo que ambos compartieron.

Por eso desdeña el tiempo, pues ya le sobra. »<sup>1525</sup>

*(Elle prit cette décision quant elle le vit cloué sur son lit par cette hémiplegie. Certes, elle avait reproché à Krito d'être allé à la rencontre de la mort avec le « Dragon », mais, aux côtés de son malade, elle le comprit. Aller vers la mort ne signifie pas toujours qu'on repousse la vie, mais qu'on la tient pour achevée, qu'on en a atteint le sommet. De plus, elle ne cherche pas à précipiter sa mort, mais à l'attendre auprès d'Ahrám, sous les eaux. Surtout, elle se sent déjà morte depuis cette dernière aube de l'univers que tous deux partagèrent.*

*C'est pour cela qu'elle méprise le temps, parce qu'elle n'en a plus besoin.)*

Les personnages de José Luis Sampedro ne sont pas figés. Même si ce dernier prépare une somme de documents avant d'écrire et établit une fiche sur tous ses personnages, il les fait évoluer et cela constitue l'une des richesses de l'étude de son œuvre. Nous en trouvons, ici, un exemple remarquable : Glauka ne pouvait concevoir que Krito eût choisi la mort. Elle change d'avis et le justifie fort bien. Comme nous le verrons, la thématique de la maladie est essentielle dans cette trilogie. Elle métamorphose ceux qui la subissent. Cependant, en ce qui concerne l'hémiplegie d'Ahrám, c'est, également, le témoin qui change et le verbe « comprendre » avec son préfixe montre qu'il ne s'agit pas que d'une compréhension intellectuelle mais aussi d'une empathie avec la personne. La maladie d'Ahrám a permis à Glauka, en même temps, de se sentir, à nouveau, en harmonie avec Krito.

Deux verbes se détachent de cette citation. Le premier est « culminarla », qui vient de « culmen, culminis, n. : 1/ faîte, sommet [...] 2/ [fig.] apogée, le plus haut point »<sup>1526</sup>. Glauka et Ahrám sont parvenus à leur apogée en contemplant, ensemble, l'univers et en se sentant en symbiose avec lui. La vieille sirène a choisi une fin qui lui permettra d'être en symbiose avec l'univers de la mort, au fond de l'eau avec Ahrám mort. Elle achèvera ainsi, mènera ainsi à la perfection leur fusion avec le temps, en accompagnant celui qu'elle aime dans le cercle de la vie et dans celui de la mort, c'est-à-dire dans un cercle du temps complet. Le second verbe est « partager », rehaussé de « ambos » (*tous les deux*). Le préfixe « cum » réapparaît : aimer, c'est partager, se comprendre, être ensemble, être à la fois deux et un et se fondre avec le monde de la vie et celui de la mort.

La dernière phrase ne fait que résumer ce qui vient d'être dit : Glauka n'a plus besoin du temps. Elle le voulait pour connaître l'amour, elle y renonce lorsque son amant meurt.

---

<sup>1525</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.701.

<sup>1526</sup> *Dictionnaire Gaffiot*. Ibid. p.449.

Elle demande à Malki, qui commande le bateau, de l'emmener à Psyra : elle veut finir sa vie là où elle l'a commencée. Elle ne veut pas dire la vérité au jeune homme :

« [...] le declara (a Malki) su propósito, aunque sin poder revelarle que regresará a Thera elle sola bajo las olas. »<sup>1527</sup>

*([...] elle lui fait part (à Malki) de son intention sans pouvoir, toutefois, lui révéler qu'elle reviendra à Thera elle seule, sous les vagues.)*

Elle revient dans la grotte de Psyra, abandonnée, dévastée. La panique l'envahit lorsqu'elle découvre que la statuette d'Aphrodite Uranie, a disparu, volée, sans doute. Pendant un instant, elle songe alors à revenir à Thera pour y mourir noyée, tout simplement :

« [...] aunque esa rápida muerte no sea el piadoso acompañamiento proyectado junto a los restos amados, para guardarlos de peces y crustáceos voraces, para deshacerse junto a ellos... »<sup>1528</sup>

*([...] même si cette mort rapide n'est pas le pieux accompagnement qu'elle a projeté à côté des restes aimés, pour les préserver de poissons et crustacés voraces, pour se désagréger auprès d'eux...)*

Heureusement, elle trouve une cavité permettant d'accéder à une autre grotte et se rappelle que les pêcheurs y révéraient une autre déesse :

« [...] no llamaban Afrodita a la imagen sino que le daban otro nombre bárbaro [...]. »<sup>1529</sup>

*([...] ils n'appelaient pas la statue Aphrodite mais ils lui donnaient un autre nom barbare[...].)*

C'est alors qu'elle sent la présence de « la Gran Madre », puis elle l'entend à la manière des sirènes, c'est-à-dire sans paroles. Alors, elle lui adresse, humblement, sa supplique :

« Despliega su proyecto, expone su ansia, llora su congoja.

-Quiero la gracia de estar a su lado mientras se disgrega y desmorona. Quiero ahuyentar a las morenas y a los cangrejos, desprender las pertinaces lapas y las anémonas, impedir que después en sus huesos arraigue el coral y la esponja, limpiarlo de algas invasoras...Y acabar allí tan junto a él que al cabo ya no necesitamos dos medallas, sino que baste la que cuelga de mi cuello... »<sup>1530</sup>

*(Elle explique son projet, elle expose son anxiété, elle pleure son angoisse.*

*-Je veux la grâce d'être à ses côtés pendant qu'il se désagrège et se délite. Je veux chasser les murènes et les crabes, détacher les patelles tenaces et les anémones, empêcher qu'ensuite, dans ses os, prennent racine le corail et l'éponge, le laver des algues envahissantes...Et en finir là, si près de lui, qu'enfin nous n'aurons plus besoin de deux médailles mais que celle qui est suspendue à mon cou suffira.)*

Comme l'indique le site *Trésor de la Langue française informatisé*, ce que demande la jeune femme est bien une « 1. Faveur, bénédiction accordée par Dieu »<sup>1531</sup>. Elle demande qu'Aphrodite -l'une des représentations divines de la Terre Mère- refasse, dans l'autre sens, ce qu'elle a fait, une première fois, et qui était, déjà, une

<sup>1527</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.703.

<sup>1528</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.705.

<sup>1529</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.705.

<sup>1530</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.706.

<sup>1531</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=3175269690;r=1;nat=;sol=1;>

faveur inouïe. Elle veut redevenir sirène, pour accompagner Ahram jusqu'à la fin, jusqu'à ce qu'il ne reste plus rien de lui. Le rythme ternaire de la première phrase indique le crescendo de sa demande, qui devient de plus en plus véhémence tout en restant humble. Sa vie dépend de la réponse de la déesse. Les substantifs : « proyecto », « ansia », « congoja », montrent l'évolution de la suppliante, culminant avec « congoja » qui rime par assonance avec le verbe dont il est complément d'objet direct : « llora ». Sa supplique est rythmée par le verbe « quiero » qui commence les deux premières phrases et qui est, en effet, le verbe le plus approprié, dans sa force et sa sobriété. Les infinitifs abondent, qui mettent en relief les motivations de Glauka. Si elle veut redevenir sirène, c'est pour s'activer autour du cadavre de l'aimé et le protéger de tous les éléments vivants pouvant faire disparaître son corps sans attendre l'action de l'eau. Elle n'accuse pas ces éléments, elle qualifie certains d'entre eux de « pertinaces ». Elle veut, tout simplement, les empêcher de toucher, voire souiller ou profaner, le cadavre de celui qu'elle aime. Le dernier adjectif : « inadoras », est plus agressif et justifie encore davantage sa demande. Elle a, également, besoin de temps, comme le révèlent l'adverbe « después » et le verbe « acabar ». La métaphore poétique de la médaille ne fait que traduire une réalité plus crue : avec la détérioration des cadavres dans l'eau, Ahram et elle ne formeront qu'un seul « corps », pour ne pas dire un seul amas. Glauka veut réellement, au sens premier du terme, une fusion de leurs deux êtres.

Elle obtient la réponse quelques instants après :

« -Te transformaré otra vez en ella, pero no puedo ya salvarte del tiempo ni de la muerte. El tiempo es invencible porque el mismo se destruye a cada instante ; no puede escapársele quien se prendió en él. Volverás a tu ser y volverás a Thera ; no soy yo quien te lo concede, sino el heroísmo de tu amor. Acepta lo que allí encuentres. »<sup>1532</sup>

*(-Je te changerai de nouveau en elle (en sirène), mais je ne puis, désormais, te protéger ni du temps ni de la mort. Le temps est invincible parce qu'il se détruit lui-même à chaque instant ; celui qui s'est accroché à lui ne peut lui échapper. Tu retrouveras ton être et tu reviendras à Thera : ce n'est pas moi qui t'accorde cela, mais l'héroïsme de ton amour. Accepte ce que tu y trouveras.)*

Thera désigne ce qui est devenu, de nos jours, un site archéologique grec fameux<sup>1533</sup>. Nous découvrirons bientôt en quoi le choix de cet endroit est important.

La définition que donne la Diosa Madre (*la Déesse Mère*) déesse du temps est fort intéressante. Elle s'exprime, tout d'abord par une contradiction apparente : « El tiempo es invencible porque el mismo se destruye a cada instante » où l'adjectif qualifiant le temps « invencible » contraste avec la fin de la phrase et, avant tout, le verbe réfléchi « se destruye ». Nul ne peut vaincre le temps puisqu'il se détruit lui-même, le présent devenant passé dès qu'il a existé. La déesse ajoute : « no puede

<sup>1532</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.707.

<sup>1533</sup> **Santorin** (en grec Σαντορίνη) ou **Thira** (Θήρα) est un petit archipel d'îles volcaniques situé dans la mer Égée à 75 km au sud-est de la Grèce continentale. Santorin est aussi connue sous le nom de son île principale, Théra. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Santorin>

escapársele quien se prendió en él », ce qui est d'autant plus vrai pour Glauka qui s'est volontairement offerte au temps. Elle accepte de faire un deuxième « miracle », évoquant l'héroïsme de Glauka. La définition du mot s'applique parfaitement à la vieille sirène :

« I. — *Héros*, subst. masc.

A. — Être fabuleux, la plupart du temps d'origine mi-divine, mi-humaine, divinisé après sa mort B. — Personnage légendaire auquel la tradition attribue des exploits prodigieux. II. — *Héros, héroïne*<sup>1534</sup>, subst. 1. Homme, femme qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale. Combattant(e) remarquable par sa bravoure et son sens du sacrifice.<sup>1534</sup>

Glauka est, effectivement, un être « d'origine mi-divine, mi-humaine ». Elle fut, tout d'abord, immortelle, puis le temps a fait irruption, un « après » a pu se produire, pendant lequel elle est devenue humaine. Mais elle est aussi une « femme qui incarne dans un certain système de valeurs un idéal de force d'âme et d'élévation morale ».

Le subjonctif final : « encuentres », préfigure l'avenir incertain qui se présente à Glauka et qu'elle doit accepter, comme le montre l'impératif « acepta ». Cela ne pose aucun problème à Glauka : ayant obtenu ce qu'elle voulait si passionnément, elle est prête à tout.

Et c'est là qu'apparaît, pour la première fois, l'expression « la vieja sirena », qui est un oxymore caché : les sirènes échappent au temps, donc à la vieillesse, puisqu'elles sont immortelles. Elle est redevenue sirène mais se réjouit d'avoir gardé la mémoire qui lui permet de savoir qu'elle vient de commencer une véritable course contre le temps :

« Y entonces la vieja sirena tiene prisa. Prisa por volver junto a Ahram. No puede desperdiciar el tiempo que le queda de vida. »<sup>1535</sup>

(*Et alors la vieille sirène est pressée. Pressée de revenir auprès d'Ahram. Elle ne peut gaspiller le temps qui lui reste à vivre.*)

Tout ce qu'elle veut, c'est :

« Llegar a su lado, descansar a su lado, sobre la arena ondulada por las corrientes, [...] allí dormiré tranquila abrazándole, yo no me falta mucho, nos disgregaremos juntos, por fortuna mis fibras humanas siguen teniendo memoria, [...] »<sup>1536</sup>

(*[...] arriver à ses côtés, reposer à ses côtés, sur le sable plissé par les courants, [...] Là, je dormirai paisiblement en le tenant dans mes bras, cela ne peut plus tarder, nous nous désagrègerons ensemble, par chance mes fibres humaines gardent encore de la mémoire, [...]*)

Après deux verbes à l'infinitif, donc atemporels, arrivent, avec douceur, deux verbes conjugués à un futur porteur d'espérance. Glauka est sereine, comme le montre l'adjectif qualificatif « tranquila », et l'explication de son état d'esprit s'explique aussitôt par le gérondif tout entier fait de durée : si elle tient celui qu'elle aime dans ses bras, Glauka n'a plus rien à demander à la déesse. Elle est comblée. Elle

<sup>1534</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?26;s=3024863805;r=2;nat=;sol=0;>

<sup>1535</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.708.

<sup>1536</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.709.

emploie même le substantif « fortuna », la chance, à un moment où peu de mortels le feraient. La vieille sirène est infiniment soulagée d'avoir conservé la mémoire. L'emploi du verbe « seguir », suivi du gérondif, en témoigne. Cette continuité de la mémoire est la continuité de sa vie même et sa justification. Sa mémoire lui permet d'apprécier sa vie antérieure d'immortelle, le choix de mortalité qu'elle a fait et tout ce qui s'est passé depuis qu'elle est devenue une femme, avec son lot de chagrins, de plaisirs et, avant tout, avec l'amour qui lui a été accordé. Son rêve est simple : « nos disgregaremos juntos ». C'est l'accomplissement de sa vie.

Elle est pleinement heureuse :

« [...] contigo llegaba mi destino, yo lo supe en el acto, ahora voy a ser el tuyo, allá voy donde estás, a acercar mi carne a tu cuerpo que me espera, con tus pies para pisar navíos, tu vello para enredar mis dedos, abriré tu sudario, ya no lo necesitas cuidándote yo, sí, dándote mi carne, mi carne que está viva porque no es inmortal... »<sup>1537</sup>

*([...] c'est avec toi qu'arrivait ma destinée, je le sus aussitôt, maintenant je vais être la tienne, je vais là où tu es, pour approcher ma chair de ton corps qui m'attend, avec tes pieds faits pour fouler des navires, ton duvet pour y entrelacer mes doigts, j'ouvrirai ton suaire, tu n'en as plus besoin puisque je prends soin de toi, oui, je te donne ma chair, ma chair qui est vivante parce qu'elle n'est pas immortelle...)*

Dans cet extrait, l'éventail temporel est beaucoup plus large : le premier verbe, à l'imparfait, exprime la durée. A partir du moment où Glauka a connu Ahram, son destin s'est accompli, le restant de sa vie fut la continuité de sa réalisation. Le temps a commencé, alors, une course sans accroc. Le passé simple du verbe suivant est illustré par « en el acto ». Il indique le début, ponctuel par nature, de cette période bénie. Le présent est le temps le plus utilisé, avec « voy », « estás », « espera », « necesitas » -où ce temps a une valeur d'anticipation-, et « está ». Même lorsque le verbe est conjugué à la troisième personne du singulier, il désigne soit Ahram -tu cuerpo-, soit Glauka -mi carne ». La sirène n'est tendue que vers ce but : la rencontre de leurs deux corps. Leur fusion réelle ne sera possible que lorsque le verbe au futur sera réalisé -« abriré tu sudario ». Cet acte n'a rien de morbide, aux yeux de Glauka, et sa conviction est telle qu'elle entraîne le lecteur. Elle semble ouvrir le suaire comme s'il s'agissait d'un acte érotique, comme si elle ôtait lentement les vêtements de l'homme désiré. Pour Glauka, la mort n'a rien de répugnant. Le cadavre d'Ahram reste le corps de celui qu'elle aime. Cette fusion n'est possible que par ce qu'elle dit à la fin : « dándote mi carne, mi carne que está viva porque no es inmortal... », où elle insiste sur le mot « carne » qu'elle répète en le faisant prolonger par une proposition relative suivie d'une subordonnée circonstancielle de cause. Glauka insiste fortement, car c'est essentiel. Tout n'est possible que parce qu'elle est mortelle et ce qui désole les êtres humains la réjouit profondément. Les points de suspension soulignent ses propos. Ils les ouvrent sur un futur atemporel, sur une

---

<sup>1537</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.710.

époque où ils ne seront plus. Ils seront morts, mais ils ne formeront qu'un. Telle est la volonté de Glauka. Elle peut plonger vers les fonds marins :

« [...] junto a esa arista atracamos, ahí estás, bastará sumergirme, será fácil hallarte, a ti voy, descendiendo, continuo, ¿cómo no toco ya fondo ?, ¿cómo tan vertical la roca ?, me adentro en la oscuridad, oscuridad creciente, y calor en el agua...

¿Calor en el agua ... ? i Cómo no comprendí, no recordé antes ! El negro basalto, el acantilado en círculo, esta agua tibia...i El cráter de un volcán ! Si ya lo había oído contar, este islote lo levantó una erupción, está escrito, y otra hizo emerger la tercera isla, Apronisi, que con Thera y Terasia cierra el círculo, ahora más claro aún, merecías esta tumba, no fue azar tu final aquí, te reclamó la Madre Subterránea, por eso me habló sibilina en Psyra, « acepta lo que allí encuentres », i cómo no voy a aceptarlo !, acéptame tú a mí, i oh Diosa Madre !, te sigo, Ahram, no esperarás en vano, ya sé que no habrá fondo, que descansas en Su seno ..., ya no es oscuridad sino negrura, ya el agua se condensa, frena mis movimientos, agarrota mis brazos y mi cola, avanzo en hidrargirio tenebroso, intenta rechazarme pero no podrá conmigo, no será más poderoso que mi joven corazón, ningún corazón enamorado es viejo, no podrá rechazarme, si acaso traspasarne, qué opresión este abrazo, mis sienes estallantes, mis pechos ya no flácidos : hundidos, una mano de hierro en mis costillas, pero avanzo, Ahram, voy hundiéndome, hacia ti a reunirnos en Su seno, de la Más Grande que dioses y hombres, gran puerta el volcán para tu llegada, a la Caverna Máxima, madre de las cavernas, la puerta a ti debida porque tú eras fuego, me aturde la idea y me exalta, no descendiendo, isubo !, como cuando tú me privabas del sentido en el amor, cuando me alzabas al Vértigo, este abrazo de la mar me lo recuerda...Sé que es el fin, que un dios retrocedería, pero yo soy mujer enamorada, i soy mortal, qué milagro !, un dios renunciaría, a ellos no les es dado el heroísmo, sólo se llega a héroe en el altar de la muerte, adelante, en este sofocante abrazo del agua..., del fuego..., tus brazos ardientes llevándome contigo al surtidor altísimo... ¡Abajo, abajo ! ¡Más adentro que los dioses, arrebatada a ti por ese amor en el morir que un inmortal nunca podrá gozar !<sup>1538</sup>

*(Nous accostons près de cette arête, c'est là que tu es, il me suffira de plonger, ce sera facile de te trouver, je vais vers toi, je descends, je continue, comment est-ce possible que je ne touche pas le fond, comment se fait-il que la roche soit si verticale ?, je m'enfonce dans l'obscurité, l'obscurité croissante et la chaleur dans l'eau...*

*La chaleur dans l'eau ... ? Comment n'ai-je pas compris, comment ne me suis-je pas souvenue avant ! Le noir basalte, la falaise circulaire, cette eau tiède... Le cratère d'un volcan ! Je l'avais déjà entendu dire, cet îlot surgit lors d'une éruption, c'est écrit, et une autre fit émerger la troisième île, Apronisi, qui, avec Thera et Terasia, ferme le cercle, maintenant c'est encore plus clair, tu méritais cette tombe, ta fin ici ne fut pas un hasard, la Mère Souterraine te réclama, c'est pour cela qu'elle me parla, de façon sibylline, à Psyra, « accepte ce que tu y trouveras », comment pourrais-je ne pas l'accepter, toi, accepte-moi, ô déesse mère !, je te suis, Ahram, tu ne m'attendras pas en vain, je sais bien qu'il n'y aura pas de fond, que tu reposes en Son sein ... Ce n'est plus de l'obscurité, mais de la noirceur, déjà l'eau se condense, elle freine mes mouvements, elle raidit mes bras et ma queue de sirène, j'avance dans un hydrargyre ténébreux, qui essaie de me repousser mais il n'aura pas raison de moi, il ne sera pas plus puissant que mon jeune cœur, aucun cœur amoureux n'est vieux, il ne pourra pas me repousser, sinon peut-être me transpercer, quelle oppression exerce cette étreinte, mes tempes éclatent, mes seins ne sont plus flasques : ils sont enfoncés, une main de fer pénètre dans mes côtes, mais j'avance, Ahram, je m'enfonce peu à peu, vers toi pour que nous nous rejoignons dans Son sein, le sein de celle qui est Plus Grande que les dieux et les hommes, le volcan est une grande porte pour ton arrivée, à la Caverne Suprême, mère des cavernes, la porte qui t'est due parce que tu étais le feu, cette idée m'étourdit et m'exalte, je ne descends pas, je monte!, comme tu me faisais perdre mes esprits dans l'amour, quand tu me hissais jusqu'au Vertige, cette étreinte de la mer me le rappelle... Je sais que c'est la fin, qu'un dieu reculerait, mais moi je suis une*

<sup>1538</sup> La vieja sirena. Ibid. p.710-711.

*femme amoureuse, je suis mortelle, quel miracle !, un dieu renoncerait, l'héroïsme n'est pas accordé aux dieux, on n'arrive à être un héros que sur l'autel de la mort, en avant, dans cette suffocante étreinte de l'eau..., du feu..., tes bras ardents m'emmenant avec toi vers le jet de feu qui est si haut... En bas, en bas ! Plus au fond que les dieux, emportée vers toi par cet amour dans la mort dont un immortel ne pourra jamais avoir la jouissance ! )*

Glauka plonge vers les régions abyssales. Les verbes essentiels reposent sur cette idée de descente vers l'intérieur : « desciendo », « toco[...] fondo », « me adentro en la oscuridad ».

La première sensation de la vieille sirène est l'obscurité, normale à cette profondeur, mais, bientôt, elle ressent de la chaleur :

« [...] y calor en el agua...  
¿Calor en el agua ... ? »

La fin de cette phrase, suivie de points de suspension, donne l'impression que Glauka, dans un premier temps, se contente de décrire ce qu'elle ressent. Les points de suspension marquent une pause, non celle de sa descente mais celle de sa réflexion : elle se rend compte, soudain, que cette sensation n'est pas normale. C'est alors qu'elle réagit, adoptant cette idée nouvelle que le narrateur développe en un paragraphe différent.

Glauka a compris les propos sybillins -selon ses propres termes- de la déesse, qui n'est plus seulement la Terre Mère mais aussi la Mère Souterraine, déesse, non de la mer mais de la Terre et, par conséquent, de l'un des éléments terrestres qu'est le feu, le feu purificateur, le feu du volcan qui permet de pénétrer au centre de la terre. Une fois de plus, elle retrouve le cercle, dans la forme de la falaise. Le fameux cercle du temps rejoint celui de l'espace, en ce moment ultime de la vie de la sirène. La fusion espace-temps annonce celle de Glauka et Ahram en un seul être, tout d'abord physique, puis, d'une certaine manière, mystique. Ce mysticisme est omniprésent en cette fin de l'œuvre. « La puerta a ti debida », « no desciendo, subo », « arrebatada a ti por ese amor en el morir » semblent tout droit sortis d'œuvres mystiques telles celle de Sainte Thérèse d'Avila ou Saint Jean de la Croix. Comment s'étonner que José Luis Sampedro ait choisi comme titre de ce dernier chapitre « Descenso a las alturas » et que la citation en exergue de la troisième partie soit de Saint Jean de la Croix ? Nous examinerons plus loin cette problématique de la mystique.

Les points de suspension, dans ce dernier paragraphe, marquent la progression de la pensée de Glauka puis, après « descansas en Su seno », le lecteur a de plus en plus l'impression que cette ponctuation exprime, en même temps que le rythme de la pensée du personnage, sa progression physique, sa descente le long du cratère. L'obscurité se fait plus épaisse, l'eau aussi, Glauka peine à descendre et c'est là qu'éclate sa plus grande victoire. Humaine, elle est supérieure aux dieux : « un dios renunciaría », mais pas elle. Elle devient solennelle : « sólo se llega a héroe en el altar



de la muerte », comme l'exige ce point de non-retour. Elle ressent « el sofocante abrazo del agua », où l'association de « sofocante » et « agua » n'est même plus contradictoire puisque eau et feu se mêlent. Cette chaleur insupportable n'est pas désagréable pour la vieille sirène qui la considère comme « un abrazo », une étreinte semblable à celle de l'amour, « amor en el morir que un inmortal nunca podrá gozar ». Que les propos de Glauka s'achèvent sur le verbe « gozar » et un point d'exclamation ne surprennent en rien le lecteur : amour de la vie et vie dans l'amour auront marqué la vie de Glauka et son point d'orgue.

Que l'héroïne meure à la fin de cet opus n'est guère surprenant : elle avait réclamé d'être mortelle en toute conscience. Il était normal qu'elle mourût. En outre, vu son caractère exceptionnel, il était également normal que sa mort fût exceptionnelle, et elle l'est. Le lecteur ne la voit pas mourir, ce qui est déjà moins cruel ; il se contente de l'imaginer. La fin de la protagoniste n'est pas simultanée de la fin de l'oeuvre, mais ouvre un après de courte durée. Le mystère ne disparaît pas tout-à-fait, le lecteur étant libre de toute interprétation. Ce dernier est partagé entre plusieurs sentiments : il regrette, notamment, de ne pas être témoin de la rencontre de Glauka et d'Ahram, qu'elle désirait si ardemment. Cependant, il est conscient que cette fusion n'aurait peut-être pas été facile à présenter de manière idyllique. Cette suspension est poétique. Elle invite le lecteur à continuer à suivre Glauka, comme il l'a fait depuis qu'il a ouvert le livre. Nous pensons à ce que confia José Luis Sampedro à un journaliste :

« ¿Hace años, sometido a una encuesta de preguntas convencionales, contesté a la de cómo desearía mi muerte con una sola palabra : « Enterándome. » No he cambiado de deseo : morirse forma parte de la vida y me gustaría escuchar hasta la última nota, si no del Vals triste, al menos de aquel breve motete de Bach, Ven dulce muerte, que tanto me conmovió . »<sup>1539</sup>

*(Il y a des années, soumis à une interview aux questions conventionnelles, je répondis à celle où l'on me demandait comment je souhaiterais mourir, par un seul mot : « conscient ». Je n'ai pas changé de souhait ; mourir fait partie de la vie, et j'aimerais écouter jusqu'à l'ultime note, sinon de la Valse triste, mais du moins de ce court motet de Bach, Viens, ô douce mort, qui m'a tant bouleversé.)*

Glauka, en mourant, jouit de cette même sérénité et de cette même conscience aiguë de la vie.

Que de morts de natures différentes dans cette trilogie et surtout dans le deuxième opus ! Il semblerait que, dans cette oeuvre centrale -elle se situe entre les deux autres-, le cercle ait emmené la trilogie jusqu'à son point culminant, après une

---

<sup>1539</sup> Monte Siná. Ibid. p. 82.

course ascendante avec le premier volet et descendante avec le troisième, mais sans doute s'agit-il, là encore d'une « descente vers les hauteurs ».

Au fil des œuvres, le nombre de personnages s'amenuise. Dans *Octubre, octubre*, tout le quartier « Quartel de Palacio » renaissant sous nos yeux, les personnages secondaires sont pléthoriques. Certains d'entre eux meurent au cours du récit, d'autres sont morts avant et leur décès est rapporté par le narrateur. Tous, évidemment, ont marqué le cours du destin des protagonistes, mais ceux qui meurent au cours du récit -même si leur mort nous est rapportée- font réfléchir les personnages et, peut-être, surtout le lecteur, sur le sens de la vie. Ágata et Luis tirent, sans doute, moins de leçons de la mort de don Pablo ou de doña Flora que le lecteur, qui y voit un message de l'auteur sur l'importance qu'accordait chacun d'eux à l'amour. Le premier n'a pas su saisir le temps à bras-le-corps et il est, finalement, mort un tout petit peu trop tôt, la deuxième a vécu le temps avec volupté et elle est morte dans la sérénité et en direct, comme un message optimiste de l'écrivain à son lecteur bien-aimé. Ágata et Luis ne meurent pas au cours du récit, au contraire de Miguel, le protagoniste et narrateur de la partie « Papeles de Miguel ». Cependant, cela est tout-à-fait logique et attendu : depuis le début de l'œuvre, Miguel tend vers la mort et ne vit plus, d'une certaine manière, que pour elle. Les cercles du temps lui apportent Isolina et Serafina, la première étant interprétée par lui comme une messagère l'invitant au grand départ, la deuxième étant un cadeau d'adieu : l'ultime « réincarnation » de la femme aimée.

La mort de Miguel, comme nous allons le voir, ne manque pas de surprendre, car son élan mystique vers la femme aimée qu'il retrouvera après la mort est entravé, pour le lecteur, par le fait que Nerissa soit vivante. Miguel semble vivre et mourir pour une construction artificielle de l'amour, créée par lui de toutes pièces.

Dans le second ouvrage, *La vieja sirena*, la construction narrative est simplifiée -il n'a y plus qu'un temps de discours- et les personnages vivants sont bien moins nombreux. Il peut sembler cependant, au premier abord, tout aussi complexe. En effet, les analepses -concernant le passé de Glauka, essentiellement- rendent l'architecture narrative difficile à embrasser en une seule vision. Toutes les étapes de la vie de la vieille sirène sont jalonnées de cadavres. Le cercle du temps est, ici, spirale, et il ne se meut que par heurts et au prix de la souffrance de la protagoniste, comme si chaque spire se terminait sur des morts avant qu'une autre ne recommence, avec le même personnage mais portant un nouveau prénom, dans un nouveau cadre et un autre entourage. En une vie, Glauka en a vécu plusieurs, bien distinctes. Lorsque, enfin, elle a recouvré la mémoire dans l'extase de l'amour avec Ahram, elle a amorcé la spire principale. Celle-ci ne pouvait se contenter de s'achever sur la mort de personnages secondaires. C'est le triangle principal -Krito, Ahram, Glauka- qui est

atteint. Krito meurt le premier, en se sacrifiant par amour ; Ahram s'éteint après avoir, enfin, atteint l'harmonie vitale que Glauka désirait si ardemment pour lui ; Glauka, grâce à la force de son amour qui émeut la déesse Aphrodite, devient sirène et humaine à la fois. Elle reprend la forme de sirène mais conserve quelques caractères de la femme comme la mémoire et, surtout, la mortalité. Elle a, elle aussi, atteint l'apogée de sa vie. Krito mort, Ahram mort, elle peut mourir à son tour, dans la paix, et atteindre, ainsi, une véritable apothéose.

*Real Sitio* est encore plus sobre. Les rangs des personnages secondaires se resserrent autour des protagonistes. L'architecture redevient binaire, mais l'intrigue est simple. Le lecteur peut même ne pas saisir tout à fait clairement à la première lecture que certains personnages -ou l'araucaria-, traversent les âges, sans que cela entrave vraiment sa compréhension globale de l'œuvre. Seul un personnage principal meurt : Janos. Il croit se porter au secours de la femme aimée et meurt en voulant la sauver. De tous les récits de mort de la trilogie, c'est, sans doute, celui qui est le plus poignant. En effet, le lecteur est témoin de son décès, qui est rapporté en direct. Par ailleurs, le narrateur s'étend sur le chagrin de Marta, que le lecteur partage encore plus du fait qu'il en est, là encore, le témoin direct et que la magie de l'écriture permet de s'identifier avec le personnage.

Les cercles du temps sont indissociables de la mort. Il n'y a pas de vie sans mort. Pour que le temps avance, la roue doit tourner, passant nécessairement par un mouvement ascendant suivi d'un mouvement descendant. Il faut passer par la mort pour avancer vers la renaissance et les morts exécutent leur danse macabre autour des protagonistes.

En outre, malgré les lieux et temps différents, les structures narratives différentes, les conceptions de la vie différentes, quel est le lien qui unit Miguel à Glauka, Ahram à Julia ou Flora à Malvina ? Ils mènent leur vie avec passion et lucidité, intègrent dans le temps sa finitude, à savoir la mort.

De manière plus globale, les personnages de la trilogie de José Luis Sampedro sont des êtres en devenir. Ils sont tous en quête d'eux-mêmes. Chacun d'entre eux se construit selon ses caractéristiques propres, inconscient de ses masques ou cherchant à les ôter. En même temps qu'une identité, ils se forgent une éthique car l'être humain ne peut avancer sans l'étayage des idées et des valeurs. Peu à peu, dans ce voyage au long cours où chacun tient, de son mieux, la barre de son esquif, chaque personnage prend conscience qu'il n'est pas que pour lui-même. L'être humain selon José Luis Sampedro est un être mourant, mais c'est aussi un être vivant, remplissant son sac de matelot au gré de ses escales. C'est alors que se pose une autre question fondamentale. Après s'être demandé « Qui suis-je », l'être humain selon José Luis Sampedro se demande : « Et pour qui » ?

## CHAPITRE 3 : QUIS SUM?<sup>1540</sup>

---

Comme nous l'avons vu, par exemple, pour Luis, dans *Octubre, octubre*, ou pour Glauka dans *La vieja sirena*, l'être humain selon José Luis Sampedro a besoin de racines solides pour s'épanouir. Une fois de plus, lieu et temps s'entremêlent. En effet, pour s'ancrer dans le temps, les personnages ont besoin d'un lieu, terreau dans lequel enfouir leurs racines.

Mythiques et poétiques, ces topos sont omniprésents dans la trilogie : certains personnages y font des allusions récurrentes, lorsque ce n'est pas le récit lui-même qui en est imprégné. Certains, comme la caverne et l'eau, sont évidents ; d'autres, comme la porte et la lune, se cachent davantage. Aucun opus de la trilogie n'est vierge de lieux symboliques essentiels, indissociables de la construction de l'individu. Ils entraînent le personnage dans leur spirale symbolique spatio-temporelle.

Ce dernier est également imprégné de sa culture, à laquelle il ne peut échapper : la religion, voire le mysticisme, font alors leur apparition et le marquent de leur sceau indélébile. Ajoutés aux aléas de l'existence, à l'histoire propre à chaque être humain, ils contribuent à le façonner et jouent le même rôle que les mythes. Avec les clés qui lui ont été données et grâce à sa propre réflexion, le personnage de José Luis Sampedro s'ouvre un chemin dans la vie et se construit une éthique. C'est alors que se pose la dernière question : pour qui sera l'héritage vital de cette vie sur laquelle les cercles du temps ont entraîné l'homme ?

---

<sup>1540</sup> Autrement dit : «Qui suis-je ?»

### 3.1. Les racines de l'être

---

José Luis Sampedro évoque l'importance des lieux qui le touchent de près dans les *Agradecimientos (Remerciements)* sur lesquels s'ouvre *La vieja sirena* :

«Finalmente, a mi *circunstancia* : cinco ambientes en A que se hicieron refugio. Alhama de Aragón, Alicante, Aranjuez, Aravaca y la principesca hospitalidad de Andorra.»<sup>1541</sup>

(Finalment, à ma « *circonstance* » : cinq atmosphères dont le nom commence par A qui sont devenues pour moi un refuge. Alhama de Aragón, Alicante, Aranjuez, Aravaca et l'hospitalité princière de l'Andorre.)

Comment traduire l'idée de lieu d'ancrage que nous semble contenir le mot « *circunstancia* » ? José Luis Sampedro désigne cinq lieux sous ce terme dont l'étymologie montre qu'ils se situent (du verbe latin « *sto, stas, stares, steti, statum* » : se tenir, se placer) autour de lui (préposition « *circum* »). L'être humain, selon lui, ne peut se construire ni en-dehors des cercles du temps, ni hors de l'espace.

Afin de se construire et de s'épanouir, ses personnages ont besoin de s'enraciner dans les éléments qui les entourent, induits par le préfixe « *circum* » : la terre nourricière, l'air qu'ils respirent, les eaux dans lesquelles ils ont baigné dans le ventre maternel.

#### 3.1.1. L'enracinement dans la terre

---

Les « *circonstances* » qu'évoque José Luis Sampedro se situent, effectivement, autour des problématiques centrales et n'apparaissent pas lors d'une première lecture. Elles servent, cependant, d'éléments déclencheurs sans lesquels l'intrigue ne pourrait avancer de manière sensible. Les personnages tentent, de toute leur intelligence, de résoudre des problèmes qu'ils traînent avec eux depuis l'enfance, le plus souvent, et c'est dans un lieu précis que, soudain, la situation va évoluer spectaculairement.

La caverne est le premier lieu qui soit récurrent dans les deux premiers volets de la trilogie, voire obsessionnel dans *Octubre, octubre*.

---

<sup>1541</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.7.

Avant d'examiner attentivement son rôle, nous allons commencer par chercher la définition de ce terme dans un dictionnaire, avant de nous offrir le plaisir de nous remémorer les deux métaphores les plus célèbres concernant la caverne : celles de Platon et de Calderón de la Barca.

A la lumière de ces sages, notre réflexion ne pourra que s'enrichir.

Selon *Le petit Robert*<sup>1542</sup>, la caverne « 1120 ; lat *caverna*, de *cavus* « creux » » est une « 1/ cavité naturelle creusée dans la roche, [...] 2/ (1546) Cavité pathologique formée dans un organe parenchymateux (surtout le poumon) après élimination des tissus nécrosés, le plus souvent d'origine tuberculeuse. ». D'après le dictionnaire Gaffiot<sup>1543</sup>, le mot « *caverna* » désigne une « 1 cavité, ouverture », mais aussi « cales des navires », « fentes d'un arbre », « pl : bassins, réservoirs », « trou, tanière d'un animal », « orifices du corps », « 2 [fig.] la cavité que forme la voûte du ciel ».

Une fois de plus, c'est le recours à l'étymologie qui est le plus éclairant : il joint l'élément évident qu'est la terre à l'eau et à l'air. Le concept de la caverne prend, alors, une dimension insoupçonnée dont nous allons examiner bientôt la pertinence.

Nous arrivons, maintenant, au mythe de la caverne, tel qu'il est rapporté et même illustré sur Internet<sup>1544</sup> :

« -Représente-toi de la façon que voici l'état de notre nature relativement à l'instruction et à l'ignorance. Figure-toi des hommes dans une demeure souterraine, en forme de caverne, ayant sur toute sa largeur une entrée ouverte à la lumière. Ces hommes sont là depuis leur enfance, les jambes et le cou enchaînés, de sorte qu'ils ne peuvent bouger ni voir ailleurs que devant eux, la chaîne les empêchant de tourner la tête. La lumière leur vient d'un feu allumé sur une hauteur, au loin derrière eux. Entre le feu et les prisonniers passe une route élevée. Imagine que le long de cette route est construit un petit mur, pareil aux cloisons que les montreurs de marionnettes dressent devant eux, et au-dessus desquelles ils font voir leurs merveilles.

-Je vois cela.

-Figure-toi maintenant, le long de ce petit mur, des hommes portant des objets de toute sorte, qui dépassent le mur, et des statuettes d'hommes et d'animaux, en pierre, en bois et en toute espèce de matière. Naturellement, parmi ces porteurs, les uns parlent et les autres se taisent.

-Voilà un étrange tableau et d'étranges prisonniers.

-Ils nous ressemblent, répondis-je. Penses-tu que, dans une telle situation, ils n'aient jamais vu autre chose d'eux mêmes et de leurs voisins que les ombres projetées par le feu sur la paroi de la caverne qui leur fait face?

-Comment cela se pourrait-il, s'ils sont forcés de rester la tête immobile durant toute leur vie?

-Et pour les objets qui défilent, n'en est-il pas de même?

-Sans contredit !

-Mais, dans ces conditions, s'ils pouvaient se parler les uns aux autres, ne penses-tu pas qu'ils croiraient nommer les objets réels eux-mêmes, en nommant ce qu'ils voient?

-Nécessairement.

<sup>1542</sup> *Le petit Robert*. Ibid. p. 269.

<sup>1543</sup> GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Ibid. p. 281.

<sup>1544</sup> <http://www.philo5.com>

-Et s'il y avait aussi dans la prison un écho que leur renverrait la paroi qui leur fait face, chaque fois que l'un de ceux qui se trouvent derrière le mur parlerait, croiraient-ils entendre une autre voix, à ton avis, que celle de l'ombre qui passe devant eux?

-Non, par Zeus.

-Assurément, de tels hommes n'attribueront de réalité qu'aux ombres des objets fabriqués.

-De toute nécessité.

-Considère maintenant ce qui leur arrivera naturellement si on les délivre de leurs chaînes et qu'on les guérisse de leur ignorance. Qu'on détache l'un de ces prisonniers, qu'on le force à se dresser immédiatement, à tourner le cou, à marcher, à lever les yeux vers la lumière. En faisant tous ces mouvements il souffrira, et l'éblouissement l'empêchera de distinguer ces objets dont tout à l'heure il voyait les ombres. Que crois-tu donc qu'il répondra si quelqu'un vient lui dire qu'il n'a vu jusqu'alors que de vains fantômes, mais qu'à présent, plus près de la réalité et tourné vers des objets plus réels, il voit plus juste? Si, enfin, en lui montrant chacune des choses qui passent, on l'oblige, à force de questions, à dire ce que c'est, ne penses-tu pas qu'il sera embarrassé, et que les ombres qu'il voyait tout à l'heure lui paraîtront plus vraies que les objets qu'on lui montre maintenant?

-Beaucoup plus vraies.

-Et si on le force à regarder la lumière elle-même, ses yeux n'en seront-ils pas blessés? N'en fuira-t-il pas la vue pour retourner aux choses qu'il peut regarder et ne croira-t-il pas que ces dernières sont réellement plus distinctes que celles qu'on lui montre?

-Assurément.

-Et si, repris-je, on l'arrache de sa caverne, par force, qu'on lui fasse gravir la montée rude et escarpée, et qu'on ne le lâche pas avant de l'avoir traîné jusqu'à la lumière du soleil, ne souffrira-t-il pas vivement et ne se plaindra-t-il pas de ces violences? Et lorsqu'il sera parvenu à la lumière, pourra-t-il, les yeux tout éblouis par son éclat, distinguer une seule des choses que maintenant nous appelons vraies?

-Il ne le pourra pas, du moins au début.

-Il aura, je pense, besoin d'habitude pour voir les objets de la région supérieure. D'abord ce seront les ombres qu'il distinguera le plus facilement, puis les images des hommes et des autres objets qui se reflètent dans les eaux, ensuite les objets eux-mêmes. Après cela, il pourra, affrontant la clarté des astres et de la lune, contempler plus facilement pendant la nuit les corps célestes et le ciel lui-même, que pendant le jour le soleil et sa lumière.

-Sans doute !

-À la fin, j'imagine, ce sera le soleil, non ses vaines images réfléchies dans les eaux ou en quelque autre endroit, mais le soleil lui-même à sa vraie place, qu'il pourra voir et contempler tel qu'il est.

-Nécessairement.

-Après cela, il en viendra à conclure, au sujet du soleil, que c'est lui qui fait les saisons et les années, qui gouverne tout dans le monde visible, et qui, d'une certaine manière, est la cause de tout ce qu'il voyait avec ses compagnons dans la caverne.

-Évidemment, c'est à cette conclusion qu'il arrivera.

-Or donc, se souvenant de sa première demeure, de la sagesse que l'on y professe, et de ceux qui y furent ses compagnons de captivité, ne crois-tu pas qu'il se réjouira du changement et plaindra ces derniers?

-Si, certes.

-Et s'ils se décernaient alors entre eux honneurs et louanges, s'ils avaient des récompenses pour celui qui saisissait de l'oeil le plus vif le passage des ombres, qui se rappelait le mieux celles qui avaient coutume de venir les premières ou les dernières, ou de marcher ensemble, et qui par là était le plus habile à deviner leur apparition, penses-tu que notre homme fût jaloux de ces distinctions, et qu'il portât envie à ceux qui, parmi les prisonniers, sont honorés et puissants? Ou

bien, comme le héros d'Homère, ne préférera-t-il pas mille fois n'être qu'un valet de charrue, au service d'un pauvre laboureur et de souffrir tout au monde plutôt que de revenir à ses anciennes illusions et vivre comme il vivait?

-Je suis de ton avis, il préférera tout souffrir plutôt que de vivre de cette façon là.

-Imagine encore que cet homme redescende dans la caverne et aille s'asseoir à son ancienne place. N'aura-t-il pas les yeux aveuglés par les ténèbres en venant brusquement du plein soleil?

-Assurément si.

-Et s'il lui faut entrer de nouveau en compétition, pour juger ces ombres, avec les prisonniers qui n'ont point quitté leurs chaînes, dans le moment où sa vue est encore confuse et avant que ses yeux ne se soient remis (puisque l'accoutumance à l'obscurité demandera un certain temps), ne va-t-on pas rire à ses dépens, et ne diront-ils pas qu'étant allé là-haut il en est revenu avec la vue ruinée, de sorte que ce n'est même pas la peine d'essayer d'y monter? Et si quelqu'un tente de les délier et de les conduire en haut, et qu'ils puissent le tenir en leurs mains et tuer, ne le tueront-ils pas?

-Sans aucun doute.

-Maintenant, mon cher Glaucon, il faut appliquer point par point cette image à ce que nous avons dit plus haut, comparer le monde visible au séjour de la prison, et la lumière du feu qui l'éclaire à la puissance du soleil. Quant à la montée dans la région supérieure et à la contemplation de ses objets, si tu la considères comme l'ascension de l'âme vers le lieu intelligible, tu ne te tromperas pas sur ma pensée, puisque aussi bien tu désires la connaître. Dieu sait si elle est vraie. Pour moi, telle est mon opinion : dans le monde intelligible l'Idée du Bien est perçue la dernière et avec peine, mais on ne la peut percevoir sans conclure qu'elle est la cause de tout ce qu'il y a de droit et de beau en toutes choses ; qu'elle a, dans le monde visible, engendré la lumière et le souverain de la lumière ; que, dans le monde intelligible, c'est elle-même qui est souveraine et dispense la vérité et l'intelligence ; et qu'il faut la voir pour se conduire avec sagesse dans la vie privée et dans la vie publique.

-Je partage ton opinion autant que je puis te suivre

-Eh bien! partage là encore sur ce point, et ne t'étonne pas que ceux qui se sont élevés à ces hauteurs ne veuillent plus s'occuper des affaires humaines, et que leurs âmes aspirent sans cesse à demeurer là-haut.

-Oui, c'est naturel.

-Mais quoi, penses-tu qu'il soit étonnant qu'un homme qui passe des contemplations divines aux misérables choses humaines ait mauvaise grâce et paraisse tout à fait ridicule, lorsque, ayant encore la vue troublée et n'étant pas suffisamment accoutumé aux ténèbres environnantes, il est obligé d'entrer en dispute, devant les tribunaux ou ailleurs, sur des ombres de justice ou sur les images qui projettent ces ombres et de combattre les interprétations qu'en donnent ceux qui n'ont jamais vu la justice elle-même?

-Ce n'est pas du tout étonnant.

-Un homme sensé se rappellera qu'il y a deux sortes de troubles de la vue, dus à deux causes différentes : le passage de la lumière à l'obscurité et le passage de l'obscurité à la lumière. Songeant que ceci vaut également pour l'âme, quand on verra une âme troublée et incapable de discerner quelque chose, on se demandera si venant d'une existence plus lumineuse, elle est aveuglée faute d'habitude, ou si, passant d'une plus grande ignorance à une existence plus lumineuse, elle est éblouie par son trop vif éclat. Dans le premier cas, alors, on se réjouirait de son état et de l'existence qu'elle mène ; dans le second cas on la plaindrait, et si l'on voulait en rire, la raillerie serait moins ridicule que si elle s'adressait à l'âme qui redescend de la lumière.

-C'est parler avec beaucoup de justesse.

-La méthode dialectique est donc la seule qui, rejetant les hypothèses, s'élève jusqu'au principe même pour établir solidement ses conclusions, et qui, vraiment, tire peu à peu l'oeil de l'âme de la fange grossière où il est plongé et l'élève vers la région supérieure (...) Il suffira donc



d'appeler *science* la première division de la connaissance, *pensée discursive* la seconde, *foi* la troisième, et *imagination* la quatrième ; de comprendre ces deux dernières sous le nom d'*opinion* et les deux premières sous celui d'*intelligence*, l'opinion ayant pour objet la génération, et l'intelligence l'essence ; et d'ajouter que ce qu'est l'essence par rapport à la génération, l'intelligence l'est par rapport à l'opinion, la science par rapport à la foi, et la connaissance discursive par rapport à l'imagination... (534 a)<sup>1545</sup>

## Allégorie de la caverne<sup>1546</sup> [



<sup>1545</sup> [http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon\\_LaCaverneDePlaton.htm#\\_ftn2](http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon_LaCaverneDePlaton.htm#_ftn2)

<sup>1546</sup> [http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon\\_LaCaverneDePlaton..](http://www.philo5.com/Les%20philosophes%20Textes/Platon_LaCaverneDePlaton..), inspiré de Raymond-Robert Tremblay, du cégep du Vieux Montréal [htm#\\_ftn2http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/ARTICLES/graphall.htm](http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/ARTICLES/graphall.htm)

## Le professeur de philosophie Raymond-Robert Tremblay explique lui-même le mythe de la caverne :

« Dans cette célèbre allégorie (ou comparaison systématique), Platon représente le monde matériel (ou monde sensible) comme une caverne dans laquelle les êtres humains sont enchaînés depuis leur naissance. Les prisonniers que nous sommes contemplent le théâtre des ombres où défilent les apparences des choses, telles que nous les percevons. Ces ombres sont les reflets des Formes ou Idées qui défilent derrière un mur en surplomb. Les idées forment ensemble la [...] réalité. Elles sont éclairées par un grand feu, ici représenté comme le soleil de la valeur suprême du monde des Idées: le Bien souverain. Dans ce ciel, brillent toutes les valeurs authentiques, éclairées par le soleil du Bien: la Vérité, la Justice, la Beauté, etc.

Le philosophe s'échappe de la caverne, grâce à la réflexion, et graduellement contemple le reflet des Idées dans un lac, où elles apparaissent imparfaitement, puis directement, à mesure que son regard s'habitue à la lumière vive du monde des Idées. C'est le mouvement ascendant. Mais il voit que sa mission est de montrer aux prisonniers leur erreur, eux qui discourent sans fin sur les ombres, croyant qu'elles sont la seule réalité. Il revient faire leur éducation. C'est le mouvement descendant. Mais là, il est fort mal reçu par ces mi-aveugles qui ne croient pas en l'existence du monde des Idées, qui est pourtant le véritable monde, car l'être humain est une âme bien plus qu'un corps. Un être humain est une âme immortelle, appartenant au monde des Idées, qui est enchaîné dans un corps prisonnier des apparences sensibles.

Platon utilise cette allégorie pour faire comprendre sa théorie des Idées. Dans un monde changeant où toutes les formes sont imparfaites, la régularité des choses ne peut provenir que de l'existence d'un moule commun: l'Idée. Par exemple: l'Idée du cheval, l'Idée de l'homme, l'Idée de la justice, etc. Cette théorie est dualiste, car elle sépare la réalité en deux parties bien distinctes. Elle est idéaliste, car elle fait primer le monde intelligible (le Ciel des Idées) sur le monde sensible (le monde matériel). Enfin elle est réaliste, car les Idées existent indépendamment de nous qui les concevons, formant ensemble la seule véritable réalité. Elle forme une ontologie (théorie de l'être) qui aura une influence considérable et qui sera aussi extrêmement critiquée. »<sup>1547</sup>

## Calderón de la Barca<sup>1548</sup> reprendra ce mythe dans *La vida es sueño* (*La vie est un songe*) en 1633 dont voici le résumé et un commentaire :

---

<sup>1547</sup> Raymond-Robert Tremblay, du cégep du Vieux Montréal

htm#\_ftn2<http://www.cvm.qc.ca/encephi/CONTENU/ARTICLES/graphall.htm>

<sup>1548</sup> 1522 (Espagne) (1600-1681) Né à Madrid, il était issu d'une famille castillane anoblie depuis peu. Il avait trois sœurs et deux frères, qui deviendront l'un avocat, l'autre officier. Il perdit tôt ses parents : sa mère en 1610, son père en 1615. Dans son testament, ce dernier l'engagea à suivre la carrière ecclésiastique, ce qu'il ne fit pas, du moins dans l'immédiat.

Entre 1608 et 1614, il reçut une excellente éducation au collège impérial de la Compagnie de Jésus de Madrid, où il fut initié au latin, à la rhétorique et à la lecture des classiques. En 1614, âgé de quatorze ans, il composa sa première pièce. Il entreprit ensuite des études de droit à Alcalá de Henares, puis à Salamanque, sans cependant les terminer. La rigueur et la logique de l'argumentation de ses textes, la vaste culture qu'ils révèlent sont la marque de l'empreinte profonde laissée par ces années de formation.

Dès l'âge de vingt ans, il participa à des concours de poésie, puis il écrivit des œuvres dramatiques.

En 1621, impliqué avec ses frères dans une affaire d'homicide, il dut vendre la charge de son père pour indemniser la famille de la victime.

En 1623 (il n'avait que vingt-trois ans), on représenta, au Palais Royal, une de ses pièces : '*Amor, honor y poder*'

(1623) ('*Amour, honneur et pouvoir*') De 1623 à 1625, il fut au service du duc de Frias avec lequel il fit campagne dans les Flandres et au nord de l'Italie. Puis, ayant étudié la théologie, il embrassa la carrière littéraire pour vivre de sa production dramatique.

En 1629, il fut impliqué dans un épisode tumultueux et digne de l'une de ses comédies de cape et d'épée : l'un de ses frères avait été blessé par un acteur qui chercha ensuite refuge dans le couvent des religieuses trinitaires, à l'intérieur duquel Pedro, suivi de près par la police, le poursuivit : il fut accusé d'avoir violé un lieu sacré. Ces démêlés avec la justice et l'Église n'entamèrent ni sa vocation dramatique ni la faveur dont il jouit bientôt auprès du roi.

'*La dama duende*' (1629) '*El principe constante*' (1629) ('*Le prince constant*')

Entre 1630 et 1640, Calderon de la Barca écrivit ses œuvres majeures, dont une première partie fut publiée dès 1636. Philippe IV, ayant remarqué son talent, l'appela à la cour en 1634, le combla de faveurs et de distinctions, et fournit aux dépenses nécessaires

---

pour la représentation de ses pièces. En 1635, après la mort de Lope de Vega, il devint le dramaturge officiel du roi et l'ordonnateur des fêtes de la cour.

*“Casa con dos puertas, mala es de guardar”*(1632)*“La cena del rey Balthazar”*(1632)(*“Le festin du roi Balthazar”*)  
*“La vanda y la flor”*(1632)*“Les sœurs jalouses ou Le bracelet et la fleur”**“La devoción de la cruz”*(vers 1633)(*“La dévotion à la croix”*) *La vida es sueño* (*La vie est un songe*) en 1633, *“El médico de su honra”*(1635)(*“Le médecin de son honneur”*)*“El mayor monstruo, los celos”*(1635)(*“Jalousie, le plus grand des maux”*)*“A secreto agravio, secreta venganza”*(vers 1636)(*“À outrage secret, vengeance secrète”*)*“No hay burlas con amor”*(1637)(*“On ne badine pas avec l’amour”*)*“El mágico prodigioso”*(1637)(*“Le magicien prodigieux”*)*“Heraclio”* ou *“La famosa comedia”*ou *“En esta vida todo es verdad y todo mentira”*(vers 1637)(*“Héraclius”*) *“Los cabellos de Absalón”*

(vers 1639)(*“Les cheveux d’Absalon”*)*“El alcalde de Zalamea”*(entre 1640 et 1650)(*“L’alcalde de Zalamea”*)

En 1640 et 1641, Calderon de la Barca s'engagea comme simple soldat, n'en continuant pas moins à écrire des pièces au milieu des camps. Il participa aux campagnes contre la rébellion des Catalans et y fut blessé à la main. Son expérience militaire s'arrêta là.

Alors que sa vie privée demeure peu connue, on sait que lui est né vers 1647, d'une mère dont on ignore tout, un fils naturel, nommé comme lui Pedro, qui mourut à peine dix ans plus tard.

*“El gran teatro del mundo”*(vers 1645)(*“Le grand théâtre du monde”*)

En 1651, parvenu à la maturité, aspirant à une vie ascétique après les embrasements passionnels d'une jeunesse turbulente, il fut ordonné prêtre et reconnu alors avoir eu ce fils, qu'il lui était arrivé auparavant de présenter comme son neveu. À partir de cette date commença pour le dramaturge une vie de retraite, sa *«biographie du silence»*. Un temps chapelain à l'église “Reyes Nuevos” à Tolède, il s'en retourna à Madrid en raison de problèmes de santé. Cessant d'écrire directement pour les *« corrales »* (théâtres populaires) comme dans sa première époque, il se consacra exclusivement à la composition d' *« autos sacramentales »* (au nombre d'environ quatre-vingt) et de divertissements pour la cour, des comédies mythologiques à l'écriture élégante et à la mise en scène brillante :

*“Écho et Narcisse”*(1660)*“La statue de Prométhée”*(1670)

Fait chapelain honoraire de Philippe IV en 1663, Calderon de la Barca jouissait auprès du public d'une popularité durable, et des recueils de ses œuvres furent régulièrement édités. En 1680, sa dernière pièce fut représentée au théâtre du Buen Retiro, devant le roi Charles II.

Le 25 mai 1681, il expira à Madrid, à l'âge de quatre-vingt-un ans.

Ainsi Calderon de la Barca a vécu presque tout un siècle, le « Siècle d'or », au cours duquel l'Espagne était passée d'une apogée d'une splendeur indiscutée à une profonde décadence. Maniant autant l'épée que la plume, poète et soldat, guerrier et théologien, il représenta bien un certain idéal de l'aristocratie espagnole de ce temps.

Après Lope de Vega, dont il fut l'héritier, il fut le plus grand auteur dramatique espagnol du «Siècle d'Or», le plus grand poète dramatique de la période baroque. Sa production fut foisonnante et variée. On évalue le nombre de ses pièces à près de mille, mais on n'en a conservé qu'une petite partie. On a coutume d'y distinguer quatre facettes : les comédies, les tragédies, les *« auto sacramentales »* et les divertissements de cour.

Avec lui, la *« comedia »* espagnole atteignit des sommets de perfection car il élagua certains excès dans la conduite de l'action en revenant à un meilleur respect des règles aristotéliennes à propos des unités de temps et de lieu. Les intrigues souvent complexes conduisent à exploiter des situations récurrentes dans l'ensemble du répertoire (une jeune veuve aux prises avec des désirs d'émancipation, un frère jaloux de l'honneur de sa sœur, une amie qui sait entretenir des quiproquos, jeux de femmes travesties, scènes nocturnes, couloirs secrets, cachettes, sentiments feints) mais elles montrent une cohérence qui était absente dans les œuvres de Lope de Vega.

Les tragédies étaient des pièces historiques et morales.

Ses *« auto sacramentales »* atteignirent souvent une grandeur tragique inégalée depuis les Grecs : ce qui, au départ, n'était qu'un rituel liturgique devint un spectacle dramatique finement élaboré. Le caractère doctrinal des thèmes abordés se coula dans une forme allégorique, accompagnée d'intermèdes (*« entremeses »*) et de pièces musicales. Il a conféré une définitive perfection à un genre qui était en faveur dans le théâtre espagnol depuis le Moyen Âge.

Les divertissements de cour, commandes royales, furent des pièces lyriques agrémentées de chorégraphies, des œuvres baroques, intensément poétiques.

Il a également composé des poèmes et les livrets de courtes pièces musicales, les *« zarzuelas »*. Il s'est aussi exercé dans plusieurs autres genres de poésies.

Il a surtout mis en scène les grands thèmes des Espagnols de son siècle : fidélité au roi, honneur personnel, foi catholique et esprit chevaleresque, car jamais il ne remit en cause l'idéologie monarchiste et l'orthodoxie catholique. Mais son inquiétude philosophique fut réelle et sans parti pris.

Son théâtre, s'il est bien enraciné dans la tradition dramatique espagnole, est l'un des plus puissants du répertoire universel.

On trouve dans cet auteur beaucoup d'imagination et d'esprit, un rare talent pour nouer et dénouer une intrigue, une poésie facile et harmonieuse, mais aussi beaucoup d'exagération et de faux goût et les anachronismes les plus choquants; il viole à chaque instant les règles de l'art et ne peut être comparé à nos grands poètes dramatiques. Néanmoins, les romantiques l'ont fort exalté de nos jours.

Hoffmann composa l'opéra *“Liebe und Eifersucht”* (“*Amour et jalousie*”) inspiré par l'oeuvre de Pedro Calderón de la

Barca.[www.comptoir litteraire.com/uploads/2007/08/calderon.doc](http://www.comptoir litteraire.com/uploads/2007/08/calderon.doc)

« Un horoscope a prédit à Basile, roi de Pologne, savant et astrologue, que son fils, Sigismond, étant affligé d'une nature malfaisante et perfide, le détrônerait par la violence et deviendrait un tyran sanguinaire. À sa naissance, il causa la mort de sa mère, et Basile le fit emprisonner secrètement et enchaîner dans une tour, loin de tout contact avec le monde.

Cependant, après quelques années, le roi, qui veut abdiquer et qui est pris de remords, révèle à la cour l'existence de son fils caché et, cherchant à vérifier la vérité de la prédiction, veut tenter une expérience : il lui rendra sa liberté, le fera venir au palais, où il règnera un jour ; s'il dépasse alors son destin, s'il vainc « *ses mauvais instincts* », il gardera la couronne ; sinon, il retournera en prison à jamais. Il libère donc Sigismond, sans que celui-ci s'en rende compte, grâce une potion soporifique. Quand le jeune prince se réveille dans une chambre du palais et qu'il apprend à quelle expérimentation il fut soumis dès sa naissance, il se révèle ce que son père, savant fou et manipulateur, a fait de lui, c'est-à-dire un monstre. Il s'abandonne à ses plus méprisables instincts, commet une série d'actes violents et répréhensibles, tente de chasser son père qui le fait donc endormir et reconduire dans la tour.

À son réveil, il se demande s'il a vécu ou rêvé, et Clothalde, son précepteur et geôlier, lui fait croire qu'il a rêvé sa royauté d'un jour. Cependant, une insurrection légitimiste le délivre. Devenu roi, à nouveau maître de ses actes mais craignant de voir s'évanouir l'enchantement, il se montre, contre toute attente, un souverain vertueux, pardonne à son père et à tous ses ennemis, converti désormais au bien parce que « *toute fortune humaine passe comme un songe* ».

#### Commentaire

Dans ce drame violent et tourmenté qui est historiquement et esthétiquement baroque, prennent corps de grandes questions politiques, psychologiques et métaphysiques.

On y voit un conflit oedipien entre le fils et le père, le premier terrassant le second mais dépassant ce conflit en pardonnant, permettant ainsi à l'être humain d'émerger de la bête.

Calderón opposa la superstition qu'incarne l'astrologue Basile, qui soumet le destin de son fils à la dictée des astres, et la raison qu'incarne Sigismond, le seul personnage de la pièce qui soit adepte de Copernic, le seul à chercher entre le dogme et le doute sa vérité et qui surmonte la prédestination astrale à laquelle il fut arbitrairement soumis. La pièce offre donc une admirable méditation sur le thème du libre arbitre. Condamné d'avance, sans appel, Sigismond est l'image de la misère humaine : borné dans sa nature, infini dans ses vœux, son grand crime est d'être né. Dieu tombé qui se souvient des cieux, nouveau Prométhée, Titan révolté contre un injuste Ciel qui punit sans qu'on en sache la raison, il sent son infini limité par sa caducité. Mais, après cette épreuve initiatique, il est revenu des illusions du pouvoir, du désir, de l'amour, et il surmonte, par son libre arbitre, le déterminisme auquel il avait été arbitrairement soumis. Ainsi, il triomphe des autres et de lui en s'émancipant du paraître et de ses vanités. Une leçon de sagesse peut être dégagée : il faut à la fois conquérir sa liberté et en maîtriser l'effervescence.

Le dualisme du Créateur et de la créature, qui s'imposait à l'auteur espagnol, est illustré par ce père qui soumet le destin de son fils à la dictée des astres. Il est le représentant du grand manipulateur du Théâtre du Monde qu'est Dieu au regard duquel, unique réalité ferme et constante, les certitudes humaines ne sont que des illusions. L'insistance sur le caractère éphémère de l'existence doit inciter à se tourner vers le divin comme ultime recours.

La pièce pose aussi le problème du pouvoir et de la raison d'État, présente un plaidoyer enthousiaste pour le droit de contester la loi politique : « *Mais quand un ordre est inique doit-on si aveuglément exécuter froidement l'injuste loi tyrannique?* » - « *Une scélérate loi n'est pas alibi du crime : la révolte est légitime, c'est la morale et le droit* » affirme Sigismond.

Le titre de la pièce indique bien la parenté entre la vie et le songe, ce superbe texte philosophique éveillant la question, posée depuis le mythe de la caverne dans "La république" de Platon, sur la réalité respective de la vie rêvée et de la vie vécue, qu'on retrouva chez Descartes : « *Et m'arrêtant sur cette pensée, je vois si manifestement qu'il n'y a point d'indices concluants, ni de marques assez certaines par où l'on puisse distinguer nettement la veille d'avec le sommeil, que*

*j'en suis tout étonné ; et mon étonnement est tel, qu'il est presque capable de me persuader que je dors.* ("Première méditation"), qui hanta les poètes romantiques et qui apparaît encore chez Beckett : «*Est-ce que j'ai dormi pendant que les autres souffraient? Est-ce que je dors en ce moment? Demain, quand je croirai me réveiller, que dirai-je de cette journée? Moi aussi, un autre me regarde, en se disant : il dort, il ne sait pas qu'il dort.*» ("En attendant Godot")

De là, on aboutit à l'inquiétude métaphysique sur la réalité du monde d'ici-bas qui n'est peut-être qu'un songe, par rapport à une vie réelle qui se passerait dans l'au-delà, inquiétude que Shakespeare déjà avait prêtée à Hamlet : «*Voilà la question : quels rêves viendront quand nous aurons quitté cette carcasse?*»

D'autre part, cette pièce à l'ordonnance à la fois rigoureuse et subtile est, pour les gens de théâtre, une représentation de leur activité, car l'hésitation entre la vie et le songe est celle même entre la réalité et la fiction. L'idée du double est omniprésente, chaque personnage possédant en quelque sorte une autre version de lui-même, sur un registre différent, et comme une projection de ses propres virtualités objectivée par la représentation théâtrale. Aussi la pièce hante-t-elle depuis le XVII<sup>e</sup> siècle les gens de théâtre parce que l'illusion d'avoir été est beaucoup plus grande au théâtre du fait de son côté éphémère.

"*La vie est un songe*" est le chef-d'oeuvre du théâtre de Calderón et cette pièce, d'une modernité et d'une actualité frappantes, est une des plus belles du répertoire mondial. »<sup>1549</sup>

Le champ lexical de la caverne est omniprésent dans *Octubre, octubre*. Rares sont les pages où le lecteur ne trouve pas les mots «*cripta*»<sup>1550</sup>, ou «*galerías y pozos*»<sup>1551</sup>, «*excavaciones*»<sup>1552</sup> «*catacumbas*»<sup>1553</sup>, «*recovecos*»<sup>1554</sup>, ou «*camarín*»<sup>1555</sup> et «*cubil*»<sup>1556</sup> qui recouvrent une signification proche de celle de la caverne.

Dès le premier chapitre, alors que Luis est en train d'émerger du sommeil, il se rappelle, mais il s'agit d'une découverte pour le lecteur :

«*Voz en el mismo sitio de otras veces, hoy más detallado aquel recinto, cámara funeraria y yo tendido, ¿en una pirámide ?, la bóveda con la diosa del cielo, Nut como en el papiro de Tamienu, la voz brotando desde todas las piedras, clamando « ¡Simón es un perro ! », ese grito envenenado, ¿ y qué hacía un ciprés en la caverna ?, ¿ de dónde un toque de sol en su cúspide ?, y aquel rumor de agua, no era Simón pero soy yo quien odia con esa violencia, me estremezco al sentirlo, sabré quién es ese nombre, yo tendido y odiando, inerme en el sarcófago, me retiene su olor a sicomoro, ¿ y ese frío vacío en mi entrepierna ?, ¡ necesito ese nombre ! : ¡ Salomón es un perro ! , así clamó la voz, « Salomón es un perro »... ¡ ya es mío, mi secreto ! , ¡ estoy seguro ! »*<sup>1557</sup>

*(Voix au même endroit que d'habitude, cette enceinte étant aujourd'hui plus détaillée, chambre funéraire et moi allongé, dans une pyramide ?, la voûte avec la déesse du ciel, Nut comme sur le papyrus de Tamienu, la voix jaillissant de toutes les pierres, criant « Simon est un chien ! » ce cri empoisonné et que faisait un cyprès dans la caverne ?, d'où venait un rayon de soleil à son sommet ?, et ce bruit d'eau, ce n'était pas Simon, mais c'est moi qui hais, avec cette violence, je frissonne en l'éprouvant, je saurai qui est celui qui porte ce nom, moi allongé et plein de haine, inerte dans le sarcophage, je garde encore en moi son odeur de sycomore et ce vide froid dans mon*

<sup>1549</sup> [www.comptoir litteraire.com/uploads/2007/08/calderon.doc](http://www.comptoir litteraire.com/uploads/2007/08/calderon.doc)

<sup>1550</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.51.

<sup>1551</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.53.

<sup>1552</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.54.

<sup>1553</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.101.

<sup>1554</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.115.

<sup>1555</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.102.

<sup>1556</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.176.

<sup>1557</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.14.

*entrejambe ?, j'ai besoin de ce nom ! : « Salomon est un chien ! » c'est ce que cria la voix, « Salomón est un chien »...il est encore en moi, mon secret !, j'en suis sûr ! »)*

Les quatre éléments sont présents dans ce rêve -ou plutôt, ce cauchemar-récurrent. Luis entend l'eau, sent le soleil, appréhende de tous ses sens ce qui l'entoure afin de parvenir à l'identifier. Comme nous le savons, c'est bien plus tard, en voyant au cinéma un reportage sur Istamboul, tout à fait pas hasard, que Luis va se remémorer soudain son passé, sa vie antérieure d'eunuque de Soliman le Grand. Pour l'instant, il vogue entre passé (Istanbul, Paris) et présent (son arrivée à Madrid). Cette caverne, malgré le soleil et la chaleur, lui laisse une impression létale, présente dans « cámara funeraria y yo tendido », « las piedras », « envenenado », « ciprés », « inerme en el sarcófago » et « frío vacío en mi entrepierna ».

Cette première caverne de Luis est le kiosque que surplombe un cyprès où Soliman le Grand l'aima et accepta de le castrer, comme « Luis » le lui demanda, inconscient, tel un enfant qu'il était, de tout ce que cela supposait. Sa haine est immense envers le sultan qui accepta le sacrifice de la virilité de l'enfant. Ce « vide froid » qu'il sent, maintenant, dans son entrejambe, ne fait que rappeler sa castration réelle d'antan, qui, plus tard, expliquera, d'après lui, sa vie sexuelle difficile. Le froid est celui du métal qui trancha sa chair, de la pierre sur laquelle il était étendu, la mort de sa sexualité.

Cet endroit est aussi sombre que les cavernes de Platon ou Calderón de la Barca, même si les raisons en sont tout autres. C'est la caverne de la mémoire perdue, de l'identité enfouie, de la douleur de la castration, de l'obsession de l'impuissance. Il en pourchasse le souvenir, convaincu qu'il ne sera libéré de ses chaînes qu'après avoir recouvré la mémoire :

*« Pero bajo mi frente la caverna de aquel sueño, ya estoy seguro, el ciprés de la Encarnación bajo la luna, los cipreses y otros signos, son recuerdos de otra vida olvidada, antes de nacer, ya no puedo engañarme [...]. »<sup>1558</sup>*

*(Mais sous mon front, la caverne de ce songe, j'en suis sûr maintenant, le cyprès de l'Incarnation sous la lune, les cyprès et d'autres signes sont les souvenirs d'une autre vie oubliée avant ma naissance, je ne peux plus me tromper moi-même.)*

Ses souvenirs reliés à sa tante Chelo sont, également, imprégnés de l'image de la caverne. Nous en retrouvons un dès la page suivante, lorsque Luis relate sa promenade dans Madrid :

*« Sombrío muro gris frente al portal, sus arcos-túneles hacia patios secretos, más caverna que casa, Ministerio de Hacienda recordándome aquella visita a un señor importante, nos tragó la altísima puerta con cabeza de león en la clave del arco, nos perdimos por escaleras y pasillos, [...] tía Chelo tirando de mi manita dolorida, [...] »<sup>1559</sup>*

*(Sombre mur gris en face de la porte d'entrée, ses arcades-tunnels menant à des cours secrètes, plus caverne que maison, Ministère des Finances me rappelant cette visite à un personnage important, nous fûmes avalés par la très haute porte avec une tête de lion sur la clé de voûte de*

<sup>1558</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.401.

<sup>1559</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.16.

*l'arcade, nous nous perdîmes le long d'escaliers et de couloirs, [...] tante Chelo tirant ma menotte endolorie, [...]*

Plus qu'une caverne, cet édifice évoque un labyrinthe dans lequel Luis enfant s'est perdu avec sa tante Chelo. A son effroi d'enfant parcourant des couloirs s'ajoute le souvenir de la main de sa tante meurtrissant la sienne. Ce lieu sombre, lugubre, effrayant, est un dédale semblable à la confusion mentale de l'enfant qui ne sait pas très bien ce qui est arrivé à son père mais soupçonne quelque chose de laid que lui a laissé entrevoir sa tante. La peur s'ajoute à la douleur physique.

Cette problématique de la caverne revêt la forme d'une mise en abyme, voire de cercles concentriques : la caverne dans laquelle s'est rendue Luis enfant est contenue dans une autre caverne qui n'est autre que la mémoire. Il se remémore les mousquetaires, le groupe qu'il formait avec des amis :

« [...] *¿cómo ha entrado en mi memoria ?, ¿ por qué me pone nervioso ?, ¿ qué me pasa ?, otra zozobra interior, recovecos de mi memoria, el ciprés, el mosquetero, [...]* »<sup>1560</sup>

*([...] comment est-ce entré dans ma mémoire ? Pourquoi cela me rend-il nerveux ?, que m'arrive-t-il ?, une autre angoisse intérieure, recoins de ma mémoire, le cyprès, le mousquetaire, [...])*

Quelle meilleure métaphore que celle de la caverne, lieu sombre et, par conséquent, mystérieux, pour désigner la mémoire, qui peut être sélective, qui peut cacher au regard de la conscience des faits obscurs que l'être humain cherche à identifier, comme le fait Luis, désespérément ?

La mémoire de Luis est bien une caverne empli d'autres cavernes, cercle contenant d'autres cercles, passé expliquant le présent, essence de l'homme formée de son vécu.

En se réappropriant ses souvenirs, Luis est convaincu :

« [...] *Lograré reinstalar me en otra nueva infancia, emergida en mi caverna interior.* »<sup>1561</sup>

*([...] J'arriverai à me réinstaller dans une autre enfance nouvelle, émergeant de ma caverne intérieure.)*

Luis cherche-t-il l'être dont parle Krito dans *La vieja sirena*, que cache chaque homme au fond de soi et qui serait un enfant, pour lui comme pour Ahram ? Retrouve-t-on la métaphore de la mémoire sous la forme d'une caverne ?

La caverne est plus érotique lorsqu'elle concerne Ágata :

« [...] *ella cree sujetarme, aún no percibe que se obliga a seguirme, va dejando ese disfraz linesco de « mujer-como-todas », la moda convencional, el antifaz negro y azul en los ojos, quiero de ella lo profundo, la caverna bajo el trono de Nefertiti, no me interesa el erotismo superficial, la ropa interior sofisticada, quiero sus ojos puros en su exotismo, su acero verde gris, si acaso los tacones, la única sugestión acertada de Lina, sus pies armados claveteando el suelo, [...]* »<sup>1562</sup>

<sup>1560</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.115.

<sup>1561</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.240.

<sup>1562</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.323-324.

*(Elle croit m'assujettir, elle ne comprend pas encore qu'elle s'oblige à me suivre, elle laisse derrière elle, peu à peu, ce déguisement «à la Lina» de « femme-comme-toutes-les-femmes », la mode conventionnelle, le masque noir et bleu sur les yeux, je veux d'elle ce qui est profond, la caverne sous le trône de Nefertiti, je ne m'intéresse pas à l'érotisme superficiel, aux sous-vêtements sophistiqués, je veux ses yeux purs dans leur exotisme, leur acier d'un vert gris, je veux bien, à la rigueur, ses talons, la seule suggestion opportune de Lina, ses pieds aux chaussures ferrées qui martelaient le sol, [...].)*

Il se considère en compétition avec Lina et va jusqu'à inventer l'adjectif « linesco », à connotation dépréciative. Il est convaincu que Lina, en donnant à Ágata des conseils de vêtements, de coiffure et de maquillage se contente de vouloir faire de la jeune femme une femme comme toutes les autres, rentrant dans le moule de la mode. Lui, en revanche, prétend révéler la femme qui est à l'intérieur, la caverne sous la surface, la profondeur de l'être sous le paraître. Cependant, ses exemples sont bien peu convaincants : les yeux d'Ágata sont, sans doute, reflets de son âme, mais ils le séduisent aussi par leur « exotisme » plus physique que spirituel. Le vert acier de ses yeux évoque plus les armes érotiques que la profondeur de sa psyché. Il glisse, bien vite, sur cette pente, et en arrive à évoquer les talons des chaussures d'Ágata. Sa pensée dérive alors sur un souvenir d'enfant, lorsque, depuis le sous-sol de l'immeuble où vivait l'un de ses camarades, il voyait les chaussures des passantes, entrevoyait ou devinait mollets et cuisses et qu'il put surprendre, un jour, un couple d'amoureux dont le jeu transparaisait à travers le mouvement de pieds de la jeune femme. La caverne féminine qui fascine Luis n'a rien d'éthéré. L'amour plonge nécessairement dans le sexe, surtout lorsqu'il s'agit, comme ici, d'un homme dont le passé amoureux n'est guère satisfaisant.

La caverne de Luis, c'est aussi celle de ses secrets. Ágata le blesse en voulant lui mettre une boucle d'oreille. Elle presse son oreille avec une telle violence que du sang perle au lobe. Luis ne voit plus ces bijoux lorsqu'il revient de la salle de bains où, devant un miroir, il a ôté le sang de son oreille :

*« [...] habían desaparecido los pendientes [...] habían vuelto a la caverna, al antro de donde mana todo, de donde emergen los imaginarios cuernos que me puso Marga, donde se queda lo que de verdad me pasó con ella, donde aguarda el futuro, donde vamos. »<sup>1563</sup>*

*([...] les boucles d'oreilles avaient disparu [...] elles étaient revenues dans la caverne, dans cet antre d'où tout jaillit, d'où émergent les cornes imaginaires que Marga m'imposa, là où demeure ce qui m'arriva vraiment avec elle, là où attend le futur vers lequel nous allons.)*

Qu'est donc cet antre, d'où tout jaillit, où Ágata range les boucles d'oreilles qui symbolisent le pacte qui l'unit à Luis, mais qui est aussi le lieu où Luis garde ses mensonges, caverne qui appartient à son passé mais qui, de la même manière, renferme l'avenir, « donde vamos » ? Ne retrouve-t-on pas ici le temps, dans toute sa puissance ?

---

<sup>1563</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.330.



Lorsque Luis se rend chez Flora pour prendre le thé, elle est émue et ravie de parler avec « el hijo de Madero »<sup>1564</sup> (*le fils de Madero*) :

« [...] « Lllámame Florita, hijo, casi te he visto nacer », ¿qué decía esa señora ?; ahí empezó mi revelación, ¿dónde había yo entrado ?, ¿Eleusis<sup>1565</sup> ; caverna de Mithra<sup>1566</sup> ?, ella ¿sibila<sup>1567</sup> de dónde ? »<sup>1568</sup>

<sup>1564</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.237.

<sup>1565</sup> Selon la mythologie grecque, Perséphone, fille de Zeus et de Déméter, fut enlevée par Hadès pour être son épouse et la reine des Enfers, alors qu'elle cueillait des fleurs dans les prairies d'Enna (Sicile). Les cultures cessèrent de croître dans les champs alors que Déméter parcourait le monde à la recherche de sa fille. Un jour, alors qu'elle errait sur les terres de Grèce sous les traits d'une vieille mendicante, elle entra dans la cité d'Éleusis et demanda l'hospitalité. Les citoyens l'accueillirent avec une grande générosité et, en reconnaissance, la déesse dévoila sa véritable identité et récompensa ses bienfaiteurs : elle leur dévoila ses mystères et la maîtrise de l'agriculture.

Par la suite, Déméter retrouva sa fille mais elle ne put être entièrement libérée des Enfers, puisque ceux qui mangent la nourriture des morts ne peuvent retourner chez les vivants et que Perséphone avait mangé un pépin de la grenade (fruit associé au mariage) offerte par Hadès. Zeus décréta toutefois que Perséphone passerait huit ou six mois sur terre (durant la saison des cultures) avec sa mère et le reste de l'année (l'hiver) en compagnie d'Hadès.

Les rituels des mystères étaient toujours accomplis par les prêtres de Déméter. Parmi les plus connus d'entre eux, on retrouve Céléos et son fils Triptolème, à qui Déméter avait donné la tâche d'enseigner l'agriculture et de semer le blé sur Terre. Ce prêtre avait aussi institué les Éleusines, fêtes associées au culte. [...] On célébrait le culte dans le téléstérion d'Éleusis. L'aspect principal de ce culte se construisait autour de la culture du blé et le cycle vie entreposage–semis–renaissance des cultures. Tous les initiés préservaient les secrets de la religion et croyaient fermement qu'ils connaîtraient eux aussi une vie après la mort à cause de leur initiation à ces mystères. Comme la divulgation des rites était strictement défendue et qu'aucun auteur n'a trahi ce secret, aucun écrit ne documente avec précision les cérémonies. [...] Annuellement, il existait deux célébrations des mystères d'Éleusis : les Grands mystères et les Petits mystères. Ces derniers avaient généralement lieu au printemps. C'était alors que les prêtres purifiaient les mystes et que l'on sacrifiait un cochon à Déméter. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Myst%C3%A8res\\_d'%C3%89leusis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Myst%C3%A8res_d'%C3%89leusis)

<sup>1566</sup> **Mithra** ou **Mithras** est un dieu indo-iranien, fils d'Anahita, dont le culte connut son apogée à Rome vers le III<sup>e</sup> siècle de notre ère. Le mithraïsme était alors une religion concurrente du christianisme. Son culte était surtout très populaire dans les armées, ce qui engagea une rivalité farouche entre les croyants des deux religions, à tel point que l'Église dut faire de nombreuses concessions au culte païen de Mithra (on sait par exemple aujourd'hui que c'est parce que le culte de Mithra se situait aux alentours de l'actuel solstice d'hiver que l'on fête Noël le 25 décembre). Dans la Rome païenne avaient lieu les "Saturnales", du 17 décembre aux "Calendes" de janvier (premier jour de l'An romain). L'une des fêtes, "Natalis Invicti" (Nativité du Soleil Invincible) ou "Sol Invictus" (Dieu Invaincu), célébrait justement Mithra, dieu de la lumière, symbolisant la pureté, la chasteté et combattant contre les forces obscures. On fêtait le 25 décembre, pour le solstice d'hiver, la naissance de Mithra, le soleil invaincu (Dies natalis solis invicti) par le sacrifice d'un jeune taureau.

Religion initiatique à mystères, le mithraïsme rend un culte au taureau. Ce type de culte a cependant des origines très anciennes en Europe et remonte très certainement au paléolithique supérieur, ou à l'épépéolithique. La corrida en Espagne et dans le monde hispanique en est une lointaine survivance.

Mithra, qui s'est créé lui-même à partir de la roche des cavernes, est à la fois *primogenitur* et *autogenitur*. Son premier exploit, la tauroctonie, fut de vaincre, à peine né, un *taureau* aussi furieux que puissant.

Lors de l'initiation, les adeptes, au cours d'agapes, s'aspergeaient du sang du taureau sacrifié et se traçaient réciproquement une croix de cendres sur le front et le dos des mains. Le myste descendait probablement dans une fosse au-dessus de laquelle était sacrifié l'animal, son sang retombant ainsi sur lui. Le rituel se déroulait dans des lieux à l'écart et de préférence dans des grottes.

Il semblerait que la Franc-maçonnerie se soit inspirée de nombreux rites et mythes d'origine mithriaque. Certains ont aussi pensé que le culte Mithra avait inspiré la religion chrétienne.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Mithra>

<sup>1567</sup> Dans l'Antiquité, les **sibylles** étaient des grandes « prêtresses », souvent hermaphrodites, auxquelles on attribuait des pouvoirs médiumniques, entre autres à cause de leurs « particularités » anatomiques, considérées alors comme une intervention divine.

Héraclides, descendantes de l'union de la Lydienne Omphale (Aristodème) et du Dorien Héraclès, on les supposait chargées par les dieux de transmettre leurs Oracles aux hommes et en particulier aux puissants. Elles le faisaient dans un langage énigmatique permettant de nombreuses interprétations, ce qui les mettait à l'abri de toute contestation ultérieure.

Cette pratique, ainsi que l'ambiguïté de leur apparence, a donné le qualificatif de «*sibyllin*» qu'on attribue à des écrits ou des paroles obscures, énigmatiques, mystérieux, dont le sens est caché.

La sibylle figure l'être humain élevé à une dimension surnaturelle, lui permettant de communiquer avec le divin et d'en livrer les messages, tels le possédé, le prophète, l'écho des oracles, l'instrument de la révélation. Les sibylles furent considérées comme des émanations de la sagesse divine, aussi vieilles que le monde, et dépositaires de la révélation primitive : elles seraient à ce titre le symbole même de la révélation. Aussi n'a-t-on pas manqué de rapprocher le nombre des douze sibylles de celui des douze apôtres et de peindre ou de sculpter leurs effigies dans des églises.

Son mythe est sans doute né en Asie Mineure, par le biais des chamans aux alentours de la Mer Noire et du Caucase actuels, chez les Cimmériens, se transmettant par la suite par l'intermédiaire des Hittites, des Phéniciens, des Grecs, puis des Romains au gré des

(« Appelle-moi Florita, mon garçon, je t'ai presque vu naître », que disait cette dame ? ; c'est là que commença la révélation, où étais-je donc entré ?, Eleusis ; caverne de Mithra ?, elle, d'où était-elle la sybille ? )

Le salon de doña Flora devient antre, caverne de « oráculo »<sup>1569</sup> (*oracle*) issue de la mythologie grecque, lieu propice à la fois au mystère et, une fois encore, aux révélations. Au-delà de l'admiration que peut susciter l'érudition de José Luis Sampedro, le lecteur retrouve un lien unissant toutes ces allusions. C'est celui de la religion, omniprésente dans cette oeuvre.

La problématique de l'amant lesbien revient également sous la forme de l'hermaphrodisme. Doña Flora est, peut-être, l'interprète d'un dieu, mais ce qu'elle transmet ici, ce sont des souvenirs : le temps règne sur le monde et sur les hommes. Cependant, ce sont les êtres humains qui, assujettis, certes, au temps, peuvent manoeuvrer à leur guise -grâce au libre-arbitre, sans doute -, ce qui est à leur portée. Doña Flora est libre de raconter à Luis son passé, d'éclaircir l'un des mystères qui obscurcissaient sa vie, à savoir les circonstances de la mort de son père, l'identité réelle de la femme-mère aux seins opulents. L'homme tient les rênes du char qui lui est confié et qui appartient au temps.

Il existe également trois autres cavernes, bien réelles celles-là, qui ne sont pas des cavernes métaphoriques mais des lieux tangibles.

Ágata en parle au chapitre 6, *Esta noche de fuego y de misterio*, (*Cette nuit de feu et de mystère*) lorsqu'elle répond à Lina :

« « Te va bien beber un poco -me susurró Lina al oído-, así, alegrilla, estás para comerte. » Pero no era eso, sino la caverna, el bosque mágico, el fuego. »<sup>1570</sup>

(*Cela te va bien de boire un peu -me murmura Lina à l'oreille-, quand tu es comme ça, une peu gaie, on a envie de te manger. » Pourtant ce n'était pas ça, mais la caverne, la forêt magique, le feu. )*

En fait, il s'agit de :

« ¡Ese almacén increíble, esa caverna en mi propia casa y yo sin enterarme ! Vivo sobre un vacío. Peor, sobre un antro de misterio y operaciones turbias. Cambalaches de Paco y Mateo. Alquimistas de hoy : sacan oro de la basura. »<sup>1571</sup>

(*Cet entrepôt incroyable, cette caverne dans ma propre maison sans que je m'en rende compte ! J'habite sur du vide. Pire encore, sur un antre de mystère et d'affaires troubles. Bric-à-brac de Paco et Mateo. Alchimistes d'aujourd'hui : ils se font de l'or avec des ordures. )*

---

échanges commerciaux et des invasions. Leurs civilisations accordaient comme aujourd'hui une place importante aux personnages sensés être dotés de pouvoirs divinatoires : prophètes, pythies, et oracles...

Les *sibylles* (dont la racine étymologique grecque *Sibylla* (*Prophétesse*) proviendrait du sanskrit *Shramana* (*être éclairé*) toujours existant en langue toungouse pour désigner les chamans, sont supposées posséder également un pouvoir de prédiction. Contrairement à la Pythie qui était attachée au temple de Delphes, elles étaient indépendantes et vivaient une existence itinérante. La première recensée fut vraisemblablement la Sibylle Érythrée, originaire d'Asie mineure

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Sibylle>

<sup>1568</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.237.

<sup>1569</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.239.

<sup>1570</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.265.

<sup>1571</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.269.

Cette cave, qui aurait pu être un simple entrepôt, nettoyée pour faire office de salon où les amis du Quartel de Palacio allaient fêter le Nouvel An, revêt aussitôt une autre dimension, beaucoup plus complexe, aux yeux d'Ágata. En ce premier janvier 1962, elle se remémore les heures qu'elle vient de vivre au cours de la nuit de la Saint-Sylvestre.

Lorsqu'elle descendit dans l'entrepôt, elle venait d'apprendre, par une lettre de sa tante Regina, la mort de son oncle Conrado. Cette nouvelle lui fit revivre des émotions enfouies et c'est dans cet état d'esprit qu'elle arriva à la caverne. Elle était violemment émue.

En descendant les marches, elle était en train de revivre de multiples émotions, toutes négatives. La première était directement liée à son oncle, qui lui payait la pension et envers lequel elle devait feindre la reconnaissance, comme le lui imposait Sor Clemencia, qui portait bien mal son nom, car ce sentiment n'était qu'hypocrisie. La petite fille ne connaissait pas encore Sor Natalia et son univers affectif était désertique. Elle était « una pobre niña sola en un colegio de monjas »<sup>1572</sup> (*une pauvre fillette seule dans un collège tenu par des religieuses*).

La jeune femme crachait mentalement son venin, fait de rancune et de chagrin, sur son oncle, égoïste et phallocrate, sur sa tante, trop soumise, sur une camarade de classe, Aurorita. Le processus du souvenir d'Aurorita l'amena à se remémorer la scène avec le « monstruito » (*le petit monstre*) dont l'agression fortement sexualisée la traumatisa.

Telle était la Ágata qui entra dans la « caverne », au cours de la nuit de la Saint-Sylvestre.

Elle va y boire de la sangría, la « zurra » faite par Shannon, l'Irlandais de *El río que nos lleva*. Elle va y fumer, des Murattis offerts par doña Flora, ce qui lui rappelle un livre interdit qu'elle a lu au pensionnat<sup>1573</sup>, publié en France par les éditions Zulma, connues pour leur littérature érotique. La sensualité apparaît dans le geste de fumer qui peut revêtir cette connotation, d'autant plus qu'il ne s'agit pas de cigarettes quelconques, mais de celles que Gil Gámez a offertes à Flora à qui elles rappelaient Gustavo, son époux bien-aimé.

Elle entend Tere :

---

<sup>1572</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.266.

<sup>1573</sup> DEKOBRA Maurice. *La Madone des sleepings*. Zulma. Diffusion Seuil. Paris. 2006. « On s'y délecte des aventures échevelées de la délicate, la scandaleuse, la très audacieuse Lady Diana Wynham, racontées par le prince Séliman, son secrétaire et confident, qui nous entraînent dans une course poursuite effrénée d'un bout à l'autre de l'Europe. Jeune veuve aux mœurs joueuses et libérées mais aux finances en berne, Lady Diana se lance à la conquête du camarade Varichkine, délégué bolchevik à Berlin. Il faut qu'il lui obtienne l'autorisation d'exploiter les champs de pétrole dont feu son Lord de mari a fait l'acquisition avant que la Russie ne soit soviétique. Séduite par le charme inattendu du gentleman sanguinaire, elle est alors confrontée aux dangers déclenchés par la jalousie féroce de la terrible égérie rouge Irina Mouravieff.

Au-delà du divertissement, *la Madone des Sleepings* réserve la surprise d'un inoubliable portrait de femme libre, jet-setteuse avant l'heure, qui arpente comme en son jardin les territoires à peine découverts de la psychanalyse et du socialisme révolutionnaire ». <http://www.zulma.fr/livre-la-madone-des-sleepings-445.html>

« « ¡Animal!, chilló Tere ante el fuerte pellizco de Mateo. Ildefonso reía : « Aprovecha, muchacho, que de lo tuyo gastas. » « ¿Gastar ? ¡Al revés ! Cuanto más uso, más carnes y más prietas. » Su propia risotada le enardecía. »<sup>1574</sup>

*(Espèce de brute ! cria Tere quand Mateo la pinça avec force. Ildefonso riait : « Profite, mon gars, tu uses ce qui t'appartient. » « User ? C'est plutôt le contraire ! Plus je m'en sers, plus les chairs sont fermes. » Son propre éclat de rire l'excitait. )*

Ágata perçoit ces courants de désir et n'y reste pas insensible.

Ses pensées volent sans arrêt, passant d'un passé lointain, faisant référence de manière récurrente à ce « monstruito », à un passé proche, cette nuit dans cet entrepôt.

Elle est obsédée par ce qu'elle vécut comme un viol :

« Me recogió alguien en brazos, me volvió a llevar al colegio, mis ojos dilatados, incapaz de articular palabra. »<sup>1575</sup>

*(Quelqu'un me prit dans ses bras, me ramena au collège, j'avais les yeux exorbités, j'étais incapable de prononcer un mot.)*

Puis, un peu plus tard :

« « Yació sobre mí » : así me describí luego lo del monstruito infantil. Si no lo tuviese grabado a fuego, hoy me parecería increíble. Lo saqué de la Historia Sagrada, donde sonaba a maldición y a suplicio, claro. Abraham yació sobre Sara, o David sobre Bethsabé, o quien fuera. Y el monstruo sobre Aguedita. No me sacaron de ahí. Y llevo siempre dentro a aquella niña : el negro uniforme levantado sobre la cintura, el abdomen al aire, las nalgas sobre el polvo del paseo, petrificada, sin reaccionar. Con el otro sexo yaciendo sobre ella, aplastándola. »<sup>1576</sup>

*(« Il gisait sur moi » : c'est ainsi que je me décrivis à moi-même l'histoire de ce petit monstre enfantin ; si je ne la gardais pas, marquée au fer rouge, aujourd'hui elle me semblerait incroyable. Je l'ai tirée de l'Histoire Sainte, où elle semblait être une malédiction et un supplice, évidemment. Abraham gisait sur Sara, ou David gisait sur Bethsabée ou n'importe qui d'autre. Et le monstre sur la petite Águeda. On n'a pas pu m'en libérer. Je porte toujours au fond de moi cette toute petite fille : l'uniforme noir relevé sur la taille, le ventre à l'air, les fesses sur la poussière de l'avenue, pétrifiée, sans réaction : et l'autre sexe gisant sur elle, l'écrasant.)*

Nous avons déjà commenté cette scène qui revient avec une telle force à la conscience de la jeune femme. Il convient, peut-être, d'ajouter à cette analyse le terme d'attitude schizophrénique, dans le sens scientifique -et non galvaudé- du terme :

« A. — *PSYCH.* Psychose chronique caractérisée par une dissociation de la personnalité, se manifestant principalement par la perte de contact avec le réel, le ralentissement des activités, l'inertie, le repli sur soi, la stéréotypie de la pensée, le refuge dans un monde intérieur imaginaire, plus ou moins délirant, à thèmes érotiques, mégalomanes, mystiques, pseudo-scientifiques (avec impression de dépersonnalisation, de transformation corporelle et morale sous l'influence de forces étrangères, en rapport avec des hallucinations auditives, kinesthésiques -qui concerne la sensation de mouvement des parties du corps-). »<sup>1577</sup>

Ágata ne peut supporter sa souffrance qu'en la regardant de l'extérieur, en se désignant elle-même à la troisième personne, comme le montrent « aquella Águedita », « aquella niña » et « ella ». De l'intérieur, cette douleur est

<sup>1574</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.267.

<sup>1575</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.268.

<sup>1576</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.269.

<sup>1577</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2957982150>

insupportable. Néanmoins, elle ne pourra transformer ce traumatisme -cette blessure- en plaie cicatrisée, guérie, que lorsqu'elle assumera le fait que cette petite fille en souffrance était elle-même. Pour y arriver, elle devra changer de prénom.

La cave devient catacombes, à savoir un « cimetière souterrain en forme de galeries dont les parois sont creusées de tombeaux superposés » [...] ou « carrières souterraines qui ont recueilli des ossements de cimetières. »<sup>1578</sup> Plus que l'idée de mort, c'est celle de secret qui interpelle Ágata, puisqu'il s'agit, pour elle, d'un lieu « con intrusos, pero reunión secreta de iniciados »<sup>1579</sup> (*avec des intrus, mais une réunion secrète d'initiés*). Dans cette caverne, ce jour-là, tout « son » Quartel de Palacio » est là : Lorenza, Paco, Jimena, doña Emilia, don Ramiro, Ildefonso, Guillermo, Lina, Josefina, Tere, Mateo, Luis, don Pablo, María ainsi que « el irlandés, ese dorador »<sup>1580</sup>, éléments extérieurs mais essentiels.

A l'alcool, à la cigarette s'ajoute la danse. Ágata ne danse pas, mais, encore bouleversée par la lecture de la lettre de sa tante, elle court aux toilettes pour arracher son soutien-gorge, comme un défi à son oncle, à son directeur, tous deux obsédés sexuels, à ses yeux. C'est un premier pas, beaucoup plus important que celui qu'elle vient de franchir en pensant : « Él (Luis) y yo, distintos. »<sup>1581</sup> (*Lui et moi, différents.*) En réalité, ce ne sont pas ces hommes qu'elle défie, mais le monde entier, ou, tout simplement, elle-même. Enfin, elle rejette ses propres préjugés, ses propres sentences qu'elle croyait définitives. « Así son los pechos de Águeda » (...), pense-t-elle. Elle parle encore d'elle-même à la troisième personne, ce qui montre qu'elle n'a pas pris réellement possession de ce qu'elle est vraiment. Un pas, cependant, est fait.

L'alcool, le tabac et maintenant la parole. Ágata se libère de son souvenir de l'oncle Conrado en parlant de lui à Luis, dont elle sait qu'il est préoccupé par sa « mère » d'adoption qu'il vient d'identifier grâce au récit de doña Flora.

Elle commence à se considérer comme une reine et le proclame avec assurance :

« Soy Nefertiti, la reina. »<sup>1582</sup>  
(*Je suis Nefertiti, la reine.*)

Cette phrase est mise en exergue, placée comme elle l'est à la fin d'un paragraphe. Ágata n'hésite pas à employer le verbe « ser », au présent, à la première personne de l'indicatif. Malheureusement, ce n'est pas elle-même qu'elle choisit en attribut du sujet. Elle n'aura gagné que lorsqu'elle pensera « Soy Ágata ». Elle n'est pas encore prête. Elle ne s'est pas encore identifiée érotiquement : elle croit être la

<sup>1578</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=2957982150>

<sup>1579</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.269.

<sup>1580</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.267.

<sup>1581</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.269.

<sup>1582</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.273.

dominatrice du couple, étape peut-être nécessaire avant l'élucidation de sa propre essence.

Pour l'instant, elle a besoin de modèles tels que doña Flora :

« Le dije a doña Flora que era una gran señora. Se echó a reír : « Puede, pero mi madre planchadora, hija ; en la calle del Salitre. Mi padre, el señor Manolo el Cumbreras, albañil de nombre y vago de oficio. » »<sup>1583</sup>

*(Je dis à Doña Flora qu'elle était une grande dame. Elle se mit à rire : « C'est possible, mais ma mère était repasseuse, ma petite ; dans le rue du Salitre. Mon père était monsieur Manolo le Cumbreras (le couvreur) maçon de nom et fainéant de métier. »)*

Ágata sait, maintenant, que la valeur d'une personne, sa « grandeur », ne vient pas de son rang social mais de sa valeur intrinsèque et doña Flora, sans doute, accepte tout naturellement l'aveu de la jeune femme, sans se départir de son humour plein de réelle gaieté et de modestie.

La caverne aide Ágata à évaluer les êtres avec plus de justesse, appréciant leur valeur en tant qu'individu, par delà le rang social.

Elle ressent, avant tout, cette caverne comme érotique. Si elle se remémore son père : « Pues sí, la hija de Quillán ! El héroe del cielo republicano »<sup>1584</sup> (*Eh bien oui, la fille de Quillán ! Le héros du ciel républicain*), c'est pour penser à sa dague mauresque, symbole phallique et sadique, « el que ganó cuerpo a cuerpo » (*celle qu'il gagna dans un corps-à-corps*). Elle va jusqu'à avoir cette pensée sacrilège « Es mi madonna, mi crucifijo sobre la cabecera, mi ángel de la guarda. » (*Elle est ma madone, mon crucifix à la tête de mon lit, mon ange gardien.*)

Cette facette sadique, ou du moins, dominatrice, d'Ágata apparaît aussitôt : en allant aux toilettes, Luis a trouvé le soutien-gorge de la jeune femme, qu'elle vient de s'arracher, enfin prête à assumer ses seins, et qu'elle a oublié par terre. En voyant Luis sortir de cet endroit, elle est convaincue, avec raison, qu'il a récupéré l'objet et son courroux éclate, comme le montrent les paroles qu'elle lui adresse et ses réactions à l'embarras de son interlocuteur : « « ¿Has recogido mi sostén del suelo ? », le disparé. Enrojació : iqué alegría desconcertarle !, « le reproché », « ¡ No seas impertinente ! », « No, no te disculpes ! Los escribas no hablan ! » (*Tu as ramassé mon soutien-gorge qui était par terre ? lui lançai-je au visage. Il rougit : quelle joie de l'avoir troublé , « je lui fis ce reproche » « Ne sois pas impertinent ! », « Non, ne t'excuse pas ! Les scribes ne parlent pas. »)*

Elle jouit de sa dureté et de l'humiliation de Luis, mais, en voyant que son regard s'attarde sur son torse, elle constate qu'il peut deviner que ses seins se dressent et, attendrie ?, excitée ?, elle condescend à lui offrir l'objet : elle n'en a plus besoin. Après un long paragraphe où Ágata veut démontrer sa dureté envers Luis,

<sup>1583</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.273-274.

<sup>1584</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.274-275.

elle avoue sa tendresse en deux mots : « Me enternecí » (*Je m'attendris*) et ce verbe est plus révélateur de ses sentiments réels que tout ce qu'elle avait dit auparavant.

Le lecteur peut comprendre que son plaisir à humilier l'autre n'est qu'un masque, mais il doit attendre et observer comment les personnages eux-mêmes vont finir par arriver à cette conclusion, si toutefois, comme c'est le cas dans cette oeuvre, ils y parviennent.

La caverne finit par ne contenir que les personnages essentiels, car les autres quittent la pièce, les uns après les autres, pour rentrer chez eux. Águeda s'interroge, ayant un peu perdu le sens de la réalité, au cours de cette fête :

« [...] ¿cómo nos quedamos los ocho en la caverna ?<sup>1585</sup>

([...] *Comment nous sommes-nous retrouvés les huit dans la caverne ?*)

Elle n'énumère que quatre personnes réunies autour de la queimada<sup>1586</sup> :

« Paco, hombre prehistórico ; Gil Gámez, demoníaco ; Flora, conjurante ; Luis, fascinado..., ¿cómo sería mi cara ? »<sup>1587</sup>

(*Paco, homme préhistorique ; Gil Gámez, démoniaque ; Flora, grande prêtresse ; Luis, fasciné... comment pouvait bien être mon visage ?*)

Qui manque-t-il ? Les points de suspension, ses doutes sur son état, montrent bien que l'alcool, la cigarette et la fatigue lui ont quelque peu embrumé l'esprit comme le confirment ses propres paroles :

« Me empezó a dar vuelta la cabeza. »<sup>1588</sup>

(*Ma tête commença à tourner.*)

Un peu plus tard Luis fait, à son tour, la liste des présents :

« Paco el lobo, Jimena la alondra sobre los trigos dorados, María la gacela, don Pablo el viejo ciervo solitario, enhiesta la noble cuerna, pero ya velado su mirar, Gil Gámez el águila sobre el tiempo, Flora la pantera flexuosa, Águeda el cisne negro, exquisito, pero potente, y yo el murciélago, pero ya en mi segunda muda, no el símbolo chino de la felicidad, sino el de la noche, el gemir de los abismos subterráneos, seguro en ellos, veloz en sus anfractuosidades [...].

Ocho en torno al fuego abismal, en realidad siete porque Gil Gámez aparte, como en la danza, dirigiendo sin participar, no como Flora sacerdotisa, imponiendo sus manos sobre todos, heptágono perfecto, número mágico[...].<sup>1589</sup>

(*Paco le loup, Jimena l'alouette sur les blés dorés, María la gazelle, don Pablo le vieux cerf solitaire, la noble ramure dressée, mais le regard déjà voilé, Gil Gámez, l'aigle planant au-dessus du temps, Flora la souple panthère, Águeda le cygne noir, exquis, mais puissant et moi la chauve-souris, mais déjà dans ma seconde mue, non pas le symbole chinois du bonheur, mais celui de la nuit, le gémissement des abîmes souterrains, dans lesquels elle se sent en sécurité, rapide dans leurs anfractuosités[...].*)

(*Huit autour de feu abyssal, en réalité sept parce que Gil Gámez restait à part, comme au moment de la danse, dirigeant sans participer, au contraire de Flora la prêtresse, imposant ses mains sur tous, heptagone parfait, chiffre magique [...].*)

<sup>1585</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.274.

<sup>1586</sup> La **Queimada** es una fuerte bebida alcohólica de la tradición gallega, y propia de su gastronomía. Según la tradición, esta bebida tomada tras la pronunciación del conjuro funciona como protección contra maleficios, además de mantener a los espíritus y demás seres malvados alejados del que la ha bebido. <http://es.wikipedia.org/wiki/Queimada> (...)

<sup>1587</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

<sup>1588</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.275.

<sup>1589</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.282-283.

Luis et Águeda oublient Shannon dans leur énumération. Il ne fait pas partie du Quartel de Palacio. Est-il seulement l'élément catalyseur de cette nuit révélatrice, fondamental, puisque c'est lui qui prépare le breuvage, mais qui reste étranger au groupe ?

Il est intéressant de constater que les deux personnages éprouvent le besoin d'établir une liste, comme pour remettre leurs idées en ordre et n'en rien oublier. Il est fort plausible qu'ils aient besoin d'une pause pour faire le point, après une telle fête, après un tel tourbillon d'événements et de personnages, avec l'alcool et la fatigue. La liste est rassurante : elle permet à l'homme de croire qu'il domine ce qu'il énumère.

Les noms de la liste de la jeune femme sont accompagnés d'adjectifs, qui, tout simplement, comme leur nature l'indique, qualifient les personnes. Paco est « préhistorique » parce qu'il est sauvage, comme s'il n'avait pas été policé par la civilisation. Les autres adjectifs ne sont pas surprenants.

La liste de Luis, en revanche, est plus riche, car elle est éclairée par des noms d'animaux mis en apposition avec le prénom. Ainsi, il établit un parallélisme métaphorique entre un personnage et un animal. Il va du plus bref au plus long, du plus éloigné de lui -Paco- au plus proche -lui-même-.

Paco est, tout simplement, le loup, sans rajout poétique ou humanisant. Il est cruauté et sauvagerie. Il est l'ennemi traditionnel de l'homme sédentaire dont il attaque les troupeaux, voire l'être humain lui-même. L'antipathie de Luis est patente. Il est beaucoup plus enclin à l'indulgence pour Jimena, toujours vue comme un oiseau, pure, innocente et fragile, le rythme de la périphrase symbolisant la douceur de la jeune fille. Le nom de María, tout comme celui de Paco, n'est accompagné que d'un substantif : elle est gazelle, légèreté, grâce et souplesse, comme Paco est sauvagerie. Luis est plus prolix pour don Pablo et fait un jeu de mots récurrent dans cette œuvre. La cataracte du vieil homme n'est pas que physique. Respect et compassion se mêlent dans le cœur de Luis lorsqu'il pense à don Pablo. Quelle clairvoyance lorsqu'il évoque Gil Gámez, comme s'il pouvait soupçonner son rôle d'émissaire de la mort auprès de doña Flora ! Son admiration pour cette dernière, son amour pour Ágata sont également bien visibles, toutes deux des fauves, noirs peut-être, beaux, gracieux, sensuels et mystérieux. Il termine par lui-même, dans une métaphore apparemment peu flatteuse, puisqu'il se considère comme une chauve-souris, bien inoffensive à côté d'une panthère, d'un loup, bien modeste à côté d'un cygne ou d'une gazelle. Il compense cette différence par une longue énumération de ses attributs, alourdie par une autre énumération renforcée par l'emploi de « no...sino », où il reprend les idées si importantes de l'ancre et de la souffrance.



Le chiffre sept réapparaît avec toute sa force magique. Luis est persuadé, tout comme Ágata, que cette nuit a marqué un tournant, pour celle qui vient de décider de changer son prénom le jour de sa fête comme pour lui qui discerne le bout du tunnel, la sortie de la caverne avec la découverte éblouie de l'amour partagé.

Dans l'esprit de Luis se mêlent la caverne de son souvenir obsessionnel et cette caverne-entrepôt, dans laquelle Flora règne comme une prêtresse et Gil Gámez comme celui qui « dirige sin participar »<sup>1590</sup> (*dirige sans participer*).

Cette nuit dans la caverne est si essentielle qu'elle est racontée une troisième fois, telle une partition polyphonique, dans le récit intitulé « Quartel de Palacio ».

Qui en est le narrateur ? Le problème se pose, les premières lignes ne donnant aucune information à ce sujet :

« ¿Walpurgis<sup>1591</sup> o San Silvestre ? ¿ Verbena o aquelarre ? [...] ¿ Teniers<sup>1592</sup> popular o Goya<sup>1593</sup> negro ? ¿ La clásica caligrafía *chen shu* o el estilo *ts'ao shu*<sup>1594</sup>, a orilla del desorden ? ¿ Pudo ocurrir todo eso en la vulgar casa madrileña de Noblejas, esquina a Rebeque ? »<sup>1595</sup>

---

<sup>1590</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.283.

<sup>1591</sup> La Nuit de Walpurgis se situe entre le 30 avril et le 1<sup>er</sup> mai. Célébrée dans toute l'Europe depuis des temps reculés, malgré les interdits et excommunications des églises chrétiennes, elle a été identifiée au sabbat des sorcières (*voir le deuxième Faust de Goethe*). Elle est surtout le symbole de la fin de l'hiver et est parfois associée à la plantation de l'arbre de mai ou l'embrasement de grands feux. [...] Sainte Walpurgis ou Walburge (Sussex, v. 710 Heidenheim, 779) était une religieuse anglaise. Appelée en Allemagne par saint Boniface, elle fut abbesse de Heidenheim. Selon la légende, pendant la nuit qui précédait sa fête, le 1<sup>er</sup> mai (nuit de Walpurgis), sorcières et sorciers se réunissaient sur un mont proche (le Blocksberg ou Bocksberg) pour un sabbat. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit\\_de\\_Walpurgis](http://fr.wikipedia.org/wiki/Nuit_de_Walpurgis)

<sup>1592</sup> David Teniers, dit *le jeune*, né à Anvers en 1610 et décédé à Bruxelles en 1690, est un peintre flamand, fils de David Teniers *le vieux* et de Dymphna de Wilde, père de David Teniers III et beau-fils de Jan Bruegel l'Ancien, dit *de velours*.

Influencé par Rubens et Adam Elsheimer, son répertoire est particulièrement varié, même dans le domaine du paysage. Une chaumière blottie contre une terre, quelques arbres au détour d'un chemin lui suffisent comme motif de composition. Mais ce sont essentiellement les effets de lumières qui l'intéressent : il aime à représenter les paysages de campagne au crépuscule, par clair de lune, ou encore par temps de neige. A ses meilleurs moments il aime produire une belle synthèse, lorsqu'il élimine les détails, voit en masse, et procède par plan de couleur. Dans ce cas l'élément pittoresque, auquel il s'attarde trop souvent, disparaît et l'artiste exprime un sentiment de grandeur et de solitude.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/David\\_Teniers\\_le\\_jeune](http://fr.wikipedia.org/wiki/David_Teniers_le_jeune)

<sup>1593</sup> Francisco José de Goya y Lucientes, né à Fuendetodos, près de Saragosse, le 30 mars 1746 et mort à Bordeaux le 16 avril 1828, est un peintre et graveur espagnol. [...] L'invasion française de 1808 joua un rôle crucial dans la vie de l'artiste. Favorable aux idées libérales apportées par les Français mais blessé dans son patriotisme, Goya hésita en effet pendant un certain temps entre la résistance incarnée par la Junte centrale de Séville et les idées de 1789 portées par le roi Joseph, frère de Napoléon Ier. L'année 1810, pendant laquelle il commença à graver *Les Désastres de la guerre*, un réquisitoire féroce contre les exactions françaises, tout en réalisant le portrait de Joseph I<sup>er</sup>, montre bien le tiraillement qu'il ressentit alors et qui lui valut, quelques années plus tard, une réputation d'*afrancesado*.

En juin 1812, Josefa Bayeu, son épouse, mourut à l'âge de 65 ans. Deux mois plus tard, Wellington fit son entrée dans Madrid. Goya réalisa alors le portrait de celui qui avait vaincu les Français, manifestant ainsi son rejet de l'occupant français et son ralliement à la légitimité nationale (et, surtout, libérale) incarnée par les Cortes et le Conseil de régence de Cadix. Ainsi, quand ces dernières institutions décidèrent d'organiser un concours pour commémorer l'insurrection madrilène du 2 mai 1808, Goya s'empressa de proposer de « *perpétuer par le moyen du pinceau les plus notables et héroïques actions de notre glorieuse insurrection contre le tyran de l'Europe* ». C'est ainsi que l'artiste peignit les célèbres *Dos* et *Tres de Mayo* (1814).

Le retour d'exil de Ferdinand VII allait cependant sonner le glas des projets de monarchie constitutionnelle et libérale auxquels Goya adhérait. S'il conserva sa place de *Premier peintre de la Chambre*, Goya s'alarma de la réaction absolutiste qui s'amplifia encore après l'écrasement des libéraux par le corps expéditionnaire français en 1823. Inquiété par l'Inquisition pour avoir peint la *Maja nue* de Godoy, frappé à nouveau par la maladie, écœuré par la politique réactionnaire de son souverain de maître, Goya fixa ses angoisses et ses désillusions dans les fameuses "Peintures noires" dont il décora les parois de la "maison du sourd" (située dans les environs de Madrid et achetée par le peintre en 1819).

(*Walpurgis ou Saint-Sylvestre ? Fête ou sabbat ? Du Teniers populaire ou du Goya noir ? La calligraphie classique « chen shu » ou le style « ts'ao shu », au bord du désordre ? Tout cela a-t-il bien pu se passer dans la banale maison madrilène de la rue Noblejas, à l'angle de la rue Rebeque ?*)

José Luis Sampedro pensa-t-il, en écrivant ces lignes au fameux poème de Verlaine, *La nuit du Walpurgis classique*<sup>1596</sup> ?

C'est plutôt le sabbat du second Faust que l'autre,  
Un rythmique sabbat, rythmique, extrêmement  
Rythmique. - Imaginez un jardin de Lenôtre,  
Correct, ridicule et charmant.

Des ronds-points ; au milieu, des jets d'eau ; des allées  
Toutes droites ; sylvains de marbre ; dieux marins  
De bronze ; çà et là, des Vénus étalées ;  
Des quinconces, des boulingrins ;

Des châtaigniers ; des plants de fleurs formant la dune ;  
Ici, des rosiers nains qu'un goût docte effila ;  
Plus loin, des ifs taillés en triangles. La lune  
D'un soir d'été sur tout cela.

Minuit sonne, et réveille au fond du parc aulique  
Un air mélancolique, un sourd, lent et doux air  
De chasse : tel, doux, lent, sourd et mélancolique,  
L'air de chasse de Tannhäuser.

Des chants voilés de cors lointains, où la tendresse  
Des sens étirent l'effroi de l'âme en des accords  
Harmonieusement dissonants dans l'ivresse ;  
Et voici qu'à l'appel des cors

S'entrelacent soudain des formes toutes blanches,  
Diaphanes, et que le clair de lune fait  
Opalines parmi l'ombre verte des branches,  
- Un Watteau rêvé par Raffet ! -

S'entrelacent parmi l'ombre verte des arbres

---

Ce contexte sombre explique pourquoi Goya, prétextant un voyage de santé, quitta l'Espagne le 24 juin 1824 pour s'installer à Bordeaux, lieu d'exil d'autres *afrancesados* libéraux. [...] C'est dans cet exil français (ponctué de quelques séjours en Espagne) qu'il réalisa un recueil de lithographies sur le thème de la taumachie intitulé *Les Taureaux de Bordeaux* (1825) et faisant suite aux estampes de la *Taumachie* parues en 1816.

Âgé de 82 ans, Goya mourut à Bordeaux dans la nuit du 15 au 16 avril 1828.

[http://fr.wikipedia.org/wiki/Francisco\\_Goya](http://fr.wikipedia.org/wiki/Francisco_Goya)

<sup>1594</sup> Avec les «Quatre trésors du cabinet de travail du lettré» [(wen fang szu pao), c'est-à-dire le pinceau, l'encre, le papier, et la pierre à encre, comme seuls outils, et avec la ligne pour moyen d'expression, les calligraphes chinois ont formé au fil du temps d'innombrables styles calligraphiques différents. Cette abondance de styles peut être divisée en cinq catégories principales : Chuan Shu, ou «caractères de sceaux»; Li Shu, ou «écriture des scribes»; K'ai Shu, ou «écriture régulière», carrée et régulière, sans abréviations; Hsing Shu, ou «écriture courante», les traits sont liés, certaines simplifications sont admises; et Ts'ao Shu, ou «écriture d'herbe», écriture cursive et simplifiée. <http://www.chinesegate.org/html/culture/art/430.html>

<sup>1595</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.285

<sup>1596</sup> VERLAINE Paul. *Poèmes saturniens suivi de Fêtes galantes*. Poche. J'ai Lu. Coll. Libro Poésie. 2004.

D'un geste alangui, plein d'un désespoir profond ;  
Puis, autour des massifs, des bronzes et des marbres,  
Très lentement dansent en rond.

- Ces spectres agités, sont-ce donc la pensée  
Du poète ivre, ou son regret ou son remords,  
Ces spectres agités en tourbe cadencée,  
Ou bien tout simplement des morts ?

Sont-ce donc ton remords, à rêveur qu'invite  
L'horreur, ou ton regret, ou ta pensée, - hein ? - tous  
Ces spectres qu'un vertige irrésistible agite,  
Ou bien des morts qui seraient fous ? -

N'importe ! ils vont toujours, les fébriles fantômes,  
Menant leur ronde vaste et morne et tressautant  
Comme dans un rayon de soleil des atomes,  
Et s'évaporant à l'instant

Humide et blême où l'aube éteint l'un après l'autre  
Les cors, en sorte qu'il ne reste absolument  
Plus rien - absolument - qu'un jardin de Lenôtre,  
Correct, ridicule et charmant.

Tout ce que peut déduire le lecteur, c'est que, pour ce narrateur également, ce repas de la Saint-Sylvestre dépasse la simple réunion d'amis pour prendre la forme d'un sabbat, dans son acception de réunion de sorciers.

Qui se pose ces questions ?

« A primera vista, todo sencillo y cotidiano : unos cuantos amigos celebrando en un almacén la Nochevieja. Pero ¿ acaso existe alguna realidad sencilla ?[...] ¡ No seamos ingenuos ! »<sup>1597</sup>

*(A première vue, tout est simple et quotidien : quelques amis fêtant la Saint-Sylvestre dans un entrepôt. Mais peut-il exister vraiment une réalité simple ? [...] Ne soyons pas naïfs !)*

C'est le narrateur omniscient qui a pris le relais des personnages, forcément subjectifs, pour créer avec le lecteur une complicité induite par la première personne du pluriel. Il reprend le récit au point où l'a laissé le personnage de Luis et fait la synthèse, à son tour, de cette nuit si particulière.

Il évoque l'entrepôt, endroit qui aurait pu être banal mais qui se révèle extraordinaire :

« En un almacén, sí ; pero, cuidado. Ese almacén fue escondite para el mercado negro y, antes, puesto de mando de artillería y, antes aún, imprenta para octavillas subversivas. Ha recibido metralla y registros policíacos, ha ocultado a perseguidos, ha amparado a heridos, ha visto morir a uno, exactamente el 30 de junio de 1937, susurrando por dos veces unas últimas palabras que nadie comprendió : « Como tú quieras. » ¿Almacén ? Cripta, catacumba, refugio, casamata. Y, esta Nochevieja, casi una cueva de Saint-Germain-des-Prés. [...]

---

<sup>1597</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.285.

Ildefonso narra a Guillermo y Lina la historia de la caverna. En el treinta y seis, la imprenta se convirtió en cuartelillo de los artilleros de El abuelo, un cañón emplazado en los jardincillos sobre la calle de Bailén, delante de la casa. »<sup>1598</sup>

*(Dans un entrepôt, oui ; mais attention. Cet entrepôt fut une cachette pour le marché noir et, avant, un poste de commandement de l'artillerie et, encore avant, une imprimerie pour des tracts subversifs. Il a reçu de la mitraille et des perquisitions policières, il a caché des gens poursuivis, il a secouru des blessés, il en a vu mourir un, exactement le 30 juin 1937, qui murmura à deux reprises ces derniers mots que personne ne comprit : « Comme tu voudras. » Entrepôt ? Crypte, catacombes, refuge, casemate. Et, en cette nuit de la Saint-Sylvestre, presque une cave de Saint-Germain-des-Prés. [...])*

*Ildefonso raconte à Guillermo et Lina l'histoire de la caverne. En trente-six, l'imprimerie se transforma en petite caserne des artilleurs de « El abuelo » (le grand-père), un canon posté dans les jardinets qui donnent sur la rue de Bailén, devant la maison.)*

Ce narrateur omniscient reste obstinément extérieur. Il connaît tous les détails, tous les mouvements des personnages, tout le passé, tumultueux décidément, de la « caverne », soit qu'il le raconte lui-même soit qu'il laisse la parole à un personnage tel que Ildefonso. Cependant, il ne nous dévoile aucune pensée, il n'explique pas les paroles de l'homme qui est mort dans l'entrepôt.

Lui aussi voit ce lieu comme une caverne, un antre. Il respecte le mouvement du temps puisqu'il commence par évoquer les personnages dans leur ordre d'arrivée dans la pièce avant de raconter, de manière détaillée, les divers moments de la soirée, depuis les préparatifs du repas, le repas lui-même, le bal, les conversations des personnages jusqu'aux douze coups de minuit avec ses douze grains de raisin traditionnels, qui sonnent le départ de la plupart des protagonistes. Il achève son récit sur l'évocation de la queimada, cérémonie dont Gil Gámez est l'officiant incontesté et qui se termine, comme le chapitre, par ces mots faisant partie de l'incantation galicienne destinée à chasser les sorcières et que tous les commensaux reprennent en chœur:

*« ¡Meigas fora ! ¡Meigas fora ! ¡Meigas fora ! »<sup>1599</sup>*

*(Sorcières, hors d'ici ! Sorcières, hors d'ici ! Sorcières, hors d'ici !)*

Il s'agit de quelques paroles de « el exorcismo liberador » ( *l'exorcisme libérateur*). Gil Gámez n'est pas sorcier mais prêtre païen et tous le suivent révérencieusement. Tels sont les derniers mots du chapitre : les sorcières épargneront, en cette nouvelle année, ceux qui ont participé à cette cérémonie

Qu'apporte à l'œuvre, vue dans sa globalité, cette caverne qui occupe tout un chapitre ?

Le récit se fait à trois voix qui se suivent, mais ne chantent pas en chœur. Ágata, la première narratrice, tout comme Luis, le deuxième, optent pour le choix du souvenir. Ils racontent cette nuit, « Esta noche de fuego y de misterio » (*Cette nuit*

<sup>1598</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.290.

<sup>1599</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.297.

*de feu et de mystère*) une fois rentrés chez eux, éclairés seulement par la lune. Le titre de cette partie est emprunté à Ágata :

« Acababa yo de llegar a la caverna, aún no había vivido esta noche de fuego y de misterio. »<sup>1600</sup>

*(Je venais d'arriver à la caverne, je n'avais pas encore vécu cette nuit de feu et de mystère.)*

La caverne, unie à la nuit, au feu de la queimada, permet le rapprochement des divers personnages qui vont ici, de manière presque magique, partager un moment d'exception qui les unira. Boire ensemble, manger ensemble, danser, chanter, parler, préparer et partager une queimada dans cet endroit qui semble en-dehors du monde resserre leurs liens.

« Esta » montrer bien l'immanence du l'élément spatio-temporel. Les personnages sont à une charnière, à une porte : celle qui sépare 1961 de 1962, celle qui les sépare de l'amour ou d'une nouvelle identité ; c'est le temps qui s'arrête une fraction de seconde, durée infime qui transforme le présent en passé et le futur en présent éphémère qui est déjà passé.

Les souvenirs de Luis et d'Ágata ne sont pas exactement les mêmes, puisqu'ils remontent le cours de leur propre histoire, mais les faits qu'ils se remémorent sont identiques. L'analyse seule diffère. Luis se considère vainqueur là où Ágata pense avoir triomphé, dans l'anecdote du soutien-gorge ou du maquillage, par exemple.

Le troisième narrateur est anonyme et se veut objectif. Il présente les faits dans l'ordre chronologique, commençant au début de la soirée, s'intéressant à tous les personnages présents et achevant sur le récit de la queimada qui clôtüre la nuit.

Ágata est, comme toujours, obnubilée par son histoire personnelle et Luis analyse les faits de manière plus globale et plus complexe. Il considère cette nuit comme :

« Ordenada en tres planos, vividos uno tras otro, tres etapas progresivas, primero el plano vital del juego, el mundo superficial de Paco y Jimena, de Tere y Mateo ; después el nivel más profundo de la catacumba política, el plano clandestino, la preocupación de Ildefonso y Guillermo, incluso de don Pablo, interesado ahora por el pueblo [...] ; y finalmente el mundo definitivo, la magia profunda de la noche, Flora como Kybele, la danza sagrada, [...] y Águeda y yo atravesando esas etapas, impregnándonos de ellas, emergiendo renacidos. »<sup>1601</sup>

*(Ordonnée en trois plans, vécus l'un après l'autre, trois étapes progressives, tout d'abord le plan vital du jeu, le monde superficiel de Paco et Jimena, de Tere et Mateo, ensuite, le niveau plus profond, des catacombes politiques, la préoccupation de Ildefonso et Guillermo et même de don Pablo, qui s'intéresse maintenant au peuple [...] et, pour finir, le monde définitif, la magie profonde de la nuit, Flora telle une Cybèle, la danse sacrée [...] et Águeda et moi, traversant ces étapes, nous en imprégnant, en émergeant comme si nous venions de renaître.)*

<sup>1600</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.267.

<sup>1601</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.279.

Ces étapes, qui rappellent par leur nombre celles du mysticisme, fondent, enfin, Ágata et Luis en un seul être, qui s'approfondit en passant d'un stade à un autre, descente physique vers l'entrepôt et ascension spirituelle.

L'analyse du narrateur est proche de celle de Luis :

« ¡Nochevieja ! Charnela entre dos años, intersticio invulnerable. Jano presidía este tiempo en Roma, recuérdese bien. Dios de los dioses, espíritu de las puertas, a veces con dos rostros -hacia el pasado y el futuro- [...] »<sup>1602</sup>

*(Nuit de la Saint-Sylvestre ! Charnière entre deux années, interstice invulnérable. Janus présidait ce temps-là à Rome, qu'on s'en souvienne bien. Dieu des dieux, esprit des portes, quelquefois avec deux visages -l'un tourné vers le passé et l'autre vers le futur-[...])*

Les personnages principaux, dont nous pénétrons les pensées, traînent leurs fantômes mais tentent de les accepter pour franchir une porte du temps, un point de jonction entre deux cercles. Luis attend la réalisation de l'amour, Ágata, de manière beaucoup plus exigeante, espère une nouvelle vie grâce à son nouveau prénom, l'amour n'étant pas étranger à l'affaire.

Cette caverne est, métaphoriquement, une porte. Le lecteur est renvoyé vers Janos. L'allusion à ce dernier, par glissement phonique, entraîne irrésistiblement le lecteur, toujours jouet de l'écrivain, vers *Real Sitio* et son Janos. La porte acquiert, insensiblement, de plus en plus d'importance.

La deuxième caverne est « el paso sevillano de Semana Santa » (*le paso sévillan de Semaine Sainte*), que nous avons déjà évoqué.

Humilié par Ágata, Luis s'est réfugié à Séville, en compagnie de Guillermo qui, pour sa part, veut échapper à la police. Luis participe à une procession :

"Plan, rataplán, plan, plan, rataplán, plan, plan, rataplán, rataplán, me llenan los oídos los tambores, sus destemplados parches, a igual ritmo el arrastre de pisadas, y de pronto el clarín, pero siempre el rataplán, plan, rataplán, y el silencio sagrado de toda una multitud, los alientos en vilo, la gente atónita esperando, lo imaginaba puesto que no veía, yo en la caverna en marcha [...]"<sup>1603</sup>

*(Plan, rataplan, plan, plan, rataplan, plan, plan, rataplan, rataplan, le bruit des tambours me remplit les oreilles, leurs roulements désaccordés, les pieds qui se traînent au même rythme, et soudain le clairon, mais toujours les rataplan, plan, rataplan, et le silence sacré de toute une foule qui suspend son souffle, les gens figés dans leur attente, tout cela je l'imaginai car je ne voyais pas, j'étais dans la caverne en marche [...])*

Il reconnaît lui-même dans quel état il se trouve :

« Estoy algo bebido, con la mente confusa, pero también me siento desdoblado, hay otro Luis en otro plano lúcido, con ojos diamantinos observándome, calando hasta mis tuétanos, [...] el nuevo Luis que nace [...] el Luis clarividente que por fin ya se acepta como es.»<sup>1604</sup>

*(J'ai un peu trop bu, j'ai l'esprit confus, mais en même temps je me sens dédoublé, il y a un autre Luis sur un autre plan lucide, avec des yeux adamantins qui m'observent, me transperçant jusqu'à la moëlle, [...] le nouveau Luis qui naît [...] le Luis clairvoyant que s'accepte enfin tel qu'il est.)*

<sup>1602</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.286.

<sup>1603</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.573.

<sup>1604</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.574.

Il sent « la embriaguez de (su) reconstrucción, el hallazgo de (su) norte »<sup>1605</sup> (*l'ivresse de (sa) reconstruction, la découverte de la direction qu'il doit prendre*). Il en est sûr :

« Estoy tocando la clave. Al secreto de mi vida pasada, fui árabe, maduro poco a poco, al final lo sabré, recordaré. »<sup>1606</sup>

(*Je suis en train de trouver la clé. Je m'approche du secret de ma vie passée, je fus arabe, je mûris peu à peu, je finirai pas le savoir, je me rappellerai.*)

Dans ce « paso », caverne utérine, il renaît. Il est convaincu d'être sur le point de se remémorer son identité passée, sans laquelle il ne peut pas se construire.

Dans la maison de don Melchor, le maître de cérémonie du paso et l'ami de Guillermo, il entend citer le prénom de Carmela, qui n'est pas encore descendue et à propos de laquelle don Melchor se rappelle qu'elle n'était pas descendue l'année précédente. A la fin de cet épisode :

« [...] miro arriba : una sombra me detiene, una aparición, cara de porcelana lunar, ojos en dos abismos, no me atrevo, ambos nos miramos quietos, pero ella se me impone,[...] vuelvo a la caverna, a la fiesta degenerada, de pronto se me cae encima el sueño, la fatiga trezada de emociones, recordar ya es difícil, pero ya irrevocable mi diamante, el nuevo eje secreto de mi vida, mi verdad la de siempre, la que negué hasta hoy pero ya acepto, abrazo, trago, bebo, me asimilo. »<sup>1607</sup>

(*[...] je regarde vers le haut : une ombre m'arrête, une apparition, visage de porcelaine couleur de lune, des yeux dans deux abîmes, je n'ose pas, nous nous regardons tous deux sans bouger, mais c'est elle qui s'impose à moi, [...], je reviens dans la caverne, à la fête dégénérée, soudain le sommeil me terrasse, la fatigue mêlée d'émotion, se rappeler est déjà difficile, mais mon destin adamantin est désormais irrévocable, le nouvel axe secret de ma vie, ma vérité, celle de toujours, celle que j'ai niée jusqu'à ce jour, mais que j'accepte maintenant, j'embrasse, j'absorbe, je bois, je m'assimile.*)

Sorti de la caverne du paso, un nouveau Luis est né. Maintenant, il peut regarder sans crainte vers le haut, au sens propre comme au sens figuré. C'est alors qu'il découvre une apparition. Le processus du souvenir étant enclenché, son destin s'éclaire, soudain, et, enfin, il peut parler non plus au futur, comme nous venons de le voir, mais au présent, en une longue énumération par laquelle il s'approprie le temps tout en affirmant son moi : « acepto, abrazo, trago, bebo, me asimilo ». Il se contente, au début, d'accepter, ce qui est un acte relativement passif, avant de passer au mode actif, au corps à corps qui lui permet, après le contact étroit induit par « abrazar », « tragar », « beber », de ne faire qu'un avec le monde extérieur, avec l'autre, avec la femme et, surtout, avec lui-même. Cette réconciliation-fusion lui donne la force d'affronter son obsession : la peur de l'impuissance. Après avoir vaincu cet obstacle qu'il croyait insurmontable, Luis peut repartir pour Madrid, vers Ágata.

La déesse Bast, sous la forme d'un chat noir, va lui apporter son soutien, comme nous allons le constater tout de suite, en l'introduisant dans la dernière caverne fondamentale de la partie « Octubre, octubre ».

<sup>1605</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.581.

<sup>1606</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.583.

<sup>1607</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.585-586.

Cette troisième cave réelle, en respectant l'ordre chronologique de l'œuvre, est la chambre secrète de l'appartement d'Ágata.

Les deux amants, Ágata et Luis, ont du mal à se rapprocher l'un de l'autre, entravés comme ils le sont par leur passé et par la conviction erronée d'Ágata selon laquelle elle doit dominer Luis. Humilié par elle, devant témoin qui plus est (Gloria), il s'enfuit et se réfugie à Séville où il aura une relation sexuelle avec Carmela qui lui rendra sa dignité d'homme. En effet, il se croyait impuissant. Le 21 juin 1962, il se réveille dans son studio de la rue Noblejas et se remémore la soirée qu'il a passée, la veille, au cinéma : son passé a fait irruption lorsqu'il a vu un documentaire sur Istanbul. Il s'est souvenu, alors, qu'il avait vécu dans le harem de Topkapi, même s'il ignorait encore sous quelle forme. Ce sont des miaulements déchirants qui l'ont tiré du sommeil. Un chat noir, grimpé sur un arbre, ne parvient pas à descendre. Il sera, comme nous l'avons déjà expliqué, le lien de réconciliation des deux personnages. Luis prend une échelle pour attraper le chat, mais celui-ci bondit sur l'épaule d'Ágata qui l'attend à sa fenêtre. Luis, sur l'invitation de la jeune femme, monte dans son appartement. Auparavant, après avoir rangé l'échelle dans l'entrepôt -encore- de Mateo, il s'était rendu dans son propre logement pour remplacer son pantalon de pyjama par un pantalon dissimulant les collants qu'il avait refusé d'enfiler devant Gloria. Reddition ? Il commence à raconter à Ágata comment il a découvert son identité, mais elle ne semble pas y prêter grande attention. C'est alors qu'il défait sa ceinture et ôte son pantalon. Elle lui ordonne alors de retirer également sa veste de pyjama. En extase, elle lui permet de s'asseoir à côté d'elle et s'intéresse, enfin, à son récit. Elle exige alors du thé ; il se lève pour préparer une seule tasse, pour elle, et ils se rendent compte alors que le chat n'est pas réapparu après s'être caché sous le divan. En se penchant, Luis découvre une chatière, en déduit l'existence d'une porte. Ils coupent délicatement le papier qui la dissimule et découvrent « un oscuro antro »<sup>1608</sup> (*un antre obscur*)

Luis, en pénétrant dans cet endroit si sombre, a une autre réminiscence fulgurante : le « Salomón » de ses cauchemars n'est autre que « Solimán, Süleyman [...] el Magnífico, el Gran Señor de la Sublime Puerta »<sup>1609</sup> (*Soliman, Süleyman [...] le Magnifique, le Grand Seigneur de la Sublime Porte*). L'antre devient « gruta sagrada de la Gran Madre » (*grotte sacrée de la Grande Mère*) comme celle qui apparaîtra dans *La vieja sirena*. Au milieu d'une multitude d'objets recouverts de poussière, ils découvrent une malle sur laquelle sont inscrites deux initiales : A et M. Ágata en déduit que c'est une allusion à son prénom, Luis à son propre nom de famille, Madero. Cet objet, déjà, commence à opérer leur union. Au

---

<sup>1608</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.680.

<sup>1609</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.682.



fond de la malle, ils découvrent une dague mauresque, comme nous l'avons déjà signalé. Le narrateur fait durer l'effet de suspens qui culmine avec le mot « fusta » :

« [...] y entonces la caricia en mi mejilla, ¿la suavidad de un pétalo ?, iah, no, con duro canto !, ¡la lengua de la fusta !, me encojo interiormente, ¿cuándo me herirá el golpe ?, ceremonia iniciática, pero el pétalo resbala hasta mi barbilla, descendiendo por mi cuello como un hilo de agua, una vez más mi corazón galopa, ¡deliciosa crueldad !, toda mi piel estremecida, locura refinada, el pétalo se aleja, se acerca en cambio la voz de terciopelo, un ardor susurrante, « ¡oh, Luis, es fabuloso ! », la luz ya no me ciega, su rostro se reconstruye en el halo de mi descubrimiento, otro San Bernardo de Ribalta, repitiendo en triunfo, « ¡fabuloso !, ¿quién podía esperarlo ? », es cierto ¡qué regalo de la vida !, nada menos que un templo, además es caverna en lo más alto, [...] »<sup>1610</sup>

*([...] à ce moment-là la caresse sur ma joue, la douceur d'un pétale ?, ah, non, son tranchant est dur ! la langue de la cravache ! Je me contracte intérieurement, quand le coup va-t-il me blesser ?, cérémonie initiatique, mais le pétale glisse jusqu'à mon menton, descend le long de mon cou comme un filet d'eau, une fois encore mon cœur galope, délicieuse cruauté !, toute ma peau tressaille, folie raffinée, le pétale s'éloigne, par contre la voix de velours se rapproche, une ardeur qui murmure, « Oh, Luis, c'est fabuleux ! », la lumière ne m'aveugle plus, son visage se reconstruit dans le halo de ma découverte, un autre San Bernardo de Ribalta, répétant triomphalement, « fabuleux, comment aurais-je pu m'y attendre ! », c'est vrai, quel don de la vie ! rien de moins qu'un temple, de surcroît c'est une caverne tout en haut,[...])*

De retour dans le studio d'Ágata, après que celle-ci lui a ordonné de rester couché sur le divan, comme un esclave ou « el perro yacente de los sepulcros medievales »<sup>1611</sup>, (*le chien gisant des sépulcres médiévaux*), il a une autre révélation :

« eunuco fui de Solimán el Grande »<sup>1612</sup>  
*(je fus eunuque de Soliman le Grand)*

La perversité d'Ágata fait craindre à Luis la douleur physique tout en procurant à chacun d'eux un plaisir sexuel réel. La jeune femme, ensuite, lui assène un violent coup de cravache qui l'aide à se remémorer, soudainement, un autre pan de son existence antérieure. La peur, délicieuse, l'humiliation librement consentie sont les éléments catalyseurs dont il avait besoin.

Ágata se sent « gata, más una A delante »<sup>1613</sup>  
*(Ágata se sent « gata » (chatte<sup>1614</sup>), avec un « A » devant).*

Sa volupté augmente, elle se sent proche du but et :

« Me relamo como Bast y pienso, con ella, en mi fuerza, en mi infinito. Aquí, comprobado por mis dedos bajo el agua : entre mis muslos. »

*(Je me pourlèche comme Bast et je pense, avec elle, à ma force, à mon infini. Constaté, ici, par mes doigts, sous l'eau : entre mes cuisses.)*

Elle connaît le même plaisir dans le bain que Luis attaché sur un banc, les bras maintenus sous le siège, son sexe vulnérable sous le collant. Le scribe-conteur se remémore qu'il s'est souvenu de tout son passé et qu'il l'a raconté avec force détails à son amante, allant jusqu'à inventer une fin, la sienne, au fond de l'eau, avec Lerissa.

<sup>1610</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.683-684.

<sup>1611</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.686.

<sup>1612</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.687

<sup>1613</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.691.

<sup>1614</sup> Jeu de mots impossible à traduire en français.

Après un intermède fait de promenades tendres dans les jardins publics comme en font les couples d'amoureux, la jeune femme revient à ses phantasmes, dans le chapitre suivant, intitulé « Se rejuvenecieron los espejos » (*Les miroirs rajeunirent*) :

« Porque algunos piensan [...] que la euforia es el sentimiento dominante al acercarse la muerte. »<sup>1615</sup>

(Parce que certains pensent [...] que l'euphorie est le sentiment qui domine à l'approche de la mort.)

Dans cette caverne ou crypte, Eros se rapproche de Thanatos, l'amour de la souffrance et de la mort.

Ágata pense à don Estanislao, « el documentalista del departamento »<sup>1616</sup> (*le documentaliste de son département universitaire*), avec qui elle parle de littérature, de musique, de philosophie. Ajouté au fait que :

« (Luis) Ha probado mi fusta en todas partes. Bueno, en casi todas. »<sup>1617</sup>

((Luis) a fait l'expérience de ma cravache sur toutes les parties de son corps. Bon, sur presque toutes.),

leur excitation monte.

L'ascension érotique continue au chapitre suivant, « La diminuta brújula en su norte » (*La minuscule boussole axée sur son nord*), expression métaphorique du sexe féminin, comme nous l'avons évoqué plus haut. Ce chapitre fonctionne encore par analepse. La jeune femme est enfin dans les bras de son amant. Le lecteur est moins ému, ensuite, par la lecture de ce qui s'est passé auparavant : Ágata a administré à Luis une boisson, de manière tout-à-fait solennelle, en lui faisant croire qu'il s'agissait d'un breuvage mortel : « Morfina. Veinte gotas. Triple dosis de la tolerada. »<sup>1618</sup> (*Morphine. Vingt gouttes. Trois fois plus que le seuil de tolérance.*) Luis l'a bu. Le délai d'un mois qu'elle avait fixé était arrivé à son terme.

Il se couche à côté d'elle et boit d'un trait la potion. Ses derniers regards sont pour elle. En réalité, elle a suivi les conseils de don Estanislao :

« Usted necesita verse por dentro. Recurra al psicoscopio : LSD. Así sabrá quién es. [...] Elegí ese barbitúrico por su acción rápida. »<sup>1619</sup>

(Vous avez besoin de vous voir à l'intérieur. Utilisez pour cela le psychoscope : LSD. Vous saurez ainsi qui vous êtes. [...] Je fis le choix de ce barbiturique pour la rapidité de son action.)

La suggestion du vieux documentaliste lui a donné l'idée de faire croire à son amant qu'il allait mourir. Luis y consent. Il a même pensé à rédiger une lettre au juge et s'étend près d'elle pour qu'elle n'ait pas à porter son cadavre.

Il ne se réveille pas. Epouvantée à l'idée de l'avoir tué, elle l'étreint. Il se réveille enfin et les deux amants s'unissent charnellement, grâce à la formule magique

<sup>1615</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.739.

<sup>1616</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.741.

<sup>1617</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.742.

<sup>1618</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.789.

<sup>1619</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.791.

qu'a prononcée Ágata et que citent Luis, dans un premier temps, puis la jeune femme lorsqu'elle fait le récit de cette scène. Luis s'en souvient en ces termes :

« despierta, Luis, despierta, vuelve, mi amor, mi vida »<sup>1620</sup>  
(*Réveille-toi, Luis, reviens, mon amour, ma vie*)

et Ágata ainsi :

« « Despierta, niño, amor, era otro juego, ¡ por Dios... ! » ¡Quién sabe lo que dije !  
Torrente de palabras, súplicas, llamadas, gemidos. Lágrimas. »<sup>1621</sup>  
(« Réveille-toi, mon petit, mon amour, c'était un autre jeu, au nom de Dieu... ! » Qui sait  
ce que je dis alors ! Un torrent de paroles, supplications, appels, gémissements. Larmes.)

L'étape de la caverne était nécessaire, pour que Ágata pût accomplir les rites de sadisme qu'elle croyait aimer, mais aussi pour que Luis achevât son travail de découverte de son identité passée. Ils devaient tous deux franchir un pas essentiel afin de « se voir de l'intérieur », selon les paroles de don Estanislao. Ágata et Luis sont allés jusqu'au bout de leur cheminement intérieur. Ils ont affronté leurs démons et leurs fantômes, surmonté leurs phobies et leurs souvenirs plus ou moins enfouis. Ils ont, enfin, laissé tourner harmonieusement les cercles du temps, sans chercher à changer leur trajectoire. Ainsi se sont-ils révélés, à autrui et surtout à eux-mêmes, tels qu'ils étaient vraiment, sans qu'ils en fussent conscients. Ayant accepté librement le temps et les traces qu'il laisse en chacun, les deux personnages peuvent se donner l'un à l'autre après s'être acceptés eux-mêmes.

Telles sont les principales cavernes de la partie « Octubre, octubre » du premier volet éponyme de la trilogie. Elles sont cavernes utérines permettant la (re)naissance des personnages. Ágata, dans la première, s'apprête à quitter sa peau d'Águeda, femme complexée traumatisée par les hommes, pour celle d'une femme libérée, dominatrice et qui veut vivre sa vie avec voracité. Ágata va naître. Elle va tâtonner, tituber, se tromper, se croire amante-bourreau alors qu'elle est une amoureuse qui ne veut que donner et recevoir de l'amour. Elle va se débarrasser de son lest constitué de peur et de haine envers l'homme pour s'ouvrir à Luis. Elle est prête à vivre et à exister.

Grâce à la deuxième caverne, le paso sevillan, Luis, comme Ágata, va naître. En effet, il va, à la fois, appréhender son temps individuel, qui établit une fusion entre sa vie antérieure et l'actuelle, et sa virilité. Son obsession et sa phobie vont disparaître tout aussi soudainement l'une que l'autre. Il est prêt à vivre et à exister.

A l'intérieur de l'ultime caverne, la nouvelle Ágata jouit pleinement de sa puissance érotique et mène son partenaire selon son bon plaisir. Luis s'y prête avec humilité. Sûr de ses capacités sexuelles, depuis son aventure sevillane, il peut s'octroyer le luxe de rendre les armes, même si son dessein caché n'est pas aussi masochiste qu'il y paraît. Ce qu'il n'avait pas pu se résoudre à accepter devant Gloria, il

---

<sup>1620</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.790.

<sup>1621</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.791-792 .

le revendique aujourd'hui. Il se plie, de bonne grâce, à tous les caprices de l'aimée, que ce soit au niveau de la tenue vestimentaire, de la préparation du thé pour elle seule, comme s'il ne comptait en rien, ou de la soumission sexuelle lorsqu'il accepte ses jeux avec la cravache près de son sexe, par exemple. Il va jusqu'au bout de ce chemin lorsqu'il absorbe un breuvage qu'il croit mortel. Il boit, librement, le philtre empoisonné donné par l'aimée.

Ce rapport masochiste librement consenti et engendré dans cette caverne éclate enfin pour donner le jour à une véritable relation amoureuse.

Les cavernes de la partie « Octubre, octubre » sont omniprésentes et essentielles. Le sont-elles tout autant dans la partie « Papeles de Miguel » ? Ce dernier, le créateur, dissimule-t-il les mêmes cavernes que ses personnages ?

Il abrite, comme eux, une caverne intérieure, celle du souvenir. Il se remémore le Tanger de son enfance, un Tanger peuplé de femmes sensuelles. Il se rappelle une femme voluptueuse, d'origine cubaine, une « Eva naranja »<sup>1622</sup> (*Eve orange*) - de la couleur de son maillot de bain-. Pendant que les dames étaient au bord de la plage, comme sa tante Magda, les garçons jouaient et inventaient des aventures de pirates :

«Nos asaltaba el miedo en la penumbra impregnada de olor a brea : ¿Y si tenían éxito en el abordaje ? ¡Pero allí estaba David !

¡David, cómo te recuerdo, capitán ! ¡Tú, eras tú quien ofrecía la toalla a la Eva naranja, [...] ! Ahora me vuelve incluso lo que entonces no supe ver y quedó inconscientemente grabado en mi caverna. »<sup>1623</sup>

*(Nous étions assaillis par la peur, dans la pénombre imprégnée d'odeur de goudron : et s'ils triomphaient au moment de l'abordage ? Mais David était là !*

*David, comme je me souviens de toi, capitaine ! C'était toi qui tendais la serviette de bain à l'Eve orange, [...] ! Maintenant, je me rappelle même ce que, alors, je ne fus pas capable de voir mais qui resta inconsciemment gravé dans ma mémoire.)*

Soudain, son passé remonte à sa conscience et s'éclaire même à la lumière de son expérience d'adulte : David quitte peu à peu leur monde d'enfants pour rejoindre celui des adultes et des émois érotiques. La caverne représente ici, une fois de plus, les méandres de la mémoire, qu'il désigne, également, sous le terme métaphorique de « fondo de mi pozo »<sup>1624</sup> (*le fond de mon puits*).

Ces cavernes, symboles de sa mémoire ou de son passé, apparaissent de manière récurrente tout au long de cette partie « Papeles de Miguel ».

Néanmoins, les cavernes réelles n'ont pas moins d'importance dans sa vie, comme dans celle de ses personnages. Dès le premier chapitre, il évoque une caverne, « una inmensa caverna alfombrada »<sup>1625</sup>, (*une immense caverne au sol recouvert d'un tapis*). Il s'agit du palais de Soliman le Grand, à Istamboul. Il s'y est rendu, en plein

<sup>1622</sup> Octubre, Octubre. Ibid. 245.

<sup>1623</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.245.

<sup>1624</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.254.

<sup>1625</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.55.

désarroi, après avoir traversé des chagrins terribles et avoir été contraint d'interrompre la rédaction de ses romans. Tout d'abord, il a abandonné l'écriture de « la Novela I », son premier roman, à la mort de son fils, Miguelito :

« « Oscuro resplandor » se ocultó en mi olvido. »<sup>1626</sup>  
(«*Sombre éclat » sombra dans l'oubli.*)

Son deuxième roman, « la Novela II », est resté également inachevé. Il voulait s'engager politiquement :

« las tripas revueltas ante las injusticias »  
(*les tripes retournées devant les injustices.*)

Mais, finalement, il n'y parvient pas :

« [...] me duró tan poco como mi propia excursión al « rebeldismo » universitario. »<sup>1627</sup>  
(*[...] sa durée fut aussi brève que ma propre excursion vers la « rébellion » universitaire.*)

Il part, alors, faire une croisière en Méditerranée, « Semana Santa del sesenta y nueve »<sup>1628</sup> (*Semaine Sainte de l'année soixante-neuf*) et c'est là que :

« empecé a ser el amorador de Nerissa antes de encontrarla. En Stambul era posible la reencarnación de Hannah en Nerissa ; como también el eunuco inmoloando su sexo por amor [...] y que por amor lloró el haberlo perdido, y decidió reconquistarlo en otra vida. »<sup>1629</sup>

(*je commençai à être l'amoureux de Nerissa avant de la rencontrer. A Istamboul, la réincarnation de Hannah en Nerissa était possible ; de même que l'eunuque immolant son sexe par amour [...] et qui, par amour, pleura le fait de l'avoir perdu et décida de le reconquérir dans une autre vie.*)

C'est la seule fois qu'il est fait allusion au premier Luis en tant que conscience, en tant qu'être humain ayant une vision de l'avenir. Lorsque l'eunuque apparaîtra, ce sera à la première personne, évoqué par un Luis du XXème siècle se remémorant son passé.

L'idée de la Femme aimée, qu'il retrouvera après sa mort et qui prouve sa présence par l'Amandier Ardent, naît ici, dans la caverne réalisée par l'architecte de Soliman le Grand<sup>1630</sup>.

Il se réfugie dans l'Idée afin, certainement, de fuir le constat de ses échecs amoureux. La racine de son problème se cache-t-elle dans une autre caverne, qu'il connut dans sa jeunesse ?

En effet, il sera marqué pas une autre caverne, topos réel, lui aussi, même s'il ne s'agit pas, une fois de plus, d'une véritable caverne. Il s'agit de la « mesa camilla » (*table ronde du brasero*) de sa tante Magda, que nous avons déjà évoquée :

« ¡Tía Magda, la gran sacerdotisa ; yo su acólito, digno a veces de echar una firma con la badila, provocando la resurrección de las brasas. "¿ No hay un poco de tufo, Miguelito?" Yo metía la cabeza en el tabernáculo y miraba las piernas de mi tía con alborotado corazón. "Sería una miguita de pan." Lo era ; yo mismo la había dejado caer. Pero siempre sus rodillas muy juntas. ¡Belleza de

<sup>1626</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.55.

<sup>1627</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.55.

<sup>1628</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.154.

<sup>1629</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.56.

<sup>1630</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.154.

tobillos, los más perfectos que admiré nunca de tan cerca! Emergía mi cabeza, me enderezaba en mi asiento. Siempre me aguardaba su sonrisa. ¡Aquella sonrisa! Claro, mi emoción no era un secreto. [...]

La gran delicia era a solas y en silencio. Nuestras piernas comulgando en el mismo fuego. Nunca, sino por azar, tocó mi rodilla la suya o la rozó mi mano. Pero nuestras piernas convivían; el mismo ardor subía por sus tobillos y los míos, llegaba a mis muslos, me provocaba imaginar los suyos superponiéndoles las ligas negras abandonadas una mañana sobre la silla de la alcoba. Me bastaba verla moverse apenas en su silla para suponer que había separado las rodillas. Inútil agacharse, volverían a estar juntas. El plano de la mesa separaba el doméstico mundo superior de la sagrada caverna mística. Como el antro ambulante del paso sevillano de Semana Santa donde Luis empezó a descubrir su verdadero ser"<sup>1631</sup>

*(Tante Magda, la grande prêtresse, moi son acolyte, digne quelquefois d'imprimer ma marque grâce à la pelle à feu, provoquant la résurrection des braises. "N' y a -t-il pas un peu de fumée, Miguelito?" Je mettais la tête dans le tabernacle et je regardais les jambes de ma tante, le coeur troublé. "Ce devait être une petite miette de pain." C'en était une ; je l'avais fait tomber moi-même. Mais ses genoux, toujours très serrés. Beauté des chevilles, les plus parfaites que j'ai jamais admirées d'aussi près ! Ma tête émergeait, je me redressais sur mon siège. Son sourire m'attendait toujours. Ce sourire ! Evidemment, mon émotion n'était pas un secret. [...]*

*Le comble du plaisir, c'était d'être seul avec elle et en silence. Nos jambes communiant dans le même feu. Jamais, sinon par hasard, mon genou ne toucha le sien ou ma main ne le frôla. Cependant, nos jambes vivaient en communion ; la même ardeur montait par ses chevilles et les miennes, arrivait à mes cuisses, me poussait à imaginer les siennes, en y superposant le porte-jarretelles noir abandonné un matin sur la chaise de la chambre. Il me suffisait de la voir s'agiter un peu sur sa chaise pour supposer qu'elle avait écarté les genoux. Inutile de me baisser, ils seraient à nouveau serrés. Le plateau de la table séparait le domestique monde supérieur de la mystique caverne sacrée. Comme l'ancre ambulante du paso sévillan de Semaine Sainte où Luis commença à découvrir son être véritable.)*

Cette table, représentée dans l'imaginaire de Miguel sous la forme d'une caverne, est le lieu de toutes les transgressions, le masque social qui confine à la farce. Vue de l'extérieur, la scène est anodine, tant elle est sereine et tendre. Cependant, la face cachée, ce qui se passe sous le jupon de la nappe, est d'une force sexuelle incommensurable et convulsive. Dessous, règnent les chevilles, les genoux, les cuisses serrées qui cachent un sexe imaginé. La perversité de la tante Magda est telle qu'elle va jusqu'à s'agiter sur sa chaise afin que le jeune Luis sache, par là même, qu'elle écarte les genoux et qu'il est inutile qu'il se penche : elle les aura serrés à nouveau. Le contact réel est rare, et l'adverbe « nunca » contraste avec les formes verbales « comulgando » et « convivían », qui induisent, toutes deux, la notion de durée.

Avec sa tante, il ne connaît que le jeu désir-frustration. En effet, jamais il n'obtient de satisfaction réelle . Tout est soupçonné, mais rien n'est certain. Ses émois restent au rang du virtuel : « La gran delicia era a solas y en silencio ». Cette phrase, à elle seule, résume la situation. Tout est dans le non-dit et la solitude, à savoir le contraire de ce qui constitue l'essence de l'amour : la dualité-fusion. Sans doute cette expérience érotique qui restera larvée contribuera-t-elle à développer

---

<sup>1631</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.98 et suiv.

chez lui la certitude de ses faibles capacités de séduction, voire le doute sur ses goûts sexuels. Il hésitera longtemps à déterminer s'il est homosexuel ou non.

Il est une autre caverne, que ses personnages Luis et Ágata ne connaissent pas, pour l'instant, une caverne tangible même s'il ne s'agit pas d'une véritable caverne : il s'agit du plexus solaire, qui, en réalité, induit l'image de sa propre mort. Nous apprenons qu'il en souffre lorsqu'il rend visite au doreur.

Une rapide recherche sur Internet permet d'apprendre que « le plexus solaire est un plexus nerveux situé au niveau de l'abdomen entre le sternum et le nombril. Il s'agit d'un réseau de nerfs formant les ganglions cœliaques et aortico-rénaux. Ce plexus ganglionné reçoit les nerfs pneumogastrique, grand et petit splanchniques et innerve les viscères de l'abdomen supérieur : estomac, foie et rate.

L'adjectif *solaire* provient de la forme de ce plexus : les multiples nerfs sortant évoquent les rayons du soleil. »<sup>1632</sup>

Comment ne pas être séduit par le choix de ce réseau nerveux ? Son nom fait appel à l'image rayonnante du soleil alors que, pour Miguel, il annonce sa mort. A ses yeux, ce n'est pas une contradiction, mais bien une adéquation : la mort est, pour lui, le début d'une sorte de renaissance, de résurrection au sein de l'Amour.

Lorsqu'il ressent cette douleur au niveau du plexus solaire, Miguel se trouve dans ce qu'il nomme l'ancre, « un sótano dando a un patio bajo en la casa donde una tienda cerrada desde la guerra ostenta este rótulo : *Nuevas Estructuras. Librería.* »<sup>1633</sup> (un sous-sol qui donne sur une cour située au rez-de-chaussée où une boutique fermée depuis la guerre étale cette enseigne : « *Nouvel agencement. Librairie.* ). Il est chez le doreur que lui a fait rencontrer Petra et dont il se souvient qu'il l'avait déjà rencontré, autrefois, pour s'être rendu dans son atelier avec sa tante Magda. Le doreur est allé chercher de magnifiques masques, comme nous l'avons déjà vu :

« ¿Dónde se fue ? Siete estadios bajo tierra, supongo. De ocurrirme este episodio días atrás, no sé qué mal agüero hubiese visto en él. Pero he superado ya el desánimo creciente. Fue [...] miedo, sobre todo, a no ser capaz de progresar. Y también dolores distintos, no musculares. Las cavernas del plexo solar como descompuestas. Fui al médico ; he de durar lo bastante para liquidarlo todo, para volar al otro lado, a donde Tú me tenderás la mano. »<sup>1634</sup>

(Où est-il parti ? A sept stades<sup>1635</sup> sous terre, je suppose. Si j'avais vécu cet épisode quelque temps auparavant, je ne sais quel mauvais augure j'y aurais vu. Mais j'ai dépassé désormais ce découragement croissant. Ce fut [...] de la crainte, surtout, de ne pas être capable de progresser. J'éprouvai également des douleurs différentes, qui n'étaient pas musculaires. Les cavernes du plexus solaire comme déréglées. J'allai voir le médecin ; je vais vivre assez longtemps pour tout liquider, pour m'envoler vers l'autre côté, là où Toi, tu me tendras la main.)

<sup>1632</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Plexus\\_solaire](http://fr.wikipedia.org/wiki/Plexus_solaire)

<sup>1633</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.247.

<sup>1634</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.248.

<sup>1635</sup> Un stade correspond environ à six cents pieds, soit entre 147 et 192 mètres. Sept stades équivaldraient à un peu plus d'un kilomètre.

Ce doreur qui semble à Miguel si mystérieux, sans âge, à la fois homme jeune et vieillard, ce doreur qui réunit les cercles du temps, puisqu'il a connu le Miguel d'antan et rencontre celui d'aujourd'hui, ce doreur qui réunit les cercles narratifs puisque Miguel l'utilise dans son œuvre « Octobre, octobre », ce doreur magicien du temps ne s'arrête pas à la surface immédiate des choses. Il revient avec sept masques.

Le premier masque métaphorique était celui de l'enseigne : derrière la librairie se dissimulaient le doreur et ses masques. Dans cette mise en abyme, apparaît le caractère dissimulateur de l'être humain. Les sept magnifiques masques que va, maintenant, chercher le doreur dans un autre sous-sol (sótano) revêtent les traits de jeunes hommes, de jeunes femmes, de vieillards des deux sexes, mais surtout :

« Y el prodigio final, de doble naturaleza. Desde luego un soldadote de *Commedia dell'Arte*, un risueño matamoros gozador de la vida ; pero al volverla como un reloj de arenas los caídos bigotazos se volvieron cuernos incipientes y la expresión resultó demoníaca. »<sup>1636</sup>

(*Et le prodige final, de nature double. A l'évidence, un soudard de la Commedia dell'Arte, un matamore souriant, jouissant de la vie ; mais, en retournant le masque comme un sablier, les grosses moustaches tombantes devinrent des cornes naissantes et l'expression se fit démoniaque.*)

Derrière le masque du mal sous la figure du bien, derrière le théâtre, voire la farce qu'est l'existence, Miguel voit le squelette de sa mort sous l'apparence de la vie :

« Por fuera es fácil dejar el mundo, ni siquiera comprendo cómo puede nadie aferrarse a él. Nave de los locos [...] Pero ¡ por dentro, el desnudamiento interior ! Cada vez que me creo ya vacío salta un monstruo agazapado en la memoria. »<sup>1637</sup>

(*Vu de l'extérieur, il est facile de quitter le monde, je n'arrive pas à comprendre comment on peut s'y accrocher. La nef des fous [...] Mais, au dedans, le dépouillement intérieur ! Chaque fois que je me crois enfin vide bondit un monstre tapi dans ma mémoire.*)

Sous le masque de l'être vivant, Miguel dissimule la caverne du plexus solaire, menace de mort qu'il ne saurait ignorer. Dans cette caverne qu'est l'ancre du doreur, Miguel est contraint de se confronter à une autre caverne, une caverne intérieure qui va finir par surgir à l'extérieur et qui préfigure sa mort. Son courage mystique entretenu par l'idée qu'il va retrouver, ou plus exactement, trouver, l'aimée est encore bien faible devant l'effroi que ressent l'homme moderne devant le spectre de sa mort. Derrière le masque de l'homme qui feint de ne pas craindre la mort se cache le malheureux qui n'a pas encore renoncé à ce monde et qui doit achever son travail mystique de dépouillement de soi. Il est encore dans la nef des fous, terme qui, apparemment, est né au XV<sup>ème</sup> siècle <sup>1638</sup>. Elle symbolise l'existence de l'homme

<sup>1636</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.249.

<sup>1637</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.251.

<sup>1638</sup> La Nef des Fous", oeuvre qui semble avoir été peinte entre 1488 et 1491, représente un moine et une religieuse chantant ensemble au fond d'une embarcation et au pied d'un mât de cocagne, entourés de personnages gras aux apparences grivoises qui tentent de happer un gâteau suspendu à une corde . Il s'agit là encore probablement d'une allégorie au contenu moral : l'abondance



qui navigue dans un bateau sans proue ni poupe, condamné à errer. Cette nef, qui inspira tant d'intellectuels par la suite<sup>1639</sup>, resurgira avec force dans l'œuvre de José Luis Sampedro, puisque *La senda del drago* (*La sente du dragonnier*), se situe, en partie, sur un bateau nommé « El Occidente » (*L'Occident*), mais que l'un des personnages surnomme « La Nave de los Locos » (*La Nef des Fous*)<sup>1640</sup>.

Miguel sait, maintenant, qu'il doit, au plus vite, quitter cette nef, non pas en mourant, mais en s'écartant des plaisirs de son existence, pour n'en conserver que l'essentiel.

L'idée de la femme aimée l'aide à trouver l'être qu'il cache au fond de sa conscience :

« El niño que Tú recoges en mi sueño, tomas en brazos, llevas contigo hacia la caverna receptiva del mar. El niño libre en Ti.»<sup>1641</sup>

(*L'enfant que Tu recueilles dans mon sommeil, que tu prends dans tes bras, que tu emmènes avec toi vers la caverne accueillante de la mer. L'enfant libre en Toi.*)

Cette caverne de la mer rappelle la mort d'Ahram et Glauka, dans *La vieja sirena*. Elle implique, ici, celle de la mort, d'une mort accueillante comme les bras maternels.

Toutes les cavernes qui ont jalonné l'existence de Miguel, faites de désir, de plaisir, de souvenirs, de mort, reviennent une dernière fois et se concentrent dans l'appartement de Pedro et Serafina, chez qui il va finir sa vie, au dernier étage de l'hôpital.

Les membres de la famille s'installent avec lui autour de la « mesa camilla » (*la table du brasero*):

« ¡ Asombroso ! Esa caverna debajo era un templo ; las brasas ardían en un altar. Aventados los tobillos de tía Magda. Y, sin embargo, emanación femenina de esa mujer. »<sup>1642</sup>

(*Stupéfiant ! Cette caverne, dessous, était un temple ; les braises brûlaient sur un autel. Envolees, les chevilles de tante Magda. Et, cependant, c'était une émanation féminine de cette femme.*)

---

des mets et des boissons, la gourmandise, l'insouciance, ont toutes les chances de mener aussi les religieux, à s'abandonner au péché, voire à la luxure.

<http://www.lemondedesarts.com/Dossierbosch.htm>

La *Nef des fous* (*das Narren shyff*) est un ouvrage allemand écrit par le strasbourgeois Sébastien Brant à la fin du XV<sup>e</sup> siècle. Publié par Johann Bergmann d'Olpe, pendant le carnaval à Bâle, ce récit versifié recense divers types de folie, brossant le tableau de la condition humaine, sur un ton satirique et moralisateur. Il mélange l'ironie et le sermon, le rigorisme et l'humour et est à la fois inspiré par l'esprit de la Réforme et par la littérature populaire, de colportage, avec ses proverbes dialectaux. L'esprit de l'œuvre est pessimiste[...]. Le bateau va, simplement, vers son naufrage. [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_Nef\\_des\\_fous\\_%28ouvrage%29](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_Nef_des_fous_%28ouvrage%29)

<sup>1639</sup> *La Nef des fous* est un tableau de Jérôme Bosch datant du XV<sup>e</sup> siècle ; un ouvrage de Sébastien Brant, et une des plus anciennes et des plus célèbres satires littéraires médiévales des travers de l'Église et des vices humains ; un roman de science-fiction de Richard-Paul Russo paru en France en 2006 ; une série de bande dessinée de Turf (auteur), éditée par les éditions Delcourt dans la collection Terre de Légendes ; un film dramatique (*Ship of Fools*) réalisé par Stanley Kramer en 1965 ; un groupe de musique originaire de Besançon ; deux bronzes d'une sculpture de Jürgen Weber (\* 14 Janvier 1928 à Münster) datant des années 80 fixés l'un devant la poste principale de Hamelin (Allemagne) et l'autre à Nuremberg. un portail francophone dédié à l'art, l'histoire & les métiers du livre. une oeuvre du compositeur Français Thierry Lancino sur le texte de Sebastian Brant un court-métrage science-fiction de Martin ROMERIO paru en France en 2007 ; [http://fr.wikipedia.org/wiki/La\\_nef\\_des\\_fous](http://fr.wikipedia.org/wiki/La_nef_des_fous)

<sup>1640</sup> *La senda del drago*. Ibid. p.44.

<sup>1641</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.491.

<sup>1642</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.712.

Serafina triomphe de Magda et va devenir le dernier amour, virtuel lui aussi, de Miguel.

Celui-ci découvre, alors, une petite pièce qui se situe en face du logement de Pedro et Serafina. Il s'y est rendu pour retrouver Pedrito, le fils du couple, qui est en train d'y préparer la crèche. Suivant l'avis de l'enfant, Pedro et Serafina proposent à Miguel de s'y installer. Il accepte avec bonheur. Il est convaincu que c'est là qu'enfin, il mourra. Il est parvenu au sommet, physiquement et symboliquement. Son ascension est complète. Il peut achever son travail de renoncement au monde :

« Ese cuarto : i por fin ! Celda, ermita, desván de los recuerdos, caverna de los sueños. »<sup>1643</sup>

(*Cette chambre : enfin ! Cellule, ermitage, grenier aux souvenirs, caverne des songes* )

Cette pièce deviendra sa caverne idéale de la mort, celle qui lui permettra son dernier « Advenimiento »<sup>1644</sup> (*Avènement*). Paradoxalement, c'est en tombant amoureux de la jeune femme qu'il achève son chemin sur terre. Une fois mort, il va élever Serafina (Seraphita), celle qui le soutiendra lors de sa mort, établissant ainsi une relation d'amour basée sur la dialectique :

« Pensando ahora en tu pena me hago *Pietà* de ti para elevarte. »<sup>1645</sup>

(*En pensant maintenant à ton chagrin, je me fais ta « Pietà » pour t'élever.*)

Dans *Octubre, octubre*, la caverne est, tout d'abord, utérine : elle a permis aussi bien à Luis qu'à Ágata ou Miguel de re-naître en découvrant leur identité. Luis, grâce à la caverne-kiosque, s'est remémoré son identité antérieure. Ágata a décidé de changer de prénom et, de là, de s'affirmer. Miguel, dans l'ancre du doreur, a accepté la nouvelle étape qui s'ouvrait à lui, la dernière, celle de l'apothéose.

La caverne est, également, naissance à l'érotisme. C'est la caverne d'Ágata, l'entrepôt dans lequel elle jette son soutien-gorge, résolue à vivre une vie amoureuse réelle en s'acceptant comme elle est. C'est la chambre secrète, où elle trouvera, avec Luis, la voie d'un érotisme sado-masochiste déterminant. C'est la « mesa camilla » de la tante de Miguel, qui lui permette de connaître ses premiers émois sexuels.

La caverne utérine, puis érotique, devient chambre mortuaire pour Miguel. Ce lieu qui peut être symbolique et représenter les souvenirs, la mémoire, le temps, se mue, ici, en antichambre d'une mort ardemment désirée. Elle est le tremplin vers une vie nouvelle, royaume de l'amour parfait.

Les personnages de Miguel ne connaissent pas cette caverne de la mort. Dans cette œuvre de la naissance, celle qui ouvre la trilogie, il n'y a pas encore de place pour une mort définitive. Miguel avait envisagé le suicide pour ses deux personnages principaux, mais il y renonça.

---

<sup>1643</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.713.

<sup>1644</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>1645</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.855.

Que va devenir la caverne dans *La vieja sirena*, l'œuvre de l'épanouissement ? Va-t-elle disparaître, se transformer, s'approfondir ?

Les allusions aux cavernes métaphoriques sont bien moins nombreuses que dans le premier opus. Elles concernent, avant tout, le couple fondamental : Glauka et Ahram.

La première, dans cette œuvre, se réfère à Ahram. Glauka pense à cet homme mystérieux qui l'attire déjà. Elle ne prononce pas le mot « caverne » mais « abîme » :

« ¿por qué se afana tanto ?, i esos viajes, nunca descansando aquí !, ¿a qué aplica su poderío ? ¿a tapar su abismo interior ?, ¿o lo llena con otra mujer ?, ¿a qué ha ido a Palmira ? »<sup>1646</sup>

(pourquoi s'active-t-il autant ?, tous ces voyages, alors qu'il ne se repose jamais ici !, à quoi lui sert sa puissance ? A cacher son abîme intérieur , ou bien le comble-t-il avec une autre femme ?, dans quel but est-il allé à Palmyre ?)

Glauka, dans le vertige de l'amour naissant, a perdu quelque peu sa sérénité. Elle est dévorée par les questions concernant l'aimé et qui restent, pour l'instant, sans réponse. Elle en est réduite aux hypothèses, comme celle, révélatrice de « otra mujer » (*une autre femme*), l'adjectif « otra » induisant qu'elle reconnaît son propre amour pour le puissant armateur. Elle se trompe, aussi bien en soupçonnant qu'il va retrouver une femme qu'en évoquant un abîme intérieur. Ahram dissimule, effectivement, le traumatisme de la mort de son père et du serment qu'il a fait à sa mère de venger cet assassinat et de toujours haïr Rome. Il ne s'agit pourtant pas là, nous semble-t-il, d'un abîme intérieur. Ahram est clair dans ses choix. Il est profondément immergé dans le marais de la vie politique et ne connaît rien d'autre.

Glauka, dans cette même pause consacrée à l'introspection, évoque son « abismo interior enorme »<sup>1647</sup> (*énorme abîme intérieur*), qu'elle explicite elle-même. Elle espère que Ahram :

« acabaré entendiendo que no tengo poderes mágicos, que no soy adivina, una pobre esclava sin infancia siquiera [...]. »<sup>1648</sup>

(finira par comprendre que je n'ai pas de pouvoirs magiques, que je ne suis pas une devineresse, (que je suis) une pauvre esclave qui n'a même pas eu d'enfance[...].)

Elle ne se définit que négativement : « no tengo », « no soy », en utilisant les verbes fondamentaux de l'être et de l'avoir. Lorsqu' elle passe à une tentative de présentation, elle omet le verbe et rajoute un « sin » privatif. Son abîme intérieur, c'est bien celui du manque. Elle est sans passé lointain et cela l'affecte terriblement.

<sup>1646</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.205.

<sup>1647</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.207.

<sup>1648</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.207.

Son abîme existe bel et bien, mais il s'évanouira à la fin de la première partie, lorsqu'elle recouvrera la mémoire en se donnant à Ahram.

Cependant, même en évoquant Glauka et Ahram, il nous est impossible de ne pas revenir au troisième élément, Krito, puisque c'est lui qui parle, le premier, de l'abîme intérieur :

« no puedo olvidarla (a Domicia) aturdiéndome como esas señoras, tiene razón Krito, desconocen su abismo [...] »<sup>1649</sup>

*(je ne peux pas l'oublier (Domicia) en m'étourdissant comme le font ces dames, Krito a raison, elles ignorent leur abîme [...])*

Là réside, sans doute, la grande différence entre, d'une part, Krito et Glauka et, d'autre part, les autres. Glauka est obsédée par cet abîme qui l'ampute d'une partie d'elle-même, elle en est convaincue. Krito connaît l'angoisse qui l'étreint si souvent, lui qui se croit amputé de sa virilité. Les autres - Ahram le premier - méconnaissent tout à fait cette part cachée d'eux-mêmes et, pour la plupart, comme les amies oisives de Sinuit, la fille d'Ahram, leur activité superficielle dissimule un abîme qu'elles devraient combler, afin de donner du sens à leur vie.

Les cavernes abstraites ont perdu de leur complexité dans le deuxième opus : elles se réfèrent à la vacuité intérieure, aux démons cachés dans chaque être. Les cavernes réelles ne sont pas moins nombreuses que dans « Octobre, octobre » mais leur rôle est nettement plus visible.

Nous allons nous intéresser à huit d'entre elles, en commençant par les deux cavernes qui furent fondamentales pour Glauka avant le début du récit, c'est-à-dire avant 257 après J.C., date de son arrivée à Alexandrie.

La jeune femme fut marquée par deux cavernes. La première était celle de la Diosa Madre que révérait sa mère adoptive. Celle-ci en était même la grande prêtresse et espérait que sa fille adoptive prendrait sa suite. Elle méprisait l'adoration pour Aphrodite et son « temple »<sup>1650</sup> (*petit temple*) pour lui préférer le « culto al santuario de la gruta »<sup>1651</sup> (*le culte qu'elle rendait à la Diosa Madre dans le sanctuaire de la grotte*). Elle affirmait :

« Afrodita es sólo otro nombre para ella (la Gran Diosa Madre) ; es una estatua. No es la fuerza de lo profundo. »<sup>1652</sup>

*(Aphrodite n'est qu'un autre nom pour la désigner (la Grande Déesse Mère) ; c'est une statue. Elle n'est pas la force des profondeurs.)*

Selon Krito, chaque civilisation amène ses dieux, mais, quel que soit son nom, la Déesse Mère demeure :

« Desde siglos antes de ser erigido el santuario de Afrodita, sobre el promontorio se practicaba en Psyra un Gran Culto secreto femenino, supervivencia de la adoración a dioses más antiguos, cuando antes que Zeus reinaba sobre los humanos la Gran Diosa Madre. [...] Concurrían (las

<sup>1649</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.205.

<sup>1650</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.208.

<sup>1651</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.208.

<sup>1652</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.212.

mujeres) a una retirada caleta, en cuyos acantilados se abría una caverna consagrada a la diosa. Aunque siempre dispusieron algunas centinelas en los senderos del acceso, para evitar espionajes masculinos, nunca temieron ser observadas desde el mar y por eso, aquel año del milenario de Roma, no detectaron a la sirena que, medio sumergida junto a un escollo frente a la playita, se maravillaba al descubrir los ritos ancestrales. »<sup>1653</sup>

*(Depuis des siècles, avant que ne fût érigé le sanctuaire d'Aphrodite, sur le promontoire, se pratiquait à Psyra un grand culte secret féminin, survivance de l'adoration pour des dieux plus anciens, du temps où, avant Zeus, régnait sur les êtres humains la Grande Déesse Mère. [...] (Les femmes) se rendaient dans une crique isolée, dans les falaises de laquelle s'ouvrait une caverne consacrée à la déesse. Certes, elles placèrent toujours quelques femmes en sentinelle sur les sentiers qui y menaient, pour éviter des espionnages masculins, cependant elles n'eurent jamais peur d'être observées depuis la mer et c'est pour cela que, en cette année du millénaire de Rome, elles ne distinguèrent pas la sirène qui, à demi submergée près d'un écueil en face de la petite plage, s'émerveillait en découvrant les rites ancestraux.)*

La mer et la terre se rejoignent ici. Le culte secret de la déesse se célèbre dans une caverne à laquelle les hommes n'ont pas accès, mais qui s'ouvre sur la mer. Elle est le lien entre la vie antérieure de Glauka en tant que sirène et sa vie actuelle. C'est grâce à elle, grâce à l'observation de ces femmes réunies dans la caverne pour adorer la déesse, que la sirène voudra changer d'identité. Cette caverne permettra sa naissance en tant qu'être humain.

La seconde caverne de Glauka fut le lieu de sa naissance à l'amour pour une autre femme : Domicia, la chrétienne. Pendant que Porfiria, qui dirigeait le groupe, les exhortait à vivre dans l'amour du prochain :

« Domicia tomó de la mano a su compañera y, buscando un retiro, la condujo barranco arriba hasta un recodo de la pared rocosa donde se abría una pequeña gruta. Al entrar ya chocaron como sin querer sus cuerpos, que, sorprendiendo las voluntades, tomaron por sí mismos la iniciativa del abrazo y la unión de las bocas. »<sup>1654</sup>

*(Domicia prit sa compagne par la main et, cherchant un lieu isolé, elle la conduisit vers le haut du ravin, jusqu'à un recoin de la paroi rocheuse où s'ouvrait une petite grotte. Dès qu'elles entrèrent, leurs corps se heurtèrent comme par inadvertance et, prenant leur volonté au dépourvu, ils prirent d'eux-mêmes l'initiative de l'étreinte et de l'union des bouches.)*

De même que pour la caverne de la mère adoptive de Glauka, il n'est possible d'accéder à celle-ci qu'en montant. Contrairement à celles de Platon et de Calderón de la Barca, que l'on n'atteint qu'en descendant, ces deux grottes exigent un effort physique pour y parvenir.

L'extase physique et spirituelle qu'apporte à Glauka sa relation avec Domicia ne s'achèvera qu'à la mort de celle-ci.

La caverne, ici, est recherche d'intimité et refuge. Les deux amoureuses mettent en pratique les paroles que répète Domicia. Leur union spirituelle se réalise dans l'acte amoureux lorsque, toutes deux, elles gravissent la pierre pour atteindre la caverne, leur chambre nuptiale.

---

<sup>1653</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.614.

<sup>1654</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.31.

Ahram, lui aussi, garde, au fond de son cœur, une caverne fondamentale, tellement bien enfouie qu'elle ne resurgit avec force que du jour où il fit la connaissance de Glauka.

En effet, peu après l'avoir nommée gouvernante de son petit-fils, il l'emmène deux fois en mer. La première fois, il découvre qu'elle a des dons extraordinaires puisqu'elle devine la présence d'un écueil que nul ne pouvait distinguer. Cette fois, il veut qu'elle l'accompagne à l'île de Karu :

« Nunca he fundeado allí. »<sup>1655</sup>

*(Jamais je n'y ai jeté l'ancre.)*

Ils mettent pied à terre :

« Enfrente, a poca distancia, vuelve a erguirse a pico la roca hasta formar la cima de la isla y en su base advierten una abertura flanqueada por dos pilastras, labradas en la misma peña. Se acercan a esa oscura entrada. [...]

El interior es reducido y la luz que entra por la puerta permite ver una especie de celda con un ara al fondo. Encima, y labrada también en la misma roca, una hornacina alberga una estatua de codo y medio de altura, con senos bien torneados, un paño con pliegues en torno a la cintura, una serpiente enroscada a una pierna, un brazo caído al costado y el otro doblado sosteniendo un ave. « Una paloma », piensa la esclava que, habiéndose quedado a la espalda de Ahram, no puede ver las dos lágrimas brotadas en los ojos del hombre. Pero nota algo en su repentina inmovilidad y respeta su silencio. Sí, algo le ocurre porque, para vivo asombro de ella, Ahram murmura suavemente un nombre, se inclina reverente y levanta los brazos en adoración »<sup>1656</sup>

*(En face, non loin de là, la roche se dresse à nouveau à pic pour former le sommet de l'île et, à sa base, ils remarquent une ouverture flanquée de deux piliers, taillés dans le rocher lui-même. Ils s'approchent de cette sombre entrée [...].*

*L'intérieur est exigü et la lumière qui entre par la porte permet de voir une sorte de cellule, avec un autel au fond. Au-dessus et taillée également à même la roche, une niche abrite une statue d'un coude et demi de hauteur avec des seins bien modelés, un linge plissé autour de la taille, un serpent enroulé à une jambe, un bras retombant le long du corps et l'autre plié pour soutenir un oiseau. « Une colombe », pense l'esclave qui, parce qu'elle est restée derrière Ahram, ne peut voir les deux larmes qui ont jailli dans les yeux de l'homme. Mais elle remarque quelque chose dans sa brusque immobilité et elle respecte son silence. Oui, il se passe quelque chose en lui parce que, au grand étonnement de Glauka, Ahram murmure doucement un nom, s'incline avec respect et lève les bras en signe d'adorations.)*

De retour à la Casa Grande, il ne donne aucune explication :

« -Yo no adoro a ninguna estatua. En la isla lo hice por la cueva ; en otra igual viví hace tiempo. »<sup>1657</sup>

*(Moi, je n'adore aucune statue. Dans l'île, je l'ai fait à cause de la grotte ; j'ai vécu il y a longtemps dans une grotte semblable.)*

Une fois seul, Ahram se remémore la grotte de Ittara. Il se pose des questions sur Glauka :

« Un temple (el de Glauka) que es misterio ; esa esclava ha sido hoy mi guía. Nunca tuve interés en ir a esa isla y hoy me decidí. ¿Me empujó ella al anunciarme ayer bonanza ? ¿Lo sabía o fue

<sup>1655</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.136.*

<sup>1656</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.138*

<sup>1657</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.141.*

casualidad ? Pues allí me condujo, ella llevó el timón aunque yo lo empuñara. A presencia de Ittara, como si ella supiera lo que fue para mí. »<sup>1658</sup>

*(Un sang-froid (celui de Glauka) qui est un mystère ; aujourd'hui, cette esclave a été mon guide. Cela ne m'a jamais intéressé de me rendre sur cette île mais aujourd'hui je m'y suis décidé. Est-ce elle qui m'y a poussé en m'annonçant hier une mer calme ? Le savait-elle ou fut-ce un hasard ? Quoi qu'il en soit, elle m'y a conduit, c'est elle qui a tenu le gouvernail même si c'était moi qui l'avais entre les mains. Elle m'a conduit en présence d'Ittara, comme si elle savait ce que celle-ci fut pour moi.)*

**Il revit alors le passé :**

« ¡Ittara, mi última madre, mi primera mujer ! Revivida hoy en mí, tan de sorpresa... »<sup>1659</sup>

*(Ittara, ma dernière mère, ma première femme ! Elle a revécu aujourd'hui en moi, à mon immense surprise...)*

**Il se rappelle les lieux :**

« Le hizo (Ittara al joven Ahram) traspasar el pórtico, que no era acceso al templo, sino a un recinto natural de tierra llana rodeada de rocas oscuras y cubierta por la vegetación de un huertecillo y por algunos árboles. El muchacho se sorprendió : era como su oasis natal en miniatura. [...] Mientras él se aliviaba con la frescura del agua (de un manantial) ella se dirigió a una construcción blanca, adosada a la peña, con una puerta y una ventanita. Un pequeño cubo coronado por breve cúpula. »<sup>1660</sup>

*(Elle lui fit (Ittara au jeune Ahram) franchir le porche, qui ne donnait pas accès au temple, mais à un espace naturel de simple terre entourée de roches sombres et recouverte de la végétation d'un petit jardin potager et de quelques arbres. Le garçon fut surpris : c'était comme son oasis natale en miniature. [...] Pendant qu'il reprenait des forces grâce à la fraîcheur de l'eau (d'une source), elle se dirigea vers une construction blanche adossée à la roche, avec une porte et une petite fenêtre. Un petit cube couronné d'un modeste dôme. )*

**Mais le véritable sanctuaire était :**

« una gruta profunda abierta en la pared rocosa, al fondo de la cual vislumbró Ahram desde fuera -pues sólo ella tenía acceso- la estatua de la divinidad. »<sup>1661</sup>

*(une grotte profonde ouverte dans la paroi rocheuse, au fond de laquelle Ahram aperçut, de l'extérieur -car elle seule y avait accès- la statue de la divinité.)*

**Lorsqu'elle se donne à lui, pleinement consciente qu'elle n'appartient plus à la déesse Ishtar et qu'elle s'est condamnée à mort :**

« [...] no se atrevió a entrar en la cueva, orando solamente desde fuera, y entonces fue cuando, desde la misma puerta y a la luz de la lámpara encendida, el muchacho consiguió ver la figura de la diosa, con un brazo a lo largo del costado y el otro doblado sosteniendo una paloma, mientras una serpiente trepaba por su pierna. »<sup>1662</sup>

*([...] Elle n'osa pas entrer dans la grotte, se contentant de prier de l'extérieur, et c'est alors que, se tenant à la porte elle-même et à la lumière de la lampe allumée, le garçon parvint à voir la silhouette de la déesse, un bras le long du corps et l'autre replié pour soutenir une colombe, alors qu'un serpent grimpait le long de sa jambe. )*

**Les deux grottes sont dédiées à la même déesse, celle dont Ittara, le premier amour d'Ahram, était la prêtresse. C'est Glauka, la femme qui sera son second**

<sup>1658</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.145.

<sup>1659</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.148.

<sup>1660</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.151.

<sup>1661</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.151-152.

<sup>1662</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.158.

amour, qui, selon lui, le conduit à l'île de Karu. Cette deuxième grotte rattache son passé à son présent, mais aussi la première femme aimée à la deuxième. Le cercle se referme, non pour enfermer Ahram mais pour l'aider à se réaliser dans la dignité de l'être humain. L'amour et les dieux sont encore liés, comme nous le verrons dans la prochaine partie.

La deuxième caverne n'a d'autre rôle que de rappeler à Ahram la première : cela l'obligera à franchir un pas décisif vers la reconnaissance de son autre identité, beaucoup plus éthique que celle de l'homme qui voulait se venger de Rome. Maintenant qu'Ittara est réapparue avec force dans sa vie, il va lui être plus facile de se rapprocher de Glauka et de sa propre vérité.

Les grottes de Glauka sont semblables à celle de Ittara, le premier amour d'Ahram et à celle de « la isla de Karu » où Ahram va emmener Glauka voir la statuette de la déesse. Toutes ces cavernes sont celles d'Aphrodite, de cette Déesse Mère qui permet à la sirène de devenir femme et à Ahram de devenir homme, d'une certaine manière, puisque c'est dans une caverne qu'il va aimer et être aimé jusqu'à la mort.

Le divin sous différentes formes constitue le fondement de ces premières cavernes.

Ensemble, Glauka et Ahram connaîtront quatre cavernes, dont une seule sera complètement étrangère à Glauka. C'est la moins spectaculaire. Elle apparaît dans le chapitre 15 : « Fiesta en la Casa Grande » .

Ce chapitre ouvre la deuxième partie : « La sirena (262-270 d.J.C.) » (*La sirène (262-270- après J.C.)*). La première partie, « La esclava » (*L'esclave*), vient de s'achever sur le bonheur euphorique de Glauka : elle a trouvé, en même temps, l'amour et son identité complète. Maintenant, dans cette deuxième partie, elle découvre le quotidien avec celui qu'elle aime et elle doit affronter son pire ennemi : la volonté d'Ahram de demeurer dans un monde matérialiste.

L'armateur a organisé une fête qui en dissimule une autre. Les invités sont arrivés en grande pompe, le palais brille de tous ses feux et Ahram a reçu ses hôtes dans « los salones altos »<sup>1663</sup> (*les salons des étages supérieurs*) avec tout le faste qui lui semblait nécessaire pour montrer son pouvoir et s'allier les puissants. Il l'a expliqué à Glauka en ces termes :

«No las ofrecía (las fiestas) para su propio prestigio, sino para el desprestigio de los romanos importantes. Quería difundir la noticia de sus vicios y torpezas. « Quiero convertirlos en cerdos ante el pueblo », dijo. »<sup>1664</sup>

(*Il ne les offrait pas (les fêtes) pour son propre prestige, mais pour discréditer les Romains importants. Il voulait faire connaître leurs vices et leurs turpitudes. « Je veux faire d'eux des porcs aux yeux du peuple », dit-il.*)

<sup>1663</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.338..

<sup>1664</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.345.



Il n'hésite pas à engager, pour l'occasion, des serviteurs dont il connaît le peu de discrétion. Il sait qu'ils vont raconter à tous ceux qu'ils rencontreront les frasques des hôtes d'Ahrum.

Mais il existe aussi un endroit caché, « los (salones) de abajo, en la cripta »<sup>1665</sup> (*ceux d'en bas, dans la crypte*). Il en confie la responsabilité à Dofina, la propriétaire d'un lupanar de Rhakotis :

«[...] si bien Ahrum procura dar publicidad a lo ocurrido en la gran sala, en cambio la cripta la utiliza más hábilmente. No llega al chantaje, por supuesto, pero ofrece graciosamente el silencio y, tarde o temprano, sabe explotar esa discreción.»<sup>1666</sup>

([...] alors que Ahrum s'efforce de donner de la publicité à ce qui se passe dans le grand salon, par contre il utilise la crypte plus habilement. Il n'arrive pas jusqu'au chantage, évidemment, mais il offre gracieusement le silence et, tôt ou tard, il sait exploiter cette discrétion.)

Comme nous l'apprenons au chapitre 16, « El pendiente de Clea » (*La boucle d'oreille de Clea*) consacré à ce qui s'est passé dans la crypte, une femme y est descendue, « envuelta en una toga, para pasar por hombre gracias a la poca luz, pues llevaba además el pelo corto »<sup>1667</sup> (*enveloppée dans une toge, afin de se faire passer pour un homme, profitant de l'insuffisance de la lumière, d'autant plus qu'elle avait les cheveux courts*). C'est Krito qui révèle qu'il s'agit de Clea, la Romaine intrigante, femme d'un haut dignitaire. Elle y a perdu une boucle d'oreille. C'est avec cet objet que Glauka ira la voir pour essayer de savoir quels sont les projets réels de cette femme. Cet épisode de la crypte permet une accélération de la partie intrigue et desseins politiques d'Ahrum. Cela se terminera mal, puisque Clea va travailler pour Zenobia, la reine de Palmyre, qui ne va pas hésiter à trahir et assassiner -son propre époux- pour assouvir sa soif de pouvoir. La souveraine va attaquer Alexandrie, ses hommes vont tuer Krito, à leur insu, emprisonner Ahrum. Cette catastrophe apparente va aider Ahrum à se défaire des ambitions terrestres, à opérer, comme dirait Miguel dans *Octubre, octubre*, son dépouillement intérieur afin de s'ouvrir, enfin, au monde que lui offre Glauka.

Cette crypte est, par conséquent, le symbole de la partie visible de ce qu'est encore Ahrum et que Glauka refuse. Elle est, sans doute, à l'opposé de la plupart des autres cavernes qui jalonnent *La vieja sirena*.

Lorsque les menaces de Palmyre contre Alexandrie se précisent :

« Ahrum acumuló vituallas en la Casa Grande, [...]. Una noche Eulodia confió a su ama que en la parte rocosa, a poniente de la isla, cerca de unas cabañas de pescadores que servían de cobertura, existían unas catacumbas cristianas donde podrían ocultarse Glauka y los suyos en caso necesario. El diácono de su comunidad le había autorizado a revelar el secreto y Glauka se conmovió ante tal prueba de confianza,[...] »<sup>1668</sup>

<sup>1665</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.338.

<sup>1666</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.348.

<sup>1667</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.348.

<sup>1668</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.649.

*(Ahram entassa des victuailles dans la Grande Maison, [...]. Un soir, Eulodia confia à sa maîtresse que, dans la partie rocheuse, à l'ouest de l'île, près de cabanes de pêcheurs qui servaient de couverture, existaient des catacombes chrétiennes où pourraient se cacher Glauka et les siens, en cas de besoin. Le diacre de sa communauté lui avait permis de révéler ce secret et Glauka fut émue par une telle preuve de confiance, [...].*

Glauka finit par s'y réfugier, en emportant « los bienes más valiosos y transportables, junto con algún recuerdo y documentos importantes »<sup>1669</sup> (*les biens les plus précieux et transportables avec quelques souvenirs et documents importants*). Elle est aidée par Eulodia, sa servante chétienne, Krito, Malki, Artabo, un officier proche d'Ahram et Soferis, le scribe principal. Arrivée dans les catacombes, elle se rend compte de l'absence de Krito et son inquiétude ne va faire que croître, augmentée par une terrible incertitude :

« ¡ Si Glauka pudiera saber que Ahram no ha muerto ! »<sup>1670</sup>  
(*Ah, si Glauka pouvait savoir qu'Ahram n'est pas mort !*)

Le narrateur omniscient intervient pour rassurer le lecteur mais laisse le temps suivre son cours normal pour son personnage. Glauka ne peut pas savoir ce que sont devenus les deux hommes qu'elle aime et elle doit vivre les affres de l'attente, le degré d'angoisse s'intensifiant avec le temps.

Ce lieu d'attente deviendra un lieu de pur chagrin puisque c'est là qu'elle va ramener le corps de Krito pour le laver. Elle met à son propre bras le bracelet de Krito : c'est le souvenir tangible de leur amour. Ahram l'avait obligée à le jeter à la mer lorsqu'il l'avait entraînée dans la grotte sous la tour et qu'ils s'étaient donnés l'un à l'autre. Elle le retrouva, bien plus tard, lorsqu'elle s'y réfugia pour chercher un peu d'apaisement : Ahram avait disparu. Elle distingua quelque chose au fond de l'eau et dénicha le bracelet, que lui tendit un crabe au bout de sa pince<sup>1671</sup>.

Quelques jours plus tard, elle est « incrédula, estremecida, loca de alegría por el milagro »<sup>1672</sup> (*incrédule, bouleversée, folle de joie devant ce miracle.* ). Ahram est revenu.

Les Romains vont se battre et finir par vaincre Palmyre. Vingt-six mois sont nécessaires aux troupes romaines pour défaire celle de Zenobia :

« Sólo la caverna había escapado a los intrusos y, por su vacía insignificancia, la casita de Krito. Ahram y Glauka vieron en esas dos inmunidades todo un símbolo. »<sup>1673</sup>  
(*Seule la caverne avait échappé aux assaillants et, parce qu'elle était absolument insignifiante, la maisonnette de Krito. Ahram et Glauka virent tout un symbole dans le fait qu'elles avaient été toutes deux épargnées.*)

C'est ainsi que nous revenons à la grotte sous la tour d'Ahram, après avoir quitté les catacombes de la maturité, d'une relation amoureuse qui ne peut plus

---

<sup>1669</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.51.

<sup>1670</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.652.

<sup>1671</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.562.

<sup>1672</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.672.

<sup>1673</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.675-676.

croître puisque Krito est mort et d'une autre qui va continuer à s'approfondir, avec l'aide du temps qui est accordé encore à Glauka et Ahram.

Nous pouvons évoquer, maintenant, les deux cavernes essentielles : l'une clôturée la première partie, c'est celle de l'amour, la deuxième clôturée l'œuvre : il s'agit de celle de la mort.

Nous n'allons pas revenir sur le rôle qu'ont joué ces deux cavernes mais seulement les décrire. Glauka est installée depuis peu dans la tour d'Ahram pour aider Ushait dans ses tâches ménagères :

« [...] se le escapó a Ushait ese secreto, existe una cueva prohibida, ini aun ella la conoce !, aquí mismo, debajo de la torre, a ras de la marea, yo no me había fijado en el arranque de la escalerilla, al borde del acantilado, Ahram baja solo [...]. »<sup>1674</sup>

*([...] Ushait laissa échapper ce secret, il existe une grotte interdite, même elle ne la connaît pas, ici même, sous la tour, au niveau des flots, moi, je n'avais pas remarqué le départ de l'escalier, au bord de la falaise, Ahram y descend seul [...].)*

Ahram s'intéresse de plus en plus à Glauka sans vouloir le lui montrer, d'autant plus qu'il soupçonne que c'est elle qui, par un breuvage, lui a inspiré ce sentiment. Il ne veut pas qu'elle aille dans cette grotte :

« [...] No se ha atrevido a bajar nunca a la gruta : hubiera encontrado yo roto el hilo que puse. Ahí sí que es terreno sagrado ; si se atreve, ise acabó ! Pero no lo ha hecho... »<sup>1675</sup>

*([...] Elle ne s'est jamais risquée à descendre dans la grotte : sinon, j'aurais retrouvé rompu le fil que j'y ai mis. C'est qu'il s'agit d'une terre sacrée ; si elle s'y risque, tout est fini ! Mais elle ne l'a pas fait...)*

Sa pensée réelle est, sans doute, exprimée dans le non-dit, dans ces points de suspension qui dévoilent le soulagement d'Ahram. Glauka n'a pas tenté de violer son secret en se rendant dans la grotte. Il n'a pas besoin de la châtier pour une faute, puisqu'elle ne l'a pas commise. Son « ise acabó ! » dévoile, lui aussi, l'attraction qu'il ressent pour la jeune femme, car il montre que, précisément, il souhaite que quelque chose naisse. Or, pour l'instant, pourquoi dire « se acabó » lorsque rien n'est commencé. Cela dissimule, plutôt mal, que quelque chose est né, contre lequel, pour l'instant, il se défend, mais la tentation est forte :

« Sí, Ahram, reconócelo, estuviste a punto. Al volver de la gruta, viéndola dormida. ¿Y si me la follo arriba, la follo bien follada y me olvido ? »<sup>1676</sup>

*(Oui, Ahram, reconnais-le, tu as été sur le point de le faire. Quand tu es revenu de la grotte, en la trouvant endormie. Et si je la baise dans la tour, je la baise tant que je peux et ensuite j'oublie tout ça ?)*

Il sait bien, malgré la vulgarité de son langage, qu'il ne peut se résoudre à agir ainsi. C'est l'amour qu'il attend d'elle, un don de soi total. Il ne veut pas une satisfaction sexuelle purement animale. Il résiste à cette tentation, d'autant plus facilement que ce n'est pas là la relation dont il rêve pour Glauka et lui. Il ne peut résister bien longtemps à son attirance pour elle :

<sup>1674</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.206.

<sup>1675</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.229.

<sup>1676</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.230.

« El hombre se la lleva hacia el borde del acantilado, en el arranque de la escalerita. Baja por los escalones a pico sobre el mar, como se descende a una arena de combate ; la mujer le sigue insensible al riesgo de caer al mar, impulsiva como si fuera ella quien empujase. En un quiebro final los escalones les enfrentan, a la altura casi ya del suave oleaje, con la abertura de una gruta : inesperada concavidad en el vertical acantilado. La suave pendiente del suelo, alisado por el mar, permite que las ondas hoy en calma penetren mansamente y se retiren. Fuera de su alcance una alfombra de algas secas forma al fondo como una yacija. Encima, en la pared, existe un hueco natural vacío, a modo de hornacina.

La pareja se detiene un instante en ese umbral justo donde alcanza la marea. »<sup>1677</sup>

*(L'homme la conduit vers le bord de la falaise, jusqu'au point de départ du petit escalier. Il descend les marches à pic au-dessus de la mer, comme on descend dans l'arène ; la femme le suit, insensible au risque de tomber dans la mer, aussi déterminée que si l'idée était venue d'elle. Quand, enfin, les marches forment un coude brutal, ils se trouvent face à l'ouverture d'une grotte, presque au niveau d'une houle empreinte de douceur : concavité inattendue dans la falaise verticale. La pente douce du sol, que la mer a rendu lisse, permet aux vagues, aujourd'hui calmes, d'y pénétrer paisiblement puis de se retirer. Hors de leur portée, un lit d'algues sèches forme, au fond, comme une couche. Au-dessus, sur la paroi, il existe un creux naturel, vide, comme une niche.*

*Le couple s'arrête un instant sur ce seuil, à l'endroit même où parvient la marée.)*

La violence affleure au début. Le terme « el hombre » semble transformer Ahram en un être sans identité particulière, dépourvu de sentiment et celui de « la mujer » une femme mue uniquement par son amour. Le lieu lui-même annonce le combat. Il devient « arena de combate », implique « un riesgo », jusqu'au « quiebro final ». Ces deux êtres qui subissent les affres de l'incertitude de l'amour naissant et le désir frustré se trouvent réunis l'un tout près de l'autre ». Ils sont seuls devant un lieu qui est une invitation à l'amour. Les vagues rejoignent le sol et s'unissent dans la même douceur, l'abîme devient « ouverture », le champ lexical formé par « alisado », « en calma », « mansamente », « alfombra » invite à la caresse plus qu'au combat. Le temps s'arrête alors et l'amour peut jaillir enfin.

C'est dans ce même endroit que Glauka entraîne Krito, Ahram étant parti pour quelques jours :

« Se acerca (Glauka) al borde del risco e inicia el descenso a la cueva por la roquera escalerilla, seguida por Krito. La luna, todavía muy baja, traza un sendero de plata sobre el mar para llegar hasta los pies de la estatua en la hornacina. En la concavidad resuena el suave maretaje de las olas contra el acantilado. La mar, salvo en el sendero lunar, ondula oscura y misteriosa y su oceánico rumor es una gigantesca respiración. Ambos se sienten abrazados por el cosmos y penetrados de su fuerza. »[...] Y se descalza, sentándose en el borde de la roca de manera que sus pies entran en el agua. »<sup>1678</sup>

*(Elle (Glauka) s'approche du bord du rocher et commence à descendre vers la grotte par le petit escalier taillé à même la roche, suivie de Krito. La lune, encore très basse, trace un sentier d'argent sur la mer, pour parvenir jusqu'aux pieds de la statue dans la niche.<sup>1679</sup> Dans cette concavité résonne la douce houle que forment les vagues en atteignant la falaise. La mer, sauf sur le sentier de lune, ondule, sombre et mystérieuse, et son bruit d'océan est une gigantesque respiration. Tous deux se sentent étreints par le cosmos et pénétrés de sa force [...] Elle se déchausse alors et s'assied sur le bord du rocher, de telle sorte que ses pieds pénètrent dans l'eau. )*

<sup>1677</sup> La vieja sirena. Ibid. p.239.

<sup>1678</sup> La vieja sirena. Ibid. p.534.

<sup>1679</sup> Il s'agit de la statuette de l'île de Karu que Ahram fit transporter dans la grotte située sous sa tour.

Le paysage n'est que douceur pour accueillir Glauka qui sait qu'elle devra, par son amour, donner la paix intérieure à cet homme pétri de doute sur lui-même et de souffrance, si différent, apparemment, d'Ahrām.

La caverne, avec d'autres éléments comme l'eau et la lune, s'ouvre à Glauka et Krito et l'étreinte des deux amants s'opère avec la complicité du cosmos tout entier. L'univers se fond en eux.

Pour Glauka, il n'est pas immoral de se donner à un autre homme que Ahrām et, de surcroît, dans la grotte qui abrita leur première extase sexuelle. Elle est toujours en accord avec elle-même et les lieux qui l'entourent montrent leur assentiment.

Dans cette caverne, Glauka fait renaître Krito. Il sortira de cet endroit transformé, devenu un homme nouveau. Ce n'est pas la caverne de l'illusion, mais celle de la naissance, en osmose avec la nature et l'éthique de Glauka.

La première partie de l'œuvre culmine avec la caverne de l'amour. La deuxième partie s'achève sur une scène de tendresse entre Ahrām et Glauka. Seize ans se sont écoulés depuis leur première rencontre. Glauka a su transmettre ses valeurs à Ahrām. Ayant affronté les épreuves de la vie, il est devenu, grâce à celle qu'il aime, un autre homme. Il a appris à voir le monde de manière différente. Maintenant, il est prêt à affronter la mort, non comme un homme d'ambition et de pouvoir, mais comme un juste.

Les deux derniers chapitres, qui forment à eux seuls la troisième et dernière partie, culminent dans une dernière caverne. Ahrām est mort, Glauka a supplié Aphrodite de lui accorder la grâce de redevenir sirène et, alors qu'il était déjà tout à fait extraordinaire d'obtenir de la déesse un premier changement de nature, Glauka obtient de revenir à son premier état. Aphrodite l'accepte en voyant la pureté de son cœur. Désormais, Glauka est une sirène qui nage dans les flots du temps : elle est mortelle.

Elle nage vers le cadavre d'Ahrām et :

« ¿ Calor en el agua... ? ¡ Cómo no comprendí, no recordé antes ! El negro basalto, el acantilado en círculo, esta agua tibia... ¡ El cráter de un volcán ! Si ya lo había oído contar, este islote lo levantó una erupción, [...].

[...] voy hundiéndome, hacia ti a reunirnos en Su seno, de la Más Grande que dioses y hombres, gran puerta el volcán para tu llegada, a la Caverna Máxima, madre de las cavernas, [...]. »<sup>1680</sup>

*(La chaleur dans l'eau ... ? Comment n'ai-je pas compris, comment ne me suis-je pas souvenue avant ! Le noir basalte, la falaise circulaire, cette eau tiède... Le cratère d'un volcan ! Je l'avais déjà entendu dire, cet îlot surgit lors d'une éruption, [...])*

*[...] je m'enfonce peu à peu, vers toi pour que nous nous rejoignons dans Son sein, le sein de celle qui est Plus Grande que les dieux et les hommes, le volcan est une grande porte pour ton arrivée, à la Caverne Suprême, mère des cavernes, [...]. »*

---

<sup>1680</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.711.

Aphrodite, née des flots, donne pour sépulture à Ahram et Glauka une caverne dans la mer, un refuge de terre et de feu. Ainsi, les éléments se fondent pour accueillir la sirène et celui qu'elle aime et pour lequel elle a offert la vie qu'elle aimait tant.

La caverne, dans *La vieja sirena*, est, le plus souvent, naissance et mort, douceur de l'amour et embrasement final. Les personnages en sortent métamorphosés par l'amour et c'est vers elle qu'ils reviennent pour mourir. Elle est amour et mort, Eros et Thanatos, début et fin, alpha et omega, telle l'image d'un cercle.

Au contraire de la caverne métaphorique du mythe, celles d'Ahram et Glauka exigent que l'on monte pour y accéder ou que l'on y descende dans un effort périlleux. Elles sont aboutissement et victoire sur soi. Elles sont lieux de vérité, lieux essentiels dans cette œuvre, cavernes poétiques sans lesquelles les hommes ne peuvent se réaliser pleinement.

Dans *Real Sitio*, œuvre du crépuscule, dernier élément du triptyque, plusieurs lieux sont désignés sous le terme de cavernes, mais il n'est pas de caverne réelle. Ce n'est guère surprenant, car si José Luis Sampedro s'était un peu rapproché de la nature avec *La vieja sirena*, roman de terre et d'eau, *Real Sitio* est urbain. Certes, les jardins d'Aranjuez et les paysages de Galice, à la fin de l'œuvre, sont importants, mais nulle caverne ne vient les percer.

Toutes les cavernes sont métaphoriques. Dans la partie 1930, la seule caverne à laquelle il est fait allusion est la bibliothèque du Palais. Marta, ayant quitté cet endroit un moment, revient en passant par le bureau de don Celes et :

«Vuelve al fin a su biblioteca. Con la luz del atardecer los libros apenas se distinguen y la pared más lejana se pierde en la penumbra, como si la caverna se prolongara indefinidamente.»<sup>1681</sup>  
(Elle revient enfin dans sa bibliothèque. A la lumière du crépuscule, c'est à peine si l'on distingue les livres et le mur le plus éloigné se perd dans la pénombre, comme si la caverne se prolongeait indéfiniment.)

Un peu plus tard, Marta réfléchit. Elle essaie de mettre de l'ordre dans ses pensées, dans ses sentiments qui tourbillonnent depuis qu'elle est arrivée à Aranjuez, depuis qu'elle a fait la connaissance de Janos :

«[...] yo entre lo popular y lo mágico, entre el hoy y el ayer, esa puerta secreta, la frontera, esta noche más que nunca, la biblioteca una sagrada caverna [...].»<sup>1682</sup>  
([...] moi, entre ce qui est populaire et ce que est magique, entre hier et aujourd'hui, cette porte secrète, la frontière, cette nuit plus que jamais, la bibliothèque est une caverne sacrée [...].)

Lorque Ernesto vient la chercher pour aller se promener avec Saignac dans la Renault décapotable de celui-ci, nous apprenons que :

---

<sup>1681</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 74..

<sup>1682</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.82.

« Ernesto saca a Marta de su cueva, como él dice, [...] »<sup>1683</sup>  
(*Ernesto fait sortir Marta de sa caverne, comme il l'appelle, [...].*)

Même Ernesto, qui ne sait rien de ce qui arrive à Marta et qui n'est pas particulièrement sensible aux autres, se rend compte que, pour elle, la bibliothèque n'est pas qu'un endroit sombre dans lequel une bibliothécaire, historienne de surcroît, passe beaucoup de temps comme si elle se terrait au fond d'une caverne. Au-delà de cette image éculée, il sent, peut-être, l'importance de ce lieu pour Marta.

Pour elle, cette bibliothèque est à la fois caverne sacrée, comme nous l'avons vu dans *La vieja sirena*, mais aussi une porte, thème que nous allons aborder bientôt. Tout devient possible, dans sa bibliothèque, le passé rejoint le présent, c'est le lieu où espace et temps se rejoignent, c'est le point de jonction entre deux cercles du temps. Quel meilleur endroit qu'une bibliothèque, dont les ouvrages font revivre le passé, pour réunir le temps en un seul point ? Le lieu est d'autant mieux choisi qu'un analyste raisonnable affirmerait, comme Marta a parfois eu la tentation de le faire, que Janos est simplement un vieil homme qui, comme don Quichotte, a perdu l'esprit à force de lire. Ce ne serait pas passé et présent qu'il confondrait alors, mais réalité et fiction.

L'appartement de Janos, dans lequel il vit comme si le temps ne s'était pas écoulé depuis le début du XIX<sup>ème</sup> siècle, n'est pas mentionné en tant que caverne. Sans doute fait-il partie, nettement, du passé, alors que la bibliothèque est sacrée car elle est lieu de passage entre deux temps, voire trois si l'on tient compte de l'étape Bettina.

La thématique des cavernes est encore moins présente dans la partie 1808. Il est bien fait allusion au « cubil »<sup>1684</sup> (*à la tanière*) de don Alonso ou à « el cubículo de la berlina de don Alonso »<sup>1685</sup> (*l'habitable de la berline de don Alonso*), mais cela n'est pas chargé de symboles. Il s'agit, simplement, d'endroits sombres et fermés.

La caverne est lieu de naissance, dans *Octubre, octubre*. Ágata y devient une autre femme, rejetant l'être de frustration et de complexes qu'elle était. Luis s'y découvre viril, avec une sexualité parfaitement définie, prêt, désormais, à affronter la vie. Miguel, leur créateur, y découvre l'abîme de la mort et apprend à se dépouiller de soi pour parvenir à un au-delà d'union parfaite avec l'être aimé.

La caverne était lieu d'épanouissement dans *La vieja sirena*. Glauka, comme Ahram, sont des êtres qui ont affronté nombre de deuils, de luttes et de chagrins. Après leur passage dans les cavernes, c'est indissociablement unis par l'amour qu'ils peuvent faire face à la vie, jusqu'à se dernière facette qui est la mort. La caverne, qui

---

<sup>1683</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.101.

<sup>1684</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.275.

<sup>1685</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.368.

a permis à la sirène d'exister en tant que femme, à Ahram de s'engager sur le chemin de l'amour, les unit tous deux dans la mort.

La caverne disparaît presque complètement dans *Real Sitio*. Les personnages n'ont pas besoin de lieux métaphoriques pour se transformer. Janos, le personnage central, est lui-même métaphorique. Il est magique et, par lui, Malvina, Bettina et Marta ne sont plus qu'une. Elles sont les femmes aimées ; et c'est lui qui les unit dans son propre cercle, sans avoir besoin d'un lieu précis. L'oeuvre se fait plus sobre : l'homme est directement confronté au temps, mais il possède le recours infiniment puissant de la poésie et de l'invraisemblance. Cela fait de ce dernier opus l'oeuvre à la fois la plus réaliste et la plus magique. Les accessoires disparaissent, les personnages sont seuls pour trouver leur vérité, mais les temps se mêlent pour y contribuer.

Les cavernes de Platon et Calderón de la Barca ne sont qu'obscurité, celles de José Luis Sampedro, bien que sombres, apportent la lumière. Elles sont des portes, des passages d'un temps à un autre, d'une étape de la vie à une autre.

La porte est, elle aussi, omniprésente dans la trilogie, même si elle est aussi discrète que l'objet qu'elle représente dans la réalité. Elle n'apparaît pas dès les premières pages de *Octubre, octubre*, mais à la fin du chapitre 2, et dans la deuxième partie de surcroît, à savoir « Papeles de Miguel ». Nous allons commencer notre étude par la partie consacrée à Miguel. Ce dernier se rappelle comment il fit la connaissance de Nerissa, la jeune étudiante, en qui il vit, aussitôt, la réincarnation de Hannah :

« Trataste del curso, de tu matrícula en el mío porque, tras interrumpirla varios años, querías acabar la carrera y habías subido a buscarme a mi Seminario para averiguar lo que exigía el profesor de Antropología Cultural. [...] ¿ No te diste cuenta de que, apenas abierta la puerta del camarín, yo ya era tuyo, fiel planeta de mi último sol ?

También la Hannah de aquel verano del treinta y cinco, se me apareció en una puerta, en el cursillo napolitano de estudios mediterráneos. »<sup>1686</sup>

(*Tu parlas du cours, de ton inscription dans celui que je donnais, parce que, après plusieurs années d'interruption, tu voulais terminer tes études et tu étais montée pour me chercher dans ma section pour savoir ce qu'exigeait le professeur d'Anthropologie Culturelle. [...] Ne te rendis-tu pas compte du fait que, dès l'ouverture de la porte de l'ascenseur, je t'appartenais déjà, à toi, fidèle planète de mon dernier soleil ?*

*La Hannah de cet été de mille neuf cent trente-cinq m'apparut elle aussi à une porte, lors d'une série de cours sur les études méditerranéennes qui eut lieu à Naples.)*

La porte est le lieu de l'apparition soudaine de la femme aimée et l'amour naît tout aussi rapidement. De toute évidence, il est réciproque dans la relation qui l'unit à Hannah, peut-être plus lent chez celle qu'il nomme Nerissa. Miguel, pour sa part, se donne avec fougue, tout entier et sans compromission possible. La porte, lieu

---

<sup>1686</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.102.



réel, symbolise, en même temps, cette irruption violente et totale de l'amour dans sa vie.

Le thème de la porte occupe, également, une place prépondérante dans le chapitre 6 : « Ese aroma tranquilo, ese deleite » (*Ce parfum tranquille, cette délectation*). Miguel éprouve le besoin de revenir à l'Aranjuez de sa jeunesse. Il sent qu'il se détache, peu à peu, des ambitions et des plaisirs de ce monde et s'interroge sur la « nueva puerta » (*la nouvelle porte*) qu'il va franchir maintenant :

« El gran símbolo que ya no nos enseñan a percibir ni a interpretar. Puerta : salvación o peligro ; por eso tras las redondas de China se alza un muro para atajar a los malos espíritus, que sólo avanzan en línea recta ; puertas de la ciudad antigua a los cuatro puntos cardinales - ¡Aosta, con Hannah !-, como en los mandalas. Alabanza a la virgen : *Janua coeli*. Cada pórtico de catedral una cosmogonía, una puerta sagrada ; [...]Luis acertaba, al reconocer en la plaza de la Ópera el portal de su mundo.[...] desde que me cerraste tu puerta (Nerissa), en su quicio me acurruco, mendigo de tu amor. La sogá muerde al brocal ; mi espalda porfiante desgastará tus bronzes.

Puerta se hizo mi buhardilla al retorno de Aranjuez, transfigurada por perfume de violetas como el cuerpo de una santa recién muerta. »<sup>1687</sup>

(*Le grand symbole que l'on ne nous apprend plus à percevoir ni à interpréter. Porte : salut ou danger ; c'est pour cela que, derrière les portes arrondies de la Chine se dresse un mur pour arrêter les mauvais esprits qui n'avancent qu'en ligne droite ; portes de la vieille ville aux quatre points cardinaux -Aoste, avec Hannah !-, comme dans les mandala. Louange à la Vierge « Janua Coeli » (Porte du ciel). Chaque porche de cathédrale est une cosmogonie, une porte sacrée. [...]Luis avait raison quand il reconnaissait dans la place de l'Opéra le porche de son monde. [...] Depuis le jour où tu me fermas ta porte (Nerissa), je m'accroupis en son seuil, mendiant de ton amour. La corde mord la margelle ; mon dos, avec entêtement, usera tes bronzes.*

*A mon retour d'Aranjuez, ma mansarde se fit porte, transfigurée par un parfum de violettes comme le corps d'une sainte venant de décéder. )*

Comme toujours, la culture de Miguel est si encyclopédique et touche à tant de courants religieux et philosophiques qui le fascinent, que l'idée de la porte le renvoie à la religion catholique, dans laquelle il baigne depuis toujours, de même qu'à d'autres religions. La porte est un lieu de transition entre la terre et le ciel des chrétiens, elle est métaphorique, pour laisser la place, aussitôt, à une porte concernant un amour pour une femme réelle. Nerissa. Certes, sa relation avec elle est aussi éthérée que peut être celle que l'on entretient avec un dieu ou une sainte, mais elle ne se réfère pas à un amour divin. Miguel évoque Nerissa, qui l'a rejeté, mais ne peut éviter une allusion à sa tante Magda, lorsqu'il évoque son appartement à Madrid. Celui-ci devient, à son tour, porte, mais porte reliant passé et présent. Les violettes données par Petra « evocaban el pecho de tía Magda »<sup>1688</sup> (*rappelaient la poitrine de la tante Magda*). Miguel n'est nullement étonné qu'elles aient été données à Petra par le doreur, le mystérieux doreur qu'il a fait revivre dans son œuvre « Octubre, octubre » sous l'identité de Gil Gámez. Le doreur, le fabricant de masques, est le

<sup>1687</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.302-303.

<sup>1688</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.303.

maître du temps ; c'est lui qui, tel une porte, permet le passage d'un temps à un autre, de la vie à la mort, du passé au présent.

Miguel est, avant tout, obsédé par « la muerte como puerta para la reencarnación »<sup>1689</sup> (*la mort comme porte vers la réincarnation*), objet de récit qu'il conte à Isolina, réalité dans sa « cellule », chez Serafina et Pedro. C'est l'idée de la porte qui aide Miguel à vivre pour se diriger avec fermeté, vers une mort qui sera la porte vers l'amour parfait. Il suit Pedro chez lui :

« Pedro giró hacia una puerta a la izquierda. Me atrajo la acristalada de enfrente. Como un imán. *Imâm*, el guía. La traspasé y dejé atrás la tierra. »<sup>1690</sup>

(*Pedro se tourna vers une porte située à gauche. Je fus attiré par la porte vitrée qui se trouvait en face. Comme un aimant. « Imâm », le guide. Je la franchis, et je laissai la terre derrière moi.*)

Cette porte permet à Miguel de contempler la cité au loin, tout en bas, et le ciel, à quelques centimètres de lui et, en même temps, inaccessible. Il franchit spirituellement cette porte pour se dépouiller un peu plus de son enveloppe charnelle.

Il continue à franchir des portes :

« Entonces advertí la otro puertecita en el rellano. Más pequeña, frente a la de su vivienda. Pregunté.

-Nada. Un cuartito vacío.

La altura y el vacío. ¡ Plenitud ! »<sup>1691</sup>

(*C'est alors que je remarquai l'autre petite porte sur le palier. Plus petite, en face de celle de son appartement. Je demandai ce que c'était.*

-Ce n'est rien. Une petite pièce vide.

Hauteur et vide. Plénitude !)

Il va bientôt franchir cette porte pour s'installer dans cette petite pièce. Là, il va vivre son dernier amour muet avec Serafina et va achever son périple sur la terre. Il va atteindre le dénuement spirituel -mystique- auquel il aspirait. Cette porte est la dernière porte réelle tangible grâce à laquelle il va pouvoir franchir l'ultime porte, celle de la mort.

La porte est, dans cette partie, une métaphore discrète mais non moins présente : elle symbolise à la perfection les diverses étapes que franchit Miguel pour joindre son passé à son présent, se défaire du futur en se rapprochant de l'au-delà.

L'écrivain Miguel est conscient de l'importance que revêt la porte dans sa propre existence et la transpose dans son œuvre, à savoir la première partie de chaque chapitre, « Octubre, octubre » :

« ¡Nochevieja ! Charnela entre dos años, intersticio invulnerable. Jano presidía este tiempo en Roma, recuérdese bien. Dios de los dioses, espíritu de las puertas [...]. Dios del tránsito desde un universo a otro [...].

En cuanto a los amigos, a Ildefonso y Lorenza les bastó cruzar el portal y traspasar la puertecilla bajo la escalera. »<sup>1692</sup>

<sup>1689</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.371.

<sup>1690</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.709.

<sup>1691</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.711.

<sup>1692</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.383.

*(Nuit de la Saint-Sylvestre ! Charnière entre deux années, interstice invulnérable. Janus présidait ce temps-là à Rome, qu'on s'en souvienne bien. Dieu des dieux, esprit des portes, [...] dieu du passage d'un univers à un autre [...]).*

*Quant à leurs amis, il suffit à Ildefonso et Lorenza de traverser le porche et de franchir la petite porte sous l'escalier))*

Les cavernes ont, ici, une porte. La franchir est avancer d'un pas, volontaire ou non, vers la métamorphose.

Si l'on y prête attention, toutes les portes sont mentionnées : celle de la maison de don Pablo, par le narrateur<sup>1693</sup>, celle de l'appartement d'Ágata, par Luis<sup>1694</sup>, celle du studio de Luis, celle de la maison andalouse de don Melchor, par Luis<sup>1695</sup>, celle qui mène à la pièce mystérieuse chez Ágata, par Luis<sup>1696</sup>. Elles mènent toutes un personnage, le plus souvent Luis, vers une autre dimension de lui-même.

La porte de l'appartement de doña Flora revêt une importance particulière, tout d'abord pour elle, puis, après sa mort, pour Luis. La première fois que la porte apparaît, c'est après le départ de Paco. Doña Flora s'interroge :

« ¡Ay !, por qué no habré muerto apenas cerré mi puerta ? »

Sí, reflexiona amarga. Decirle adiós, oírle rectificar : « Hasta pronto », recibir su beso [...], cerrar la puerta tras él, verle aún por la mirilla, dejar de oír sus pasos por la escalera abajo, y morir. [...] Allí en la puerta tenía que haberse muerto. »<sup>1697</sup>

*(« Hélas !, pourquoi ne suis-je donc pas morte dès que j'ai fermé ma porte ? »*

*Oui, pense-t-elle avec amertume. Lui dire adieu, l'entendre rectifier : « A bientôt », recevoir son baiser [...], fermer la porte derrière lui, le voir encore par l'œilleton, cesser d'entendre ses pas au bas de l'escalier et mourir. [...] C'est là, à la porte, qu'elle aurait dû mourir.)*

Cette porte, qui est celle de l'au-revoir pour Paco, doña Flora sait que c'est celle de l'adieu. Elle a remercié Gil Gámez mentalement de lui avoir laissé un peu de temps pour l'amour, mais cette porte fermée sur le jeune homme va laisser la place à une autre porte qu'elle, contrairement à Miguel, n'espère pas. Elle est plus sage que son créateur. Elle a vécu avec plénitude, mais avant de s'abandonner à la mort, le cœur apaisé, elle a connu cet ultime soubresaut de la vie. Elle n'a plus envie de mourir, en cet instant de triomphe des sens après l'orgasme. C'est encore trop tôt. Son courage naturel reviendra, cependant, au moment fatidique, et elle mourra avec sérénité, le sourire aux lèvres.

Plus tard Luis évoque cette même porte sous le terme de porte « fatídica » (*fatidique*) :

« debí huir arrastrando a Ágata antes de cruzar la puerta fatídica »<sup>1698</sup>

*(j'aurais dû m'enfuir en traînant Ágata avant de franchir cette porte fatidique)*

Le destin caché dans l'étymologie de l'adjectif a contraint Luis, selon lui, de rentrer dans l'appartement de doña Flora après sa mort, de revêtir l'une de ses robes

<sup>1693</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.177.

<sup>1694</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.278.

<sup>1695</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.583.

<sup>1696</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.681.

<sup>1697</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.748-749.

<sup>1698</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.839.

pour faire l'amour avec Ágata et de ne pas réagir lorsque Paco le sodomise, au moment où Ágata est sur le point d'atteindre l'orgasme. Luis, désespéré, évoque, en cet instant, aussi bien Soliman que Max et se juge comme le dernier des hommes, humilié devant celle qu'il aime. Mais les choses ne se passent pas exactement comme le croit Luis, dans sa honte et son chagrin. Au contraire, lorsqu'il s'enferme dans la salle de bains, au comble du désespoir, après le départ de Paco, une autre porte fait son apparition, lorsque la jeune femme va le chercher :

« Contéstame : ¿no me oyes ? Perdóname. ¡ Te estoy pidiendo perdón, te digo que te quiero ! De rodillas aquí en la puerta. »<sup>1699</sup>

(Réponds-moi : ne m'entends-tu pas ? Pardonne-moi. Je te demande pardon, je te dis que je t'aime ! Je suis à genoux, ici, derrière la porte.)

Ce viol de Luis par Paco est peut-être salvateur pour Ágata. Elle est convaincue qu'il sait, maintenant, ce qu'elle a vécu avec le « monstruito » et cet incident a rapproché les deux amants. Elle se rend compte, soudain, de la profondeur de son amour pour Luis et peut, librement, s'agenouiller derrière une porte en suppliant celui qu'elle aime, alors qu'elle avait endossé, depuis le début de leur relation, le rôle dominateur. La situation de Luis et sa souffrance font sauter tous les verrous de l'inconscient d'Ágata. Leur relation, enfin, si Luis l'accepte -et il va l'accepter - va être celle d'un couple qui s'aime, après que chacun aura ôté le masque qu'il avait collé sur son visage. Le destin, tel que le percevait Luis, va, contrairement à ce qu'il croyait, lui apporter la victoire de l'amour.

Dans *Octubre, octubre*, la porte est, le plus souvent, un lieu réel. Néanmoins, elle offre le passage à un autre lieu, symbolique celui-là. En franchissant une porte, consciemment ou non, le personnage opère une sorte de transfiguration païenne. Il franchit, ainsi, un cap décisif vers sa recherche d'identité et, par là-même, vers l'épanouissement. Le personnage peut, alors, s'ouvrir à ce qui lui manquait le plus, à savoir la fusion avec l'être aimé, même si elle est d'ordre quasi mystique pour Miguel. La porte est un lieu de jonction idéal entre deux cercles du temps. Dans ce roman de l'aube, il fait passer les personnages de l'innocence d'une jeunesse symbolique à la maturité.

Certaines portes de *La vieja sirena* ont la même fonction que celles de *Octubre, octubre* : ce sont des objets réels qui permettent de pénétrer dans des lieux essentiels pour les personnages. C'est ainsi qu'il est fait allusion à la porte qui mène à la maisonnette de Ittara<sup>1700</sup>, à la porte de la tour, résidence de Ahram<sup>1701</sup>,

<sup>1699</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.843.

<sup>1700</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.151.

<sup>1701</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.177, 238, 516, 525, 535, 601.

celle de la maison de Krito<sup>1702</sup>, sans oublier, évidemment, la porte de la Caverna Máxima, le volcan sous l'eau vers lequel nage Glauka à la fin de l'oeuvre, pour rejoindre Ahram<sup>1703</sup>.

Cependant, il existe des portes beaucoup plus symboliques. Krito écoute la mélodie jouée par le flûtiste Yarko :

« Y desde lo alto, desde la noche transfigurada por la música, llega al fondo del pozo el bálsamo del arte, despierta la sensatez de la sabiduría, y Krito empieza al fin a estar en paz... Desde ese momento sólo es oído y sentimiento, olvido de los demás, envuelto en música, inundado de música, apacentado en música. Es pájaro, caballo, navegante, planeta. Es corazón latiendo. »<sup>1704</sup>

*(Et de là haut, de la nuit transfigurée par la musique, parvient au fond du puits le baume de l'art, s'éveille le discernement de la sagesse, et Krito commence enfin à être en paix... Dès cet instant, il n'est qu'ouïe et sentiment, oubli des autres, enveloppé dans la musique, inondé de musique, nourri de musique. Il est oiseau, cheval, navigateur, planète. Il est un cœur qui bat.)*

Le flûtiste aveugle lui raconte alors cette histoire :

« -Esta noche te confesaré mi secreto... No soy yo quien lo hace ; es el mismo viento que está vivo y ama los tubos estrechos con las repentinas portezuelas que se abren y cierran. »<sup>1705</sup>

*(-Cette nuit, je vais t'avouer mon secret... Ce n'est pas moi qui crée la musique ; c'est le vent lui-même, qui est vivant et qui aime les tuyaux étroits aux portes qui s'ouvrent et se ferment subitement.)*

Et il termine son récit en évoquant sa marraine magicienne :

« Después de soplar en mis dedos la maga tocó mi corazón con su mano izquierda y me dejó una cicatriz para siempre. Por eso el viento y mis dedos sólo saben tocar como has oído. »<sup>1706</sup>

*(Après avoir soufflé sur mes doigts, la magicienne toucha mon cœur de sa main gauche et m'y laissa une cicatrice pour toujours. C'est pour cela que le vent et mes doigts ne sauraient jouer que comme tu l'as entendu.)*

Grâce à ces petites portes, la flûte de Yarko exerce sur Krito la magie de la musique. Le philosophe oublie, le temps que dure la mélodie, les chagrins qui alourdissent son cœur. Krito est mouvement, comme le montrent les métaphores de l'oiseau, du cheval, du navigateur et de la planète, mots d'autant plus unis dans le texte qu'ils ne sont séparés que par des virgules, sans déterminant qui pourrait ajouter une distance entre eux. Lui qui se sent cloué au sol par le poids de ses doutes sur lui-même prend, enfin, son envol. Le temps de la mélodie.

Mais les portes peuvent être très différentes. Glauka pense aux deux hommes qu'elle aime :

« la vida es un laberinto inmenso, mucha gente se queda donde nace en el patio, en un cuarto, pero hay miles de habitaciones, y sectores en ruinas, sótanos y azoteas, puertecitas medio ocultas, y un dios en cada estancia, muchos y todos el mismo, el anhelo del hombre, y hay que conocer lo esencial, no nos alientan esperanzas sino el esfuerzo mismo, sostener la vida que nos gasta y nos mantiene, vivir es tiempo en marcha ».<sup>1707</sup>

<sup>1702</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.544.

<sup>1703</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.711.

<sup>1704</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.441.

<sup>1705</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.441.

<sup>1706</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.442.

<sup>1707</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.561.

*(La vie est un immense labyrinthe, beaucoup de personnes restent là où elles sont nées, dans la cour, dans une chambre, mais il y a des milliers de pièces et d'endroits en ruine, sous-sols et toits en terrasse, petites portes à demi cachées, avec un dieu dans chaque pièce, beaucoup de dieux mais qui ne font qu'un, les aspirations de l'homme, et il faut connaître l'essentiel, ce ne sont pas les espoirs qui nous encouragent mais l'effort lui-même, il nous faut soutenir la vie qui nous use et nous maintient vivants, la vie est le temps en marche.)*

Glauka révèle, ici, au lecteur ce qu'est l'essence même de sa philosophie. Il ne faut pas, comme le font les amies de Sinuit, se contenter de rester à l'entrée de la vie. Dans ce roman qui est celui de la maturité, il est clair que le message de l'auteur est qu'il nous faut franchir les portes, même cachées, même branlantes, pour aller vers la vie, « la vida que nos gasta y nos mantiene » mais qui, par là même, vaut la peine d'être vécue, pleinement. Il ne faut pas craindre de se perdre ou de perdre du temps ; le temps ne nous appartenant pas, nous ne saurions le perdre. En revanche, n'ignorant pas qu'il nous est compté, il nous faut en jouir à chaque instant, quoi qu'il nous apporte, jusqu'à la mort.

La porte fondamentale n'est pourtant pas celle-là. Glauka y fait allusion au chapitre 26, intitulé précisément « La puerta » (*La porte*) :

« Ahram es otro -le digo (Glauka a Krito), ha franqueado la puerta de la Roca ». <sup>1708</sup>

*(Ahram est un autre - comme je le lui dis (Glauka à Krito), il a franchi la porte du Rocher.)*

Le Rocher faisait l'objet du chapitre 25 ; le lecteur y découvrait les mésaventures d'Ahram qui s'était réfugié sur un îlot après avoir échappé à ses ravisseurs en se jetant à l'eau. Le chapitre suivant éclaire le lecteur sur les conséquences de ce séjour forcé dans la solitude du « Rocher ».

Après une introduction portant sur une évocation du paysage d'Alexandrie, battu par la pluie et le vent depuis le retour d'Ahram chez lui, le narrateur expose brièvement ce qui est arrivé à l'armateur, par un récit indirect : « Ahram resume las peripecias » (*Ahram fait un résumé des péripéties*), « Ahram continúa describiendo » (*Ahram poursuit sa description*) et « concluye Ahram contando » (*Ahram conclut en racontant*). Le récit se concentre, pour l'instant, sur l'aspect superficiel des choses, à savoir sur les faits. La séance levée, Ahram demande à Soferis de transmettre à Glauka l'ordre de se présenter dans la tour. Si Soferis s'étonne, en silence, de la puissance sexuelle d'Ahram en de pareils moments, Eulodia, la fidèle servante de Glauka, s'inquiète : elle craint qu'Ahram ne puisse pas pardonner à Glauka ses amours avec Krito. Glauka est consciente qu'Eulodia a peur pour elle. Le lecteur s'interroge sur l'état d'esprit de Glauka :

« ¿Acaso será la última vez que pise esta cámara de amor ? » Ese repentino pensamiento rompe su corazón y humedece sus ojos, más por los sufrimientos del hombre que por el suyo propio, pues, sintiéndose inocente, acepta de antemano su destino. » <sup>1709</sup>

<sup>1708</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.614.

<sup>1709</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.601.

*(Est-il possible que ce soit la dernière fois que je pose le pied dans cette chambre d'amour ? Cette brusque pensée lui brise le cœur et lui mouille les yeux, plus à cause des souffrances de l'homme qu'à cause de la sienne, car se sentant innocente, elle accepte par avance son destin.)*

Sans l'avoir prémédité, après avoir violemment giflé Glauka, il la sodomise avec une haine qui bouleverse la jeune femme. Cependant, il finit par pousser un cri terrible :

« lo llama llanto porque no conoce palabra ninguna para esa desgarradura en la voz, ese quebranto de una garganta humana, ese estertor de cordero en degüello, esa erupción de sangre y no de voz, esa rajadura desde la boca a las entrañas, esa congoja ventral, ese inexpresable derrumbamiento de un hombre que, al fin, se derrama entregándose y deja desplomarse su pecho viril sobre la espalda hembra... »<sup>1710</sup>

*(elle l'appelle pleurs parce qu'elle ne connaît aucun mot pour cette cassure dans la voix, cette fissure d'une gorge humaine, ce râle agonique d'un agneau que l'on égorge, cette éruption non pas de voix mais de sang, cette déchirure de la bouche aux entrailles, cette angoisse ventrale, cet indicible écroulement d'un homme qui finit par se répandre en se livrant et qui laisse sa poitrine virile s'effondrer sur le dos de la femme...)*

Glauka pense, ensuite, que :

« aquel de entonces me hubiese matado, hubiese empuñado su daga sin vacilar un momento, me hubiera hecho menos daño así que oyéndole llorar, que escuchando a mi espalda, mientras me penetraba, un tigre en agonía... »<sup>1711</sup>.

*(l'homme de jadis m'aurait tuée, il aurait empoigné sa dague sans un instant d'hésitation, il m'aurait fait moins de mal ainsi qu'en l'entendant pleurer, qu'en entendant dans mon dos, pendant qu'il me pénétrait, un tigre en agonie),*

mais :

« ahora no es el mismo, [...] ha pasado por la Roca, como lo llama él, esa puerta en su vida... ¿ Una puerta hacia dónde ? Repaso sus palabras, he de retenerlas para volver a aprenderle, para llegar más adentro, para ayudarle a reconstruirse... Fatigosa y dulcísima tarea, pero sólo así llegaré hasta su centro, será más mío que el otro Ahram, el que hubiese matado. »

*(maintenant il n'est plus le même, [...] il est passé par le Rocher, comme il l'appelle, cette porte dans sa vie... Une porte vers où ? Je me répète ses mots, il faut que je m'en souvienne pour recommencer à apprendre qui il est, pour pénétrer plus à l'intérieur, pour l'aider à se reconstruire... C'est une tâche pénible et très douce, mais c'est seulement ainsi que je parviendrai jusqu'à son centre, il sera plus à moi que l'autre Ahram, celui qui aurait tué.)*

Lorsqu'il la rappelle, deux jours après, il n'a pas honte de lui montrer ses larmes et elle sait qu'une étape a été franchie :

« increíbles lágrimas en sus ojos, iqué dolor verle impotente para reprimirlas !, pero no las ocultó, fue valiente al desprenderse así del antiguo Ahram, el que -estoy segura- murió al castigarme anteayer. Todavía no sé muy bien cómo siente ni qué futuro nos aguarda a los tres, pero en todo caso es verdad lo que me repetía : ha traspasado una puerta, un umbral de su vida. »<sup>1712</sup>

*(des larmes incroyables dans ses yeux, quelle douleur de le voir incapable de les retenir !, mais il ne les cacha pas, il fut courageux, en se dépouillant ainsi de l'ancien Ahram, de celui qui - j'en suis certaine-, mourut en me châtiant hier. Je ne sais pas encore très bien ce qu'il ressent, ni quel avenir nous attend tous trois, mais, en tout cas, ce qu'il me répétait est vrai : il a franchi une porte, un seuil de sa vie.)*

<sup>1710</sup> La vieja sirena. Ibid. p.604.

<sup>1711</sup> La vieja sirena. Ibid. p.605-606.

<sup>1712</sup> La vieja sirena. Ibid. p.607.

Elle désigne, ensuite, le Rocher comme « la Roca de Ahram, su puerta de segura piedra »<sup>1713</sup> (*le Rocher d'Ahram, sa porte en pierre solide*).

Il a profondément changé et, pour l'instant, il a du mal à accepter ce nouvel Ahram, il a honte de lui, comme s'il n'était plus un « homme-homme »<sup>1714</sup>, mais quelqu'un de « deshonrado »<sup>1715</sup> (*déshonoré*). Cela rappelle à Glauka :

« mi otra puerta, la que me abrió la memoria de sirena »<sup>1716</sup>  
(*mon autre porte, celle qui ouvrit ma mémoire de sirène*)

Le nouvel Ahram laisse couler ses larmes, accepte que celle qu'il aime puisse aimer, aussi, un autre homme. Il aspire, enfin, à autre chose qu'à posséder et vaincre. Il comprend que la victoire n'est pas tant la domination des autres que la connaissance de soi et la reconnaissance des autres. Il interprète son passage sur le Rocher comme l'épreuve initiatique des jeunes nantis, tels son petit-fils, qui peuvent parfaire leur éducation au gymnase.

Maintenant, Ahram peut dire :

« Entonces te lanzaste al agua, te acercaste, la Roca era una puerta para ti también. Para que entrases tú. »<sup>1717</sup>  
(*Alors tu te jetas à l'eau, tu t'approchas, le Rocher était une porte pour toi aussi. Pour que tu entres.*)

Cette porte a permis deux passages essentiels : Ahram, le premier, a changé profondément lors de son séjour forcé sur le Rocher. Seul, trahi par ses alliés, se nourrissant comme il le peut, attendant que l'on vienne le chercher, passant tour à tour de l'espoir au désespoir, il comprend que le temps est, pour une fois, totalement hors de sa portée. Ce n'est plus lui qui semble le diriger en l'organisant, c'est lui qui est assujetti à un temps qui a cessé de tourner. Il est contraint d'affronter, jusqu'au bout, des idées qu'il n'aurait fait qu'effleurer avant de mettre ses décisions à exécution. Là, il a le temps de réfléchir. Là où, normalement, il aurait châtié impitoyablement Glauka et Krito, il est obligé de revenir sur ce qui s'est passé et, avec le temps, sa vision des choses opère une profonde mutation. Là où il ne pouvait voir que vengeance et haine, il entrevoit compréhension, amour, respect de l'autre. Le Ahram qui quitte l'île est un autre homme.

Après avoir franchi une porte qui, paradoxalement, le fait entrer en lui-même au lieu d'en sortir, il éprouve la nécessité absolue de faire franchir cette porte à celle qu'il aime. Glauka a plongé vers l'île, sans réfléchir, afin d'atteindre le plus rapidement possible celui qu'elle aime. Avec l'aide de l'eau, son alliée, son élément, son lien avec sa condition de sirène et avec la déesse née des flots, elle atteint la porte que lui ouvre Ahram. Elle l'ignore ; elle ne sait pas si, en nageant vers Ahram,

---

<sup>1713</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.607.

<sup>1714</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>1715</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.609.

<sup>1716</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>1717</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.610.



elle ne nage pas vers la mort. Cela lui est indifférent : Ahram est vivant et cela seul lui importe. Ahram, lui, a changé et il veut partager avec Glauka ce qu'il est maintenant. Après un mouvement de haine et de révolte, il peut, enfin, se donner tout entier à elle. Il peut, enfin, donner autant qu'il reçoit.

Nous pouvons constater, une fois de plus, que la trilogie devient de plus en plus sobre. Les métaphores se raréfient, mais gagnent, certainement, en profondeur. Bien des portes peuvent rester invisibles lors d'une première lecture, mais une porte comme celle du Rocher, qui occupe un chapitre éponyme, ne peut échapper à l'attention du lecteur.

Dans *Real Sitio*, les allusions à la porte sont encore plus rares. Elles ne sont pourtant pas insignifiantes.

L'une d'elles est la maison de la logeuse de Marta à Aranjuez :

« La casa de Soledad ha sido el pórtico por donde ella (Marta) ha entrado, sin darse cuenta al principio[...]. El popular es un universo abigarrado, disonante, germinal ; un agitado caldo de cultivo para el futuro. ¿Y ella ? Ella acercándose a Germán ; es decir, a ese otro universo. »<sup>1718</sup>

*(La maison de Soledad a été la porte par où elle (Marta) est entrée, à son insu, au début [...]. L'univers du peuple est bigarré, dissonnant, germinal, un bouillon de culture préparant l'avenir. Et elle ? Elle, elle se rapproche peu à peu de Germán ; c'est-à-dire, de cet autre univers.)*

En franchissant cette porte symbolique qu'est la maison de doña Sole, Marta a pénétré dans un monde qu'elle ignorait totalement, celui du peuple. Marta va apprendre à sortir de l'univers confiné des livres et de l'éducation rigide que lui a donnée sa mère pour s'ouvrir à un univers parallèle, dans lequel elle va germer, effectivement, et y devenir fruit, et femme, dans les bras de Germán. Il va représenter l'avenir, pour Marta.

Les temps vont se mêler autour de Marta. La maison de Soledad s'ouvre sur l'avenir ; la bibliothèque du Palais et Janos vont l'unir avec le passé. Pour Marta comme pour son créateur, Aranjuez est à la croisée des chemins temporels.

Pour elle, un autre cercle du temps vient, en effet, s'arrêter dans cette ville. Il arrive par une autre porte, qui apparaît dès les premières pages, lorsque le narrateur dévoile les pensées de la jeune fille :

« Atrás han quedado las aulas, esto es la profesión, su vida : ha traspasado algo más que una puerta. Algo como el espejo de Alicia, sí, y se siente absorbida, como la niña cayendo por el agujero. »<sup>1719</sup>

*(Les salles de cours sont restées derrière elle, maintenant il s'agit d'une profession, de sa vie : elle a franchi un peu plus qu'une porte. Quelque chose comme le miroir d'Alice, c'est certain, et elle se sent absorbée, comme la petite fille tombant dans le trou.)*

---

<sup>1718</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.469-470.

<sup>1719</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.14.

Marta, comme Alice, franchit une limite vers un autre monde. Comme l'explique André Bay, dans un article paru sur Internet le jeudi 17 avril 2003<sup>1720</sup>, Alice au pays des Merveilles<sup>1721</sup> est un :

« voyage imaginaire labyrinthique, rêve éveillé, récit mené à bâtons rompus, sous le couvert de l'absurde, du "non-sens", [...] »

A l'époque du positivisme, il (Lewis Carroll) emprunte une logique inattendue qui n'est que la sienne et qui, par anticipation, contient tous les problèmes de la relativité einsteinienne. Alice flotte dans l'espace souterrain comme un cosmonaute dans la stratosphère ; elle grandit et rapetisse à volonté ; elle démontre bizarrement que "je est un autre" ; elle révise tout ce qu'elle sait pour constater curieusement qu'elle ne sait rien. Nous sommes tous fous. Tout est relatif, non seulement dans le temps et l'espace, mais dans les rapports humains. »

C'est exactement ce que ressentent tous les personnages de la trilogie qui franchissent une porte. « Je est un autre », non pas, sans doute tel que l'entendait Rimbaud, puisqu'il parlait de la création artistique<sup>1722</sup>, mais au niveau identitaire. Marta va devenir une autre, au cours de son séjour à Aranjuez ; elle va connaître un milieu social inconnu, elle va s'épanouir en tant que femme. En même temps, elle va arriver à se demander si elle n'est pas Malvina et Bettina. « Je est un autre ».

Ce sont les dernières pensées de Marta avant de s'endormir, le jour de son arrivée. Le premier chapitre se termine sur ces mots :

« [...] empieza mi vida, entré hoy en ella por la puerta de la biblioteca, entré y ocurrió algo, esa puerta una frontera, mi nueva vida es en el mundo antiguo, qué curioso, mi futuro en el pasado, pero no cavilar, no cavilar...ya se verá...mañana. »<sup>1723</sup>

([...] ma vie commence, j'y suis entrée par la porte de la bibliothèque, j'y suis entrée et quelque chose s'est passé, cette porte est une frontière, ma nouvelle vie se passe dans l'ancien monde, que c'est étrange, mon avenir est dans le passé, mais il ne faut pas réfléchir, il ne faut pas réfléchir...on verra bien...demain. )

Elle ne sait pas à quel point elle a, à la fois, raison et tort. D'une part, Janos, effectivement, va la plonger dans les arcanes du passé et lui révéler point par point des événements historiques. Il va, également, lui confier sa certitude concernant les identités passées de la jeune fille. Cependant, au cours de son séjour à Aranjuez, elle va se préparer à l'avenir, comme si elle était en présence d'un véritable Janus.

Autour de Janos et convergeant vers lui, plusieurs portes s'ouvrent devant Marta : celle de la bibliothèque, mais aussi la porte secrète menant aux appartements du vieil homme<sup>1724</sup>. Quoi d'étonnant, s'il n'est pas seulement ce personnage mystérieux, mais aussi un véritable dieu regardant à la fois le présent et le passé ?

<sup>1720</sup> Alice Liddell : une jeune centenaire [http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id\\_article=172](http://www.larevuedesressources.org/article.php3?id_article=172)Mille Alice

<sup>1721</sup> Alice au Pays des Merveilles paraît en 1865 sous la signature de Lewis Carroll alias Charles Lutwige Dodgson.

<sup>1722</sup> Quand Rimbaud (1854-1891), dans une lettre à Paul Demeny du 15 mai 1871 s'exclame « je est un autre » il professe une conception originale de la création artistique : le poète ne maîtrise pas ce qui s'exprime en lui, pas plus que le musicien, l'œuvre s'engendre en profondeur... Rimbaud poursuit : « J'assiste à l'éclosion de ma pensée : je la regarde, je l'écoute... Maurice Blanchot parle d'impouvoir ; au-delà du registre esthétique c'est peut-être toute la conception classique du sujet comme pôle d'identité et de maîtrise de soi qui ainsi peut être remise en cause. C'est d'ailleurs le sens de la critique que Nietzsche(1844-1900) opère à la même époque [http://www.philophil.com/dissertation/autrui/Je\\_est\\_un\\_autre.htm](http://www.philophil.com/dissertation/autrui/Je_est_un_autre.htm)

<sup>1723</sup> Real Sitio. Ibid. p.23.

<sup>1724</sup> Real Sitio. Ibid. p.79

« Janos, aparición necesaria, todo convergiendo en él, lo pronuncia Yanos, pero es también el dios de las dos caras. »<sup>1725</sup>

(*Janos, apparition nécessaire, tout convergeant en lui, il prononce son nom Yanos, mais il est aussi le dieu aux deux visages.*)

Janos est la figure essentielle de Real Sitio. C'est lui qui, en personne, est le point de jonction entre les cercles du temps. Il EST porte. Il fait de la métaphore une réalité. Comme Janus, il est le lien entre hier et aujourd'hui, et en lui Malvina, Bettina et Marta ne font plus qu'une. Sa conviction et son amour sont si inébranlables, si touchants que le lecteur adhère à la raison de vivre de Janos : atteindre le point de jonction des cercles du temps pour retrouver Bettina et pouvoir l'aimer et être aimé d'elle, sans obstacle.

Nous pouvons aborder, maintenant, une autre sorte de porte, qui n'a pas ce nom mais joue le même rôle. Il s'agit de la problématique de la maladie, dont ceux qui la subissent sortent transformés.

Dans *Octubre, octubre*, la première personne affectée par un malaise ou une maladie est Ágata. Au chapitre 3, intitulé *¿Decretan los dioses este día ?*, Luis se réjouit de son retour dans un Madrid baigné d'une douce chaleur automnale. En revenant chez lui, il entend un bruit sourd, provenant, sans doute, de l'appartement d'Ágata, qui se situe au-dessus de son studio. Il se précipite :

« Tere junto al cuerpo en el suelo, ¡Águeda!, todavía respira, « ...acostarla, don Luis, acostarla », ¡qué cuerpo en mis brazos!, admirables rodillas, su cabeza doliente, ojos entrecerrados, moño a medio soltar, Cristo de una Pietà »<sup>1726</sup>

(*Tere près du corps sur le sol, Águeda, ! elle respire encore, « ...il faut la coucher, don Luis, la coucher », quel corps dans mes bras!, admirables genoux, sa tête dolente, ses yeux à demi-fermés, son chignon à moitié défait, Christ d'une « Pietà ».*)

Miguel le créateur a transféré dans son œuvre l'image de la Pietà qu'il reprend si souvent, notamment au moment de sa mort. Il y ajoute une scène où Luis, irrésistiblement attiré par les pieds d'Ágata, couchée inanimée devant lui, les caresse. Sous ses doigts, les pieds de la femme qui le séduit tant se réchauffent et elle reprend connaissance.

Ce malaise va être déterminant à plusieurs titres. Tout d'abord, il va faire naître entre les deux protagonistes une relation qui, jusqu'alors, n'existait pas. Ágata avait suscité l'intérêt de Luis, mais aucun lien ne s'était créé entre eux. Le fait de voir la jeune femme inanimée et de lui caresser les pieds éveille en lui un plaisir plus charnel. Ensuite, Ágata soupçonne, avec raison, que Luis a trouvé le message d'adieu de Gloria. Cela crée un autre lien fait de soupçon, d'inquiétude, qui se mêle à

---

<sup>1725</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.83.

<sup>1726</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.116.

l'attraction. Pour la jeune femme, cette inquiétude renforce son penchant pour Luis car elle y ajoute une incertitude un peu malsaine qui n'est pas pour déplaire à la jeune femme.

Par-dessus tout, cette perte de connaissance d'Ágata va obliger cette dernière à affronter ses vieux démons. Ses pensées vont errer entre le présent et un passé chargé de mauvais souvenirs, jusqu'au moment où elle va se dédoubler dans un dialogue cruel et sans compromission que l'on ne peut avoir qu'avec un être très proche, ou soi-même. Comme nous l'avons déjà fait remarquer, cette conversation est d'une rare dureté, les deux Ágata, la prude et raisonnable, d'un côté, la fantasque et la sensuelle, de l'autre, vont se heurter jusqu'au point de réconciliation : leur amour pour leur père. A partir de là, les deux Ágata vont se fondre en un être de chagrin qui va pouvoir évacuer sa peine de cœur par un torrent de larmes. A Tere qui lui apportera son dîner et s'effraiera de sa mauvaise mine, elle dira :

« Nada, nada. Ya pasó todo. Ya nunca más me pasará nada. »<sup>1727</sup>

*(Ce n'est rien, rien. Tout est terminé maintenant. Désormais, rien ne m'arrivera jamais plus.)*

Elle vient de détruire tout ce qu'elle avait patiemment construit pour vivre. Effectivement, il ne reste rien. Avec ce « nada » qu'elle répète, de ce passé simple qui nie tout avenir, de ce « nunca más » qui annihile tout espoir d'avenir heureux, elle croit avoir fait le bilan de sa vie passée et à venir. Elle ne sait pas que, au contraire, elle va renaître, avec l'aide de sa propre volonté obstinée et avec l'amour de Luis.

Ce malaise est la porte qu'elle devait franchir pour effacer, au prix de sa souffrance, un passé de chagrin et frustration, pour donner le jour à une nouvelle Águeda-Ágata.

Bien plus tard, la blessure de Paco va, paradoxalement, changer le cours de la vie d'un autre personnage, Jimena.

Une jeune gitane vient chercher la jeune fille. Paco a été blessé et des hommes l'ont caché chez elle.

« Paco yace sobre un jergón de paja en el suelo, boca arriba, envuelto en una manta. [...]

Tiene un golpe en la cabeza. »<sup>1728</sup>

*(Paco gît sur une paille posée sur le sol, il est sur le dos, enveloppé dans une couverture. [...] Il a reçu un coup à la tête.)*

**Jimena est bouleversée :**

« Jimena cae de rodillas, estallando en lágrimas que le impiden ver. [...] Jimena, sin embargo, desfallece ante el cuajarón reseco y la inflamación. »<sup>1729</sup>

*(Jimena tombe à genoux, versant des larmes abondantes qui l'empêchent de voir. [...] Jimena, cependant, défaille devant cette croûte de sang sèche et l'inflammation.)*

---

<sup>1727</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.130.

<sup>1728</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.605.

<sup>1729</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.605, 607.

Son chagrin devant Paco blessé ne l'empêche pas d'interpréter comme il le faut la remarque ironique du vieillard qui a recueilli le jeune homme : il explique la blessure de ce dernier à l'oreille par un coup de matraque :

« Se lo diré todo. Han matao a un gris detrás del mercado, hace cuatro noches. De una puñalada ; le partieron el corazón. Dicen que llegó a sacar la porra, intentó defenderse. Claro que nosotros no sabemos nada, y Curro apareció en el descampado, que queda lejos. El golpe en la oreja, vaya usté a saber. ¡Igual pudo haberse caído del autobús ! -concluye con ojillos cómplices. »<sup>1730</sup>

*(Je vais tout vous dire. Un flic a été tué derrière le marché, il y a quatre nuits de cela. D'un coup de couteau ; on lui a transpercé le cœur. Il paraît qu'il a pu sortir sa matraque, qu'il a essayé de se défendre. Evidemment, nous autres, nous ne savons rien. Et Curro est apparu dans un terrain vague qui se trouve bien loin de là. Le coup qu'il a reçu à l'oreille, allez donc savoir d'où il provient. Il a pu aussi bien tomber de l'autobus ! conclut-il en la regardant de ses petits yeux complices.)*

Fragilisée comme elle l'est par la compassion, Jimena va-t-elle céder à son amour pour Paco, faisant fi de son éducation chrétienne ?

Elle cache le jeune homme pendant trois jours dans l'entrepôt de Mateo, avec la complicité souriante de Lorenza, que s'est vite rendu compte des allées et venues de Jimena. Celle-ci est prête et, une nuit, elle se lève pour rejoindre le jeune homme :

« Sabe que esta vez no va a cuidar de un enfermo, sino a ser definitivamente de Paco. »<sup>1731</sup>

*(Elle sait que, cette fois, elle ne va pas soigner un malade, mais se donner définitivement à Paco.)*

Dans le couloir, elle rencontre son père qui, peu après, va réveiller sa femme. Jimena cède à leurs injonctions.

Elle revoit Paco, le lendemain. Il est sarcastique, prétend qu'il attendra, mais, le matin suivant, il a disparu. Doña Flora tente de consoler la jeune fille, désignée par le narrateur, qui se fait peut-être l'écho de Flora, comme « la pobre paloma de alas tronchadas » (*la pauvre colombe aux ailes brisées*), alors que Flora « siente erizarse su propio plumaje de águila, porque un sol se despierta en sus entrañas »<sup>1732</sup> (*sent se hérissier son propre plumage d'aigle, parce qu'un soleil s'éveille dans ses entrailles*).

La blessure de Paco a deux conséquences. La première, proche, concerne Jimena : elle se retrouve seule et désespérée. Paco l'a quittée. La seconde est plus lointaine. Flora sent, au plus profond d'elle même, l'attirance que le jeune homme éprouve pour elle. Une relation amoureuse va s'établir entre eux. Sentant sa mort prochaine, elle lèguera son appartement à son amant ; Ágata et Luis s'y rendent, après sa mort, et c'est alors que se produit la scène du viol qui se révélera salvateur.

---

<sup>1730</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.608

<sup>1731</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.658.

<sup>1732</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.661.

Miguel, lui aussi, est confronté à la maladie. Il y est fait allusion de manière récurrente, puisqu'il la sent dans son plexus solaire. Il va finir par se rendre à l'hôpital où le médecin ne va pas lui cacher la gravité de son état. Ce personnage est caractérisé, dès le début, par sa maladie : il quitte son travail à l'université, il déménage, il se prépare à mourir. Ses deux dernières surprises seront Isolina - mésaventure qu'il interprètera comme un appel de Nerissa - et Serafina, son ultime amour. Miguel, comme nous l'avons dit, est un être souffrant, un être mourant, et c'est ce qui fait, paradoxalement, sa raison de vivre !

Pendant, il a été malade, à la fin de l'année universitaire. Il a même été absent le dernier jour, contrairement, sans doute, à ses habitudes de professeur consciencieux :

« Hace horas todavía me interrogaba sobre el sentido de mi extraña enfermedad de estos días. Esas taquicardias sin alarma, esos sofocos sin fiebre, esa postración y ardor a la vez. Por fin la explicación, única posible : mi metarmofosis ; fatiga de crisálida emergente. Como aquellas semanas de Miguelito.

No tuvo otro síntoma que insuperable languidez. ¡ No le interesaba ni la música ! Tendido en cama desdeñaba los cuentos, sus tacos de arquitectura, el piano, el tocadiscos. El doctor Gisbert, otro desterrado en Argel : « No tiene nada. Ha dado un estirón, le faltan materiales para seguir creciendo y de pronto la Naturaleza impone esa quietud. Postración regeneradora, ya verá usted. » [...] Pero un buen día Miguelito resucitó : había cambiado de piel. »<sup>1733</sup>

*(Il y a quelques heures, je m'interrogeais encore sur le sens de mon étrange maladie de ces jours-ci. Ces tachycardies qui ne sont pas inquiétantes, ces étouffements sans fièvre, cette prostration et ardeur à la fois. Enfin l'explication, la seule possible : ma métamorphose ; fatigue de chrysalide émergente. Comme les semaines que vécut Miguelito.*

*Il n'eut d'autre symptôme qu'une langueur insurmontable. Il ne s'intéressait même pas à la musique ! Couché dans son lit, il dédaignait les contes, ses jeux de construction, le piano, le tourne-disques. Le docteur Gisbert, un autre exilé à Alger : « Il n'a rien. Il a fait une poussée de croissance, il lui manque des forces pour continuer à grandir et, soudain, la Nature impose cette quiétude. C'est une prostration régénératrice, comme vous le verrez. » [...] Mais, un beau jour, Miguelito ressuscita : il avait changé de peau.*

Dans le cas de Miguelito, nous pouvons apprécier le diagnostic du médecin comme celui de Miguel : pour l'un, il s'agit d'une poussée de croissance, pour l'autre, un véritable changement de peau, c'est à dire d'identité, un passage -une porte - de l'enfance vers l'adolescence. La maladie actuelle de Miguel peut s'expliquer, certes, par sa transformation en amoureux transi, mais peut, également, révéler les prémisses de ses problèmes de santé, bien réels, qui le conduiront à la mort.

Pour lui, de toute évidence, la maladie peut avoir des causes touchant à l'esprit plutôt qu'au corps.

Nous pouvons discerner, par conséquent, deux types de souffrance physique dans *Octubre, octubre*. La première concerne la maladie qui permet au personnage de se transformer, ou à l'intrigue de changer de cap, comme c'est le cas

---

<sup>1733</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.415.

d'Ágata et de Paco. La seconde concerne un état essentiel, qui constitue l'être même du personnage et justifie son seul et unique dessein : mourir pour rejoindre l' Aimée, au terme d'une longue quête mystique que nous aborderons plus loin.

Dans *La vieja sirena*, les maladies sont, également, au nombre de trois, chiffre d'autant plus logique qu'il correspond aux trois personnages fondamentaux de l'opus.

Glauka est, la première, affectée par la maladie.

Ahram échappe de peu à un attentat, comme cela est rapporté au chapitre 22 : « El tiempo del lagarto » (*Le temps du lézard*). Un homme, un simple messenger apparemment, se jette sur lui pour le poignarder. Soferis, le secrétaire, s'interpose et il est blessé au bras. L'assassin relève le bras, prêt à recommencer. Glauka accourt et enfonce ses ciseaux de brodeuse dans la jugulaire de l'homme. Furieux que l'on puisse arriver jusqu'à lui si facilement, humilié d'avoir été sauvé par une femme, Ahram insulte Glauka qui répond avec calme et dignité.

Lorsque Glauka fait part à Krito, déjà au courant de l'incident, de ses doutes sur l'amour d'Ahram pour elle, le philosophe ne peut s'empêcher de s'exclamer :

« -Todos te quieren, ya lo sabes. ¡Hasta yo ! »<sup>1734</sup>  
(- Tout le monde t'aime, tu le sais bien. Même moi !)

Elle regarde alors ses yeux :

« No es que sean cambiantes, como los de ella misma, sino indefinibles, entre el azul y el gris. Hay en ellos bondad, sarcasmo, melancolía y desdén, duda y certidumbre, ternura y miedo... Desesperanza, especialmente, sobre un fondo muy complejo. [...]

-[...] Me declaro como soy : un amante lesbiano. [...] Se le ha escapado en un impulso. No ha podido evitarlo porque mientras hablaba se le subía a la sangre una erección a la vez que al rostro. »<sup>1735</sup>

(Ce n'est pas qu'il soient changeants, comme les siens, mais indéfinissables, entre le bleu et le gris. Ils expriment bonté, sarcasme, mélancolie et dédain, doute et certitude, tendresse et crainte... Désespoir, surtout, sur un fond très complexe. [...]

-[...] Je me déclare tel que je suis : un amant lesbien. [...] Cela lui a échappé dans une impulsion. Il n'a pu l'éviter, car, tout en parlant, l'afflux de sang lui provoquait une érection et lui montait jusqu'au visage.)

C'est à ce moment-là aussi que Krito reconnaît son amour pour Ahram.

Après ces moments de forte tension, Glauka tombe malade. Il s'agit, en fait, d'une tentative d'empoisonnement perpétrée par Yazila, qui fut toujours jalouse d'elle. Le lecteur apprend indirectement cette maladie par Ahram :

« [...] (Glauka) tuvo coraje. ¿Lo pagó con su enfermedad ? ¿O fue envenenamiento ? Nuevo misterio. [...]

<sup>1734</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.505.

<sup>1735</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.507-508.

Aquella misma noche ardiendo en fiebre. ¿Acaso mi rudeza con ella ? [...] Assurgal piensa en el veneno porque ignora su mal. »<sup>1736</sup>

*([...] Elle (Glauka) a eu du courage. Le paya-t-elle de sa maladie ? Ou fut-ce un empoisonnement ? Nouveau mystère.[...]*

*Cette même nuit, elle brûlait de fièvre. Etait-ce du fait de ma dureté envers elle ? [...] Assurgal pense au poison parce qu'il ne sait pas ce qui la fait souffrir.)*

Tout cela apparaît dans un récit fait par Ahram à la première personne, le lecteur pénétrant ainsi dans ses pensées intimes. Dès que le narrateur interne devient Glauka, le lecteur découvre l'explication du titre du chapitre « *El tiempo del Lagarto* », et l'importance de cette maladie :

« El lagarto no ha vuelto, la piedra sigue ahí recordándole, ungida por el sol que a él le gustaba, pero no ha vuelto... [...] apareció desde el principio, desde que me bajaron al jardín por primera vez, ¡ qué nueva era la primavera !, ¡ qué tesoro recobrado !, lo descubrí en el acto, quieto sobre la piedra, palmo y medio de largo, era una joya espléndida, fastuosa malaquita con grises y oro, en el perfil un ojo de velado azabache, saetera y abismo, sólo mostraba vida su garganta latiendo, una piel blanquísima midiendo los momentos, al compás de su sangre, pulso del universo, de un tiempo que no fluye, pura suma de instantes cada uno absoluto, sin principio ni fin, sin torrente ni espuma, reflejos de un estanque, me cautivaba, ignoro cuántos días, para mí uno solo, por el aire pasaban sol y luna, iban gentes y venían, revelaban palabras, susurraba la brisa, fugacidades todas, y yo en el tiempo inmóvil, el de aquella garganta sobre la piedra : ya, ya, ya, ya, ¡ qué libertad de lo precedero !, ¡ qué descubrir de permanencias !, y así, ¡ qué iluminación, qué claridades !, y por eso no ha vuelto el dios lagarto, porque ahora ya distingo cada fecha, pero nadie me quitará aquellos instantes vividos en su reino, nací de la confusión, me salvé de delirios... »<sup>1737</sup>

*(Le lézard n'est pas revenu, la pierre est toujours là pour le rappeler, ointe par le soleil qu'il aimait mais il n'est pas revenu... [...] il apparut dès le début, dès qu'on me descendit dans le jardin pour la première fois, comme le printemps était neuf !, quel trésor retrouvé !, je le découvris tout de suite, immobile sur la pierre, d'un empan et demi de long, c'était un joyau splendide, fastueuse malachite de différents gris et d'or, sur son profil un œil de jais voilé, lucarne et abîme, seule sa gorge montrait de la vie en palpitant, une peau très blanche, mesurant les moments, au rythme de son sang, pouls de l'univers, d'un temps qui ne s'écoule pas, pure somme d'instantes dont chacun est absolu, sans début ni fin, sans torrent ni écume, reflets d'un étang, il me captivait, je ne sais pas pendant combien de jours, pour moi, un seul, dans l'air passaient soleil et lune, des gens allaient et venaient, aux paroles révélatrices, la brise murmurait, tout n'était que fugacité, et moi, dans ce temps immobile, celui de cette gorge sur la pierre, oui, oui, oui, quelle liberté dans ce qui est périssable !, quelle découverte de la permanence ! et de même, quelle illumination, quelles clartés !, et c'est pour cela que le dieu lézard n'est pas revenu, c'est parce que maintenant je distingue chaque date, mais personne ne m'ôtera ces instants-là, vécus dans son royaume, je connus la naissance après la confusion, le salut après les délires...)*

Elle continue ainsi :

« [...] mis pulsos redoblando su tambor, « has estado a la muerte », me repiten, y era estar en la vida, gozar la mortalidad, la vida no es Momento permanente pero nosotros incapaces de sentirlo, decimos « vida », « río », « fuego », sin vivirlo, tomamos por llamaradas las brasas del hogar, por amor el placer, por exaltación la existencia, por eso mi fiebre era estar viva, una hoguera como el faro, consumiéndome pero encendiéndome, ardía en ella todo mi pasado, [...] la fiebre me hacía llama, avivada a la sombra de la muerte, y al fin llegó el lagarto, su tiempo inmóvil que trajo todo al orden, ¡ qué claro lo importante ! [...] refulgía lo perenne, amores y amistad, que son lo mismo,

<sup>1736</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.510-511.

<sup>1737</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.514-515.



Ahram y Eulodia, Krito y Bashir, Domicia y Malki ; y el calor de la vida : el sol y el mar, todo activo en el tiempo del lagarto [...] suficiente para verme muy adentro [...] »<sup>1738</sup>

« ese tiempo del lagarto cribando lo fugaz de lo inmutable »<sup>1739</sup>.

([...] mes pulsations battaient leur tambour, « tu as été sur le point de mourir », me répète-t-on, mais cela voulait dire être dans la vie, jouir de la mortalité, la vie n'est pas Moment permanent, mais nous sommes incapables de le sentir, nous disons « vie », « fleuve », « feu », sans le vivre, nous prenons pour des flambées les braises du foyer, pour de l'amour le plaisir, pour de l'exaltation l'existence, c'est pour cela que ma fièvre montrait que j'étais vivante, un feu comme celui du phare, me consumant, mais en m'enflammant en même temps, tout mon passé y brûlait, [...] la fièvre faisait de moi une flamme avivée à l'ombre de la mort et, enfin, arriva le lézard, son temps immobile qui mit de l'ordre dans toute chose, comme apparut clairement ce qui est important ! [...] ce qui était éternel resplendissait, amours et amitié, qui sont une seule et même chose. Ahram et Eulodia, Krito et Bashir, Domicia et Malki ; la chaleur de la vie : le soleil et la mer, tout était actif dans le temps du lézard [...] suffisant pour que je me voie au plus profond de moi-même [...] ce temps du lézard séparant le fugace de l'immuable.)

Glauka fera allusion, de manière récurrente, à ce « tiempo del Lagarto » (*temps du Lézard*). Que lui a-t-il apporté de si important ?

Il lui a fait prendre conscience d'une vision de la vie qu'elle avait adoptée spontanément en devenant humaine. Le fait d'avoir été sirène lui a apporté la jouissance de sentir le temps dans toutes les fibres de son corps et d'en jouir pleinement, avec les conséquences que cela induit, à savoir l'acceptation de la vieillesse et de la mort. Lors de cette pause imposée par la maladie, il lui est apparu clairement que ce lézard, d'une immobilité pétrifiée, lui donnait une leçon essentielle de vie, celle de l'immanent et de l'immuable. La contradiction du temps du Lézard est d'être à la fois fugace, c'est-à-dire qu'il fuit, comme l'indique la définition :

« A. — *Vx et littér.* [Gén. en parlant d'un animal] Qui s'échappe, qui s'enfuit. *La faim torve d'un loup fugace* (VERLAINE, *Œuvres compl.*, t. 1, Jadis, 1884, p. 205). B. — *Usuel*. [En parlant d'un inanimé] Qui apparaît brièvement, dure très peu. »<sup>1740</sup>

et, en même temps, immuable, à savoir :

« Qui, par nature, demeure identique et ne peut éprouver de changement. Synon. *éternel, impérissable, inaltérable, indestructible. Dieu seul est immuable. Les décrets immuables de la volonté de Dieu (Ac.). L'ordre immuable de l'univers physique* (RUYER, *Esq. philos. struct.*, 1930, p. 263). *L'idée d'homme est éternelle, immuable, nécessaire* (GILSON, *Espr. philos. médiév.*, 1931, p. 196) »<sup>1741</sup>

Elle a appris, par conséquent, la dualité du temps selon le Lézard : il est un point éphémère qui ne change pas. Il laisse seulement la place à un autre. Lorsque le temps s'arrête, Glauka s'aperçoit qu'il faut le vivre tel qu'il est en cet instant, tel le son qui, représenté sous forme d'onde, peut avoir l'apparence d'un point, si on la comprime, mais qui, si on l'agrandit, laisse voir de multiples irrégularités, comme la représentation des battements du cœur. Soudain, elle a eu une perception du temps

<sup>1738</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.515-516.

<sup>1739</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.517.

<sup>1740</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=986027115>

<sup>1741</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?12;s=986027115;r=1;nat=;sol=1;>

d'une force inouïe et a compris qu'il ne fallait s'attacher qu'à ce qui était important, le reste étant emporté aussitôt dans les flots du temps. Elle a vu le temps, avec une perception accrue et a compris qu'il ne fallait donner d'importance qu'à ce qui était essentiel. L'immobilité du Lézard lui a montré qu'elle devait se consacrer à ce qui était important, le mouvement des instants qui se succèdent amenant inéluctablement la mort.

Elle sortira encore plus forte de cette maladie qui ne l'a affaiblie que physiquement et elle fera allusion de manière récurrente à ce « temps du Lézard ».

Dès sa première sortie, notamment, elle constate le changement qu'a opéré en elle ce moment :

« Desde su enfermedad descubre nuevas sensaciones. También impulsos, como la imperiosa necesidad de ir a esta hora al banco de los delfines ; sentarse, acariciar el mármol de los lomos bien pulidos, enredar los dedos en la horquilla de la cola. Ver cómo el ocaso tiñe de rosa el cielo. Respirar a solas. Escucharse. [...] El aire marino llena su pecho de salado vigor. [...] »<sup>1742</sup>

*(Depuis sa maladie, elle découvre de nouvelles sensations. Des impulsions, aussi, comme l'impérieuse nécessité d'aller, en ce moment, au banc des dauphins ; de s'asseoir, de caresser le marbre de leurs dos bien lisses, d'emmêler ses doigts autour de la fourche de leur queue. De voir comment le soleil couchant teint le ciel de rose. De respirer dans la solitude. De s'écouter.[...] L'air marin emplît sa poitrine d'une vigueur salée.[...])*

Lorsque Krito s'approche pour parler avec la convalescente, elle s'émerveille soudain :

« ¡Supe la respuesta antes ! ¡ La capté en su mente ! ¡ Como las sirenas !, piensa Glauka jubilosa. »<sup>1743</sup>

*(Je sus la réponse avant ! Je la captai dans son esprit ! Comme les sirènes !, pense Glauka, avec allégresse.)*

Ce temps du Lézard ne lui a pas donné des pouvoirs surnaturels comme ceux d'une sirène. Il lui a appris à jouir à tel point de l'instant, de s'en pénétrer à tel point avec tous ses sens et avec toute son intelligence, qu'elle en arrive à avoir une perception d'autrui d'une acuité extraordinaire.

Plus tard, c'est Krito qui tombe malade. Nous l'apprenons, une fois de plus, par Ahram :

« Glauka, ¿qué verá en Krito ? ¿ Qué otra cosa le da él ? ¡ Cómo le cuidó durante su enfermedad ! También eso me ha hecho quien soy ahora ; haciéndome ver a Krito de otro modo. Así me acostumbré otra vez a su presencia : visitándole con ella en su cubil, como él dice. »<sup>1744</sup>

*(Glauka, que peut-elle bien trouver chez Krito ? Quelle autre chose lui donne-t-il ? Comme elle le soigna, pendant sa maladie ! Cela aussi a fait de moi ce que je suis maintenant ; en me faisant voir Krito d'une autre manière. C'est ainsi que je me réhabituai à sa présence : en lui rendant visite avec elle dans sa tanière, comme il l'appelle.)*

Cette maladie de Krito donne l'occasion à Ahram d'aller rendre visite à Krito, mais surtout cela montre à quel point l'armateur a changé depuis son aventure sur le Rocher. En effet, c'est avec Glauka qu'il se rend au chevet du malade, en

<sup>1742</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.519.

<sup>1743</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.522.

<sup>1744</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.634.

sachant qu'elle aime les deux hommes. Ahram a appris à tenter de comprendre les autres sans être en proie à la colère et à la violence.

Glauka présente sa propre intervention auprès de Krito en ces termes :

« Se ha repuesto bien, Krito, ¡ qué horrible enfermedad !, llegó a estar muerto. Ni Assurgal esperaba ya curarle, ni el médico griego, ni las oraciones de Eulodia servían de nada. ¿Qué le salvó ? « Me salvaste tú, aquella tarde en que estaba mi guardiana ausente y lo pasaste a mi lado, dejaste que mi sudor de enfermo, ya oliendo a muerto, babeara contra tu cuerpo desnudo, cuando lo tendiste junto al mío para darme calor, cuando yo, helado ya, tiritaba en pleno verano. Y mi sudor de muerto se acobardó frente a tu fresca vida, como se repliega el mar decepcionado de su impotencia contra la roca... Me salvaste tú, con tu carne, con tu aliento, con tu proximidad, aquella tarde », y es verdad todo eso, pero yo no lo puedo creer... aunque sí me lo creo, ¿no he vivido yo tantas veces la fuerza del amor de verdad, en el fuego de Ahram o en el alma de Krito ? »<sup>1745</sup>

*(Krito s'est bien remis, quelle horrible maladie ! On l'a tenu pour mort. Assurgal lui-même avait perdu l'espoir de le guérir, de même que le médecin grec, jusqu'aux prières d'Eulodia qui ne servaient à rien. Par quoi fut-il sauvé ? « C'est toi qui me sauvas, ce soir-là où la personne qui me gardait était absente, et que tu passas à mes côtés, tu permis à ma sueur de malade, sentant déjà la mort, de baver contre ton corps nu, quand tu l'étendis près du mien pour me donner chaud, alors que moi, déjà glacé, je grelottais en plein été. Ma sueur de mort prit peur, devant la fraîcheur de ta vie, comme se retire la mer, déçue de son impuissance contre la roche... Tu me sauvas, toi, avec ta chair, avec ton souffle, avec ta proximité, ce soir-là », tout cela est vrai, mais je ne peux le croire... pourtant, oui, je le crois, n'ai-je pas vécu si souvent la force du véritable amour dans le feu d'Ahram ou dans l'âme de Krito ? )*

Krito n'a-t-il pas été guéri, effectivement, par la force de l'amour, comme il en est convaincu ? Il est fort plausible, en effet, que sa maladie fût plus psychosomatique que réellement physiologique. La certitude de l'amour de Glauka, le fait qu'elle se soit glissée, nue, contre lui pour lui donner sa chaleur a pu lui donner, soudain, la force de lutter contre sa douleur. Le pronom personnel « lo » attire l'attention lorsqu'il dit : « cuando lo tendiste junto al mío », au lieu de dire, plus simplement, qu'elle s'était couchée auprès de lui. Il semble donner au seul corps de Glauka le rôle essentiel. Il oppose la chaleur du corps de celle qu'il aime au froid de la mort qui l'envahit, alors que c'est, sans doute, la chaleur de l'amour de Glauka et sa force d'âme qui l'ont sauvé, bien plus que la chaleur de son corps.

La maladie de Krito est, par conséquent, d'une autre nature que celle de Glauka, la première étant vraiment physiologique, due à une tentative d'empoisonnement, la deuxième ayant, sans doute, des racines psychologiques. Quant à la troisième, il s'agit de l'attaque qu'Ahram a subie. Il songe aux craintes de Glauka :

« Que me vuelva el ataque. [...] Claro que me volverá el ataque ; algún día habrá de ser ; pero no ahora, [...] -eso te lo digo muy bajito, Ahram- ¿dónde mejor que en tu barco, en tu mar, en sus brazos ? Por si acaso, este viaje. »<sup>1746</sup>

*(Que j'aie une nouvelle attaque. [...] Evidemment, j'en aurai une autre. Cela finira par arriver ; mais pas maintenant, [...] -cela, je te le dis tout bas, Ahram-, où mieux que sur ton bateau, sur ta mer, dans ses bras ? A tout hasard, ce voyage. )*

<sup>1745</sup> La vieja sirena. Ibid. p.638.

<sup>1746</sup> La vieja sirena. Ibid. p.689.

Nous ne pouvons qu'apprécier l'énumération en trois temps : « en tu barco, en tu mar, en sus brazos », qui résume sans doute ce qui est le plus cher au cœur d'Ahrum, ce qu'il considère comme sien, son bateau et même la mer, pour finir par les bras de celle avec qui il ne forme qu'un être d'amour. Ce glissement de « tu » à « su » ne marque nullement une distanciation, mais, au contraire, une ampliation : Ahrum est son bateau, Ahrum est mer, et, pour finir par une culmination, il est Glauka. Telle est la raison pour laquelle cette attaque, rapportée par Ahrum, est présentée à travers l'inquiétude de Glauka qui craint qu'elle ne se reproduise. Un peu plus tard, comme c'est souvent le cas, l'attaque nous est présentée de manière détaillée :

« Renací, en la Roca, como Glauka en Psyra. Avancé como ella por muchos caminos, al borde de precipicios como la batalla de Alejandría o la condena de Zenobia. Y acabé madurando como ella, gracias a ella, y también a mi ataque. No sé si fue al corazón o a la cabeza ; [...] pero fue la impotencia la que me ha dado mi nuevo poder. Como en la Roca, pero más apretada, atándome más fuerte. Esas semanas de este invierno sin poder mover el lado derecho, balbuceando con la boca torcida sin que me entendiera nadie más que ella, fueron el atañor donde me evaporé y condensé, como el de mis alquimistas. [...] Le aseguré al médico que ganaría yo y lo hice... [...] Su rostro era un reproche al hombre equivocado a lo largo de su vida : yo tenía que escalar el duro risco donde arriba volvería a estar tan vivo como antes... La vida : no algo que se posee, sino que se es ; cuando se pierde, no somos. »<sup>1747</sup>

*(Je renaquis, sur le Rocher, comme Glauka à Psyra. Comme elle, j'avancai par de nombreux chemins, au bord de précipices comme la bataille d'Alexandrie ou la condamnation de Zenobia. J'ai fini par mûrir, comme elle, grâce à elle et aussi grâce à mon attaque. Je ne sais si ce fut une attaque cardiaque ou cérébrale ; [...] mais c'est l'impuissance où je me trouvai qui m'a donné mon nouveau pouvoir. Comme sur le Rocher, mais plus intense, m'enserrant plus fort. Les semaines que j'ai passées cet hiver, sans pouvoir bouger le côté droit, balbutiant, la bouche tordue, sans que personne sauf elle, parvint à me comprendre, elles furent le creuset où je m'évaporai et me condensai, comme celui de mes alchimistes. [...] J'affirmai au médecin que je gagnerais et j'y suis arrivé... [...] Son visage était un reproche à l'homme qui s'était trompé tout au long de sa vie : il me fallait escalader le dur rocher en haut duquel je recommencerais à être aussi vivant qu'auparavant... La vie : ce n'est pas quelque chose que l'on possède, mais que l'on est ; quand on la perd, nous ne sommes plus.)*

Il est difficile d'être plus clair que Ahrum lui-même. Cette attaque l'a mené à une re-naissance. Il est capable, désormais, de se livrer à des réflexions aussi philosophiques que Krito lui-même et de se pencher sur le sens de son existence. Il n'a en rien perdu son sens de l'effort et son goût de vaincre, comme le montrent des mots tels que « Avancé como ella por muchos caminos, al borde de precipicios », « Le aseguré al médico que ganaría yo y lo hice », « yo tenía que escalar el duro risco ». Cette bataille, il l'a menée contre la maladie qui le dévorait de l'intérieur et c'est sa force intérieure qui en a été décuplée. Comme Glauka, il est sorti grandi de la maladie et a compris le sens de la vie, qui englobe la mort. Il a compris que l'homme n'a pas de prise sur la vie, c'est-à-dire sur le temps, et qu'il convient à tout être humain de l'accepter. Il a enfin compris quel était le Ahrum qu'il devait laisser grandir en lui, même si Glauka l'aimait tel qu'il était. Il est capable d'ouvrir les yeux, d'éprouver de la

<sup>1747</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.690-691.

reconnaissance vis-à-vis de celle qui est restée à son chevet et qui était la seule à comprendre ce qu'il disait. Ses paroles sont un hommage à la vie et à l'amour. Il est prêt, maintenant, à mourir. Et peut dire :

« Recibo, acepto, existo, respiro, vivo... »<sup>1748</sup>

(*Je reçois, j'accepte, j'existe, je respire, je vis...*)

et pourrait ajouter : « muero » (*je meurs*), mais cela est sous-entendu lorsqu'il dit « vivo ».

Ces maladies sont bel et bien des portes et les personnages qui en sont atteints sont tout à fait conscients qu'ils ne sont plus les mêmes lorsqu'ils quittent leur lit de douleur.

Glauka, après avoir été sirène, est devenue humaine. A partir de la maladie et de ce temps du Léopard qu'elle a entraîné, la jeune femme reste profondément humaine, passionnément attachée à la vie éphémère qui lui a été accordée, mais, depuis sa maladie, elle perçoit la vie avec une acuité redoublée et comprend les être humains de manière presque surnaturelle. Son pouvoir d'empathie est tel qu'elle n'est plus simplement humaine. Elle reste femme, comme elle le voulait si ardemment, mais avec une conscience prodigieusement développée du temps et des hommes.

Krito va recevoir, enfin, tout l'amour dont il avait une telle soif depuis que Kalidea s'était si cruellement moquée de lui. Il va sortir de l'ornière dans laquelle il s'était enlisé depuis de si longues années et dont il lui était d'autant plus impossible de se dégager qu'il nourrissait un amour impossible pour Ahram, qu'il côtoyait tous les jours. A partir de sa maladie, lorsqu'il ne peut minimiser l'amour de Glauka envers lui, Krito va, lui aussi, franchir une porte salvatrice, qui lui permettra d'affronter la vie -et la mort- avec courage, détermination et sérénité. De l'autre côté de la porte, il a rencontré l'autre Krito, l'enfant et s'est fondu en lui. Il a trouvé le sens de sa vie.

Quant à Ahram, après son séjour sur le Rocher, il a profondément changé, mais il lui manquait, sans doute, une ultime épreuve qui était celle de l'amoindrissement physique. Sur son Rocher, il avait eu faim et soif mais avait souffert, surtout, de l'absence de temps. Contraint de réfléchir, il avait découvert, au plus profond de lui-même, un autre Ahram, capable, par exemple, de ne pas châtier Krito et Glauka d'entretenir une relation amoureuse. Il a accepté ce qu'il aurait considéré comme de la faiblesse quelques jours auparavant mais qui est sans doute grandeur d'âme et dignité. La maladie, autre atteinte du temps, lui a révélé un Ahram d'une grande fragilité physique et menacé par une mort inéluctable et proche. Cette autre épreuve va, dans un premier temps, lui faire peur car il va craindre de perdre l'amour de Glauka. Rassuré sur ce point, il peut accepter cet Ahram vieillissant,

---

<sup>1748</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.693.

affaibli, apparemment, mais ô combien plus fort pour affronter la vie et la mort, accepter l'amour de ceux qui l'entourent et leur montrer le sien.

Les cas de maladie, dans *Real Sitio*, sont encore moins nombreux : un seul, celui de Marta, est significatif. Il est d'autant plus porteur de sens qu'il fait l'objet d'un chapitre intitulé : « Los círculos del tiempo » (*Les cercles du temps*).

Comme pour Glauka et Ahram, dans *La vieja sirena*, le lecteur apprend la maladie de la jeune fille par sa bouche, après sa guérison. Elle dit, en effet, dans ce chapitre dont elle est la narratrice :

« estoy mucho mejor »<sup>1749</sup>  
(*je vais beaucoup mieux*).

Elle explicite aussitôt :

« ¡ Qué catarro más raro en este tiempo ! »<sup>1750</sup>  
(*Que c'est étrange d'avoir un rhume en cette saison!*)

Le médecin, don Luis, a confirmé ses doutes :

« por lo visto un catarro solo no explica lo mío »<sup>1751</sup>  
(*apparemment, un simple rhume n'explique pas ce qui m'arrive.*)

et demandé :

« ¿ ha tenido usted alguna emoción fuerte? »<sup>1752</sup>  
(*Avez-vous eu une forte émotion ?*)

Elle se remémore, alors, ce qui a pu l'émouvoir au point de provoquer ce malaise, à savoir son arrivée à Aranjuez, son changement de vie, l'apparition de Janos et le récit que lui a fait Ernesto des amours de Janos avec Bettina.

Cette maladie a une première conséquence positive. Marta s'est rendu compte du réseau d'affection qui s'est tissé autour d'elle depuis son arrivée à Aranjuez. En effet, elle a eu de nombreuses visites, outre celle du médecin et ami : Agustín, Soledad et sa mère, doña Juana et Quina se sont relayés à son chevet ; elle a même reçu une lettre de Saignac qui est arrivée à point nommé, même si le jeune professeur ignorait la maladie de Marta. Elle représente un gage d'amitié supplémentaire.

Sa maladie est donc, dans un premier temps, une porte qui laisse entrer ses nouveaux -et sans doute ses premiers - amis.

C'est, également, une porte qui s'ouvre sur une nouvelle Marta, qui se pose des questions sur son identité, ébranlée par la certitude de Janos, persuadée qu'elle est Bettina :

« ¿ y si me miro al espejo y soy Bettina ? ¿ estaré transformándome? ¿ recordaré con el cuerpo antes que con la memoria? »<sup>1753</sup>

---

<sup>1749</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 207.

<sup>1750</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 207.

<sup>1751</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 208.

<sup>1752</sup> *Real Sitio*. Ibid. p. 208.

*(et si je me regarde dans le miroir et que je suis Bettina ? est-il possible que je sois en train de me transformer ? vais-je me souvenir avec mon corps avant de le faire avec ma mémoire ?)*

Elle essaie de se raccrocher à la raison, de se persuader que Janos est « a la vez locura y vitalidad »<sup>1754</sup> (*à la fois folie et vitalité*), envisage de demander conseil à Soledad, si sage : doit-elle rentrer dans le jeu du vieil homme dont elle a pitié ou doit-elle lui expliquer que Bettina ne reviendra pas ? Elle est perdue.

Elle reçoit, pourtant, l'aide inattendue des vergers d'Aranjuez, sous la forme de fraises que lui apporte Sole :

« « i fresas, Dios mío, fresas ! », « sí, hija, de Aranjuez para que te animes [...] « i si estoy animada ! i estoy bien, señora Sole !, no me hace falta nada « entonces, ¿por qué lloras? » me acaricia la mano del dedo anquilosado. »<sup>1755</sup>

*(«des fraises, mon Dieu, des fraises ! » , «oui, mon petit, d'Aranjuez, pour que tu reprennes courage », [...] «mais j'en ai !, je vais bien, madame Sole! je n'ai besoin de rien» «alors, pourquoi pleures-tu?» elle caresse ma main de son doigt ankylosé.)*

C'est sur ces mots que s'achève la partie dont Marta est la narratrice, sur cette scène de tendresse, d'amour maternel de Sole envers une Marta qui ne sait plus tout à fait qui elle est.

Sa première sortie est pour le Palais, car elle veut rassurer Janos au sujet de ses huit jours d'absence. Elle se risque dans les couloirs secrets pour se rendre chez lui, mais elle se perd et craint que sa lampe ne s'éteigne. Affolée, elle sanglote, crie et Janos accourt. Leur conversation sera empreinte, tour à tour, de tendresse et de tension, d'amour et de méfiance. Janos comprend vite que Marta a entendu raconter des histoires plus ou moins bienveillantes sur lui, mais finit par l'accepter, d'autant plus qu'il ne peut que constater la bonne foi de Marta. Lorsqu'il apprend qu'elle a été malade, il s'écrie :

« Aleluya ! Eso está bien... No te asombres, la enfermedad es un buen síntoma. Supone crisis, cambio... »<sup>1756</sup>

*(Alleluia ! Voilà qui est bien... Ne sois pas étonnée, la maladie est un bon symptôme. Elle suppose une crise, un changement... )*

Emu par la fragilité et la candeur de Marta en qui il reconnaît Bettina, il va lui révéler sa vision du temps :

« Los acontecimientos también saltan, se repiten los mismos con otros nombres. »<sup>1757</sup>  
*(Les événements sautent eux aussi, les mêmes se répètent sous d'autres noms.)*

ou :

« hay que sentirse abierto y saber aceptar. Los caminos del encuentro son imprevisibles y es menester andar alerta para no descuidarse en las encrucijadas... i Las encrucijadas de la vida ! »<sup>1758</sup>

---

<sup>1753</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.208.

<sup>1754</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.209.

<sup>1755</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.209.

<sup>1756</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.214.

<sup>1757</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.216.

<sup>1758</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.216-217.

*(il faut être ouvert et savoir accepter. Les chemins de la rencontre sont imprévisibles et il convient d'être vigilant pour ne pas manquer les carrefours... Les carrefours de la vie ! )*

**Ils sortent du Palais :**

« se dirigent luego hacia el postigo exterior del Parterre. [...].

Marta alza el rostro hacia él y la luna se anega en sus ojos como en un par de pozos diminutos.

-Hubo antes momentos en que parecí negarte y dudar de quién eres... No era eso, sino todo lo contrario... Sí, todo lo contrario... -casi no se le oye, sus labios se acercan al oído femenino, rozan unas hebras de cabello-. Creo tanto en ti, estoy tan seguro, que deseaba... Aquí mismo me abrazaste por primera vez, ¿recuerdas? ¿Verdad que lo recuerdas?

¿Sucede porque Marta está dentro y fuera, entre ayer y hoy, donde todo es posible, donde se funden todo sí y todo no, la noche y el día, los círculos del tiempo? ¿o es porque la voz se fue muy lejos, allí donde el hombre es niño, e implora ese pan de los niños : el cariño?... Marta le abraza : cuando lo piensa ya está hecho y las manos de Janos la estrechan contra él. El pecho viril es de huesos ; los brazos, flacos ; la barba, rasposa ; el respirar, agitado...

«i No es un duende! iSe lo gritaré a Quina!», piensa Marta. Porque la pasión, la ternura indecible, la cósmica certeza, el tambor de la sangre le están revelando, en esos brazos frágiles y poderosos, hasta qué honduras puede llegar el hombre. Con esa fuerza -énacida de dónde, de qué raíces, de qué secreto volcán? - conviven los tiempos, cuajan los encuentros, se funden las estrellas...

-Bettina... -murmura Janos antes de desprenderse con dulzura y retroceder un paso. En sus mejillas hundidas queda un húmedo rastro. Cierra despacio la verja y se aleja.

Marta permanece inmóvil. No pesa sobre el suelo. ¿Marta? ¿ En qué tiempo el abrazo? ¿ Dónde ha sido? »<sup>1759</sup>

*(Ils se dirigent ensuite vers la porte dérobée du Parterre qui donne sur l'extérieur [...])*

*Marta lève le visage vers lui et la lune se noie dans ses yeux comme dans deux puits minuscules.*

*-Il y eut des moments où je parus te rejeter et mettre en doute qui tu es...Ce n'était pas cela, mais tout le contraire...Oui, tout le contraire...-On ne l'entend presque plus, ses lèvres se rapprochent de l'oreille féminine, frôlent des mèches de cheveux-. Je crois tellement en toi, je suis si sûr que je désirais... C'est ici-même que tu m'embrassas pour la première fois, t'en souviens-tu? Est-ce vrai que tu t'en souviens?*

*Cela se produit-il parce que Marta est entre l'intérieur et l'extérieur, entre hier et aujourd'hui, là où tout est possible, là où se fondent tout ce qui est oui et tout ce qui est non, la nuit et le jour, les cercles du temps ? Ou est-ce parce que la voix partit très loin, là où l'homme est un enfant et quémande ce pain des enfants : la tendresse?... Marta l'embrasse : avant même d'y penser, c'est déjà fait et les mains de Janos la serrent contre lui. La poitrine virile est osseuse ; les bras, maigres ; la barbe, râpeuse ; la respiration, agitée...*

*«Ce n'est pas un lutin ! Je le crierai à Quina !, pense Marta. En effet, la passion, la tendresse indicible, la certitude cosmique, le tambour de son sang lui révèlent maintenant, dans ces bras fragiles et puissants, jusqu'à quelles profondeurs peut parvenir l'homme. C'est avec cette force -née d'où, de quelles racines, de quel volcan secret ?- que coexistent les temps, se réalisent les rencontres, se fondent les étoiles...*

*-Bettina...-murmure Janos avant de se détacher avec douceur et de reculer d'un pas. Sur ses joues creuses reste une trace humide. Il ferme lentement la grille et s'éloigne.*

*Marta demeure immobile. Elle ne pèse pas sur le sol.*

*Marta ? A quelle époque cette étreinte ? Où a-t-elle eu lieu ?)*

**Avec sa maladie, Marta a franchi une porte, qui lui a permis de se rapprocher de Janos, dans le sens abstrait du verbe comme dans son sens concret.**

<sup>1759</sup> Real Sitio. Ibid. p.220-221.



Janos s'est livré à elle en toute transparence, avec l'innocence de l'enfant qu'il est au fond de lui, comme Ahram dans *La vieja sirena*. Profondément émue, Marta l'a étreint et ce rapprochement physique a créé entre eux un lien indéfectible. Ce n'est pas un Adonis que sa peau a senti contre elle, mais un Janos qui lui montrait qu'il était tout à elle, Marta ou Bettina. Pour elle, ce fut une découverte et une commotion soudaine et puissante. Pour lui, ce fut la réminiscence d'une étreinte qu'il avait déjà vécue et ce sillon de larmes exprime avec beaucoup de pudeur son émotion et son amour. Il est prêt à attendre et ses larmes peuvent exprimer, non seulement sa nostalgie et sa tendresse, mais aussi sa joie et son espoir insensé devant l'attitude de Marta.

La problématique de la maladie en tant que porte n'apparaît qu'une fois dans *Real Sitio*, mais force nous est de constater qu'elle est essentielle. Marta est ébranlée, en équilibre entre hier et aujourd'hui, Bettina et Marta, folie et raison, un cercle du temps et un autre. Le problème qui se pose alors au lecteur est de savoir s'il est, lui aussi, capable de franchir cette porte. Il peut éviter le choix et se contenter de l'acte de lecture sans engagement de sa part, il peut rester sur la rive de la raison mais peut aussi, librement, franchir cette porte avec son personnage.

Sans aucun doute, la porte fait partie des lieux d'enracinement des personnages de la trilogie.

Lorsqu'il s'agit de l'objet concret, la porte permet le passage d'un personnage d'une époque de sa vie à une autre et marque un tournant dans sa progression de recherche de soi. Lorsqu'elle est métaphorique, qu'il s'agisse d'une mélodie jouée à la flûte, d'un séjour sur un Rocher, d'une maladie ou d'un personnage lui-même -tel que Janos-, elle joue exactement le même rôle. Elle est passage essentiel, discret lors d'une première lecture et spectaculaire lors d'une étude plus approfondie.

### 3.1.2. Dans l'océan du ciel...<sup>1760</sup>

---

Beaucoup de scènes se déroulent en plein jour, mais c'est, pourtant, la lune et son cortège d'étoiles qui sont témoins des moments les plus importants que vivent les personnages.

Dans *Octubre, octobre*, le mot « luna » apparaît environ trente fois, que ce soit dans la partie « Octubre, octubre », ou dans celle de « Papeles de Miguel ».

Miguel la présente ainsi :

« Asoma la luna sobre mi insomnio, alta luna invernal ya en retirada. La pintó Rousseau sobre Pierrot y Colombina<sup>1761</sup>, etéreos en el bosque desnudo y glacial. No es la cobriza luna que vimos emerger del Támesis, Nerissa. Hoy flota desangrada, transparente, irreal. Agujero en la noche para revelar la eternidad del Muro Blanco, más allá de todo lo visible. La Luz Absoluta habitando la tiniebla.

Al mudarme aquí me contrarió la orientación a poniente de la ventanita. Me negaba las lunas emergentes. Ahora las prefiero así, declinantes como yo. »<sup>1762</sup>

*(La lune apparaît au-dessus de mon insomnie, haute lune hivernale qui se retire déjà. Rousseau la peignit au-dessus de Pierrot et Colombine, éthérés dans le bois dénudé et glacial. Ce n'est pas la lune cuivrée que nous vîmes émerger de la Tamise, Nerissa. Aujourd'hui, elle flotte, privée de son sang, transparente, irréelle. Trou dans la nuit pour révéler l'éternité du Mur Blanc au-delà de tout ce qui est visible. La Lumière Absolue habitant les ténèbres.*

*Quand je déménageai ici, je fus contrarié par l'orientation vers le couchant de la petite fenêtre. Elle me privait des lunes émergentes. Maintenant, je les préfère ainsi, sur le déclin, comme moi.)*

Miguel prononce ces phrases à la fin du chapitre 4, intitulé précisément « Luna menguante de noviembre, 1975 » (*Lune décroissante*).

---

<sup>1760</sup> Dans l'océan du ciel  
Sur les vagues de nuages  
Le vaisseau de la lune  
Semble voguer  
Parmi une forêt d'étoiles

Kakinomoto no Hitomaro (?-v. 710), poète japonais, dont les œuvres figurent dans la toute première anthologie poétique japonaise, le *Manyōshū* (v. 760). On ne sait pratiquement rien de la vie de Kakinomoto no Hitomaro. Sans doute issu de la petite noblesse de la capitale, c'est un fin lettré qui devient poète de cour sous les règnes de l'empereur Tenmu (673-686), de l'impératrice Jito (686-697) et de l'empereur Monmu (697-707). Il aurait écrit la majeure partie de son œuvre entre 689 et 701. De Kakinomoto no Hitomaro, on connaît surtout les poèmes. Le *Manyōshū* en regroupe près de cinq cents parmi les meilleurs du « Recueil des dix mille feuilles ». Si certains sont manifestement des œuvres de commande (poèmes de circonstances et notamment élégies funèbres — dont celle, fameuse, dédiée au prince Takechi — d'ailleurs composées avec beaucoup de talent, nombreux sont les poèmes qu'on peut considérer comme l'expression authentique de son art lyrique. Habile compositeur de poèmes longs, il manie avec simplicité et spontanéité les *makura kotoba* (épithètes conventionnelles) et les structures parallèles d'inspiration chinoise. La richesse et la précision de son vocabulaire confèrent à ses poèmes un grand pouvoir évocateur qui le place d'emblée parmi les meilleurs poètes de son époque

[http://fr.encyclopedia.msn.com/encyclopedia\\_741525218/Kakinomoto\\_no\\_Hitomaro.html](http://fr.encyclopedia.msn.com/encyclopedia_741525218/Kakinomoto_no_Hitomaro.html)

<sup>1761</sup> *Un soir de carnaval*, Henri Rousseau, dit le Douanier, 1886.

<sup>1762</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 158.

Le paysage est en correspondance avec son état d'esprit. La lune est souvent présente dans les moments cruciaux, comme le fait remarquer Milagros Sánchez Arnosí à propos de *El río que nos lleva* : «Nos encontraremos en muchas páginas de la novela con metamorfosis paisajísticas en función de los personajes. Así cuando se avecina la tragedia hay « una luna sangrienta »<sup>1763</sup> (*Nous trouverons, dans de nombreuses pages du roman, des métamorphoses du paysage en fonction des personnages. Ainsi, lorsque la tragédie approche, il y a « une lune sanglante »*). L'hiver approche, la lune n'arrive pas à égayer de sa lumière la froidure de novembre et les pensées tout aussi lugubres de Miguel, obsédé par Nerissa, qui l'a abandonné, et par la mort, qu'il sent toute proche. Il est entouré de fantômes comme celui de son fils ou de ses œuvres jamais publiées. La lune est bien celle qui apparaît dans le tableau du douanier Rousseau, dans :

« des paysages fantomatiques composés de forêts énigmatiques comme celle de "Un soir de carnaval" dans lequel deux personnages costumés en Pierrot et Colombine semblent égarés dans une forêt lugubre. »<sup>1764</sup>

La lune cuivrée qu'il vit surgir de la Tamise, lorsqu'il était avec Nerissa, ne fut pas de meilleur augure, puisque la jeune femme décida de renoncer à lui, par dévouement envers son mari malade.

De son nouvel appartement, il ne voit pas la lune croissante, triomphant de l'épreuve du temps pour revenir, plus tard, dans toute sa somptuosité. Miguel croit qu'il doit renoncer à cette lune, et, pourtant, il va déménager à nouveau. La lune sera-t-elle différente dans son dernier logement, celui de son ascension vers Nerissa, dans un ciel éblouissant ?

Dans ces premiers chapitres, Miguel ne s'est pas encore entièrement engagé sur la voie mystique de l'ultime dépouillement de soi, celle qui mène au Mur Blanc et à la Lumière Absolue. Il ne sait pas qu'il va rejoindre le chemin de la lune montante, qui le guidera vers une mort triomphale, au-dessus de lui, contrairement à une lune descendante qui l'aurait mené vers les territoires de Hadès. Il sera aux antipodes de ce Pierrot, de cette Colombine, égarés dans une forêt sinistre.

Il fait la connaissance de Isolina, sosie de Chantal, qui, il en est convaincu, lui a été envoyé par Nerissa. Elle est « deseable hasta acongojar »<sup>1765</sup> (*si désirable qu'elle en est angoissante*). Son émoi est tel qu'il l'empêche de dormir. Il va déambuler dans les rues madrilènes :

« Salí a la oscura noche. ¿Oscura ? ¡ Clárisima luna triunfaba en lo alto ! »<sup>1766</sup>  
(*Je sortis dans la nuit obscure. Obscure ? Une lune très claire triomphait là-haut.*)

<sup>1763</sup> SÁNCHEZ ARNOSI Milagros. « La metáfora de la vida ». In *Nueva estafeta*. Madrid. N°54. 1983.

<sup>1764</sup> <http://www.froggydelight.com/froggydelight.php?article=2673&onglet=1>

<sup>1765</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.413.

<sup>1766</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.413.

Miguel est heureux. Il est persuadé qu'il va retrouver l'amour, en la personne de la jeune femme :

« ¿Cómo reencontrarse, sin arder ? Arder, en esta Isolina-Chantal-Tú. »  
(*Comment se retrouver sans brûler ? Brûler, dans cette Isolina-Chantal-Toi.*)

Après le départ de Isolina, venue lui rendre visite alors qu'il est malade :

« En lo alto danzaban asombrosamente las estrellas. »<sup>1767</sup>  
(*Là-haut, dansaient les étoiles et c'était prodigieux.*)

Miguel interprète à sa guise la présence de la lune et des étoiles. A ses yeux, elles se font complices et témoins de son amour.

Déçu par Isolina, il a trouvé une explication :

« Creí que Isolina eras Tú ; ¡ sufro tanto de tu ausencia ! Quise acelerar nuestro reencuentro, -¡ como si la purificación fuese cosa de días !- y me aplicaste el fuego. Compréndelo : necesidad todavía de un cuerpo. »<sup>1768</sup>

(*Je crus que Isolina, c'était Toi ; je souffre tant de ton absence ! Je voulus accélérer nos retrouvailles ; -comme si la purification pouvait se réaliser en quelques jours !- et tu m'appliquas le feu. Comprends-le : j'avais encore besoin d'un corps.*)

Il sait, maintenant, qu'il doit se séparer de son corps et la lune devient son alliée :

« [...] de todos modos, claramente estoy contigo. Y la luna : saliendo del metro en el boulevard aparece redonda y brillante en lo alto. No es una enorme roca muerta rodando por el espacio, sino el Amigo tan fiel al Amado que llega a hacerse luz de Él. Por eso derrama emoción en cuantos la miramos, guía nuestros pasos, despierta a los insectos nocturnos, a las aves de las sombras, al ímpetu de la marea. Rodar muerto y vacío es la vía para arder al fin. »<sup>1769</sup>

(*[...] quoi qu'il en soit, je suis clairement avec toi. Et la lune : quand je sortis du métro, elle apparut, ronde et brillante, là-haut. Ce n'est pas une énorme roche morte roulant dans l'espace, mais l'Ami si fidèle à l'Aimé qu'il parvient à devenir Sa lumière. C'est pour cela qu'elle répand de l'émotion dans nous tous qui la regardons, qu'elle guide nos pas, qu'elle réveille les insectes nocturnes, les oiseaux de l'ombre, le choc de la marée. Rouler mort et vide, telle est la voie pour finir par brûler.*)

La lune est donc son guide dans son chemin vers une mort mystique pour retrouver l'Aimée. Elle est symbole d'amour fidèle, de résurrection et de métamorphose.

Elle était déjà là lorsqu'il était enfant, au bord de la mer, accompagnée des étoiles, et il l'imagine lorsqu'il s'arrête sur une plage africaine en forme de croissant, avant de rendre visite au sage musulman :

« Una playa [...] pequeña, entre dos promontorios leonados o violáceos, según la luz, que acotan la media luna arenosa. [...] Las estrellas son chispas de diamante en el aire purísimo ; ninguna luz las empalidece. [...] »

Estrellas : tus ojos mirándome : las chispitas doradas que salpican tus iris claros. Su sereno fulgor aclara mi desnudez interior. »<sup>1770</sup>

<sup>1767</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.418.

<sup>1768</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.460.

<sup>1769</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.471.

<sup>1770</sup> *Octubre, Octubre.* Ibid. p.510-511.

(Une plage [...] petite, entre deux promontoires fauves ou violacés, selon la lumière, qui limitent la demi-lune de sable. [...] Les étoiles sont des étincelles de diamant dans l'air si pur ; aucune lumière ne vient les pâlir. [...])

Etoiles : tes yeux qui me regardent : les petites étincelles dorées qui éclaboussent tes iris clairs. Leur éclat serein éclaire ma nudité intérieure.)

Le sage va prononcer cette phrase qui peut paraître pessimiste :

« Vivirás hasta perderla »<sup>1771</sup>

(Tu vivras jusqu'à ce que tu la perdes.)

Il se réfère à « la fantasía » -la fantaisie ou ici, d'après Miguel, la galopade de cavaliers tirant en l'air-. Miguel en conclut, assez mystérieusement, que cela signifie : « Viviré lo bastante para madurar »<sup>1772</sup> (Je vivrai assez pour mûrir).

Il va encore retrouver la planète de la nuit :

« A la noche era ya plenilunio. »<sup>1773</sup>

(Cette nuit, c'était déjà la pleine lune.)

Après avoir perdu, pendant quelques minutes, l'image de Nerissa, celle-ci revient, avec force, après que Miguel a vu la lune. Pour lui, c'est l'astre qui a pu permettre le retour de l'Aimée. Il est toujours là lorsque Miguel se rapproche de l'amour.

Une petite recherche sur Internet permet de discerner à quel point la lune est ambiguë, dans notre culture héritée des Grecs.

La déesse de la pleine lune, Séléné, ne semble pas avoir un symbolisme particulièrement révélateur.<sup>1774</sup>

En revanche, Artémis, comme le souligne Jean-Pierre Vernant, « a sa place en bordure de mer, dans les zones côtières où entre terre et eau les limites sont indécises »<sup>1775</sup>.

« La déesse sagittaire est enfin appelée par Homère Artémis *khryselakatos*, « à l'arc d'or » et par Hésiode *iochéairê*, « l'archère »<sup>1776</sup>. Chez Homère, l'arc se dit βίος / *bíos*, qui se rapproche de βίος / *bíos*, « la vie ». C'est pourquoi, Artémis, encore appelée « la radiante », est aussi

<sup>1771</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.518.

<sup>1772</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.518.519

<sup>1773</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.520.

<sup>1774</sup> Dans la mythologie grecque, **Séléné** (en grec ancien Σελήνη / *Seléné*), fille des Titans Hypérion et Théia, sœur d'Hélios (le Soleil) et d'Éos (l'Aurore), est une déesse de la Lune — plus spécifiquement de la pleine lune, second membre de la triade composée d'Artémis (nouvelle lune) et d'Hécate (lune décroissante). Elle est souvent assimilée à Artémis, même si elle personnifie plutôt l'astre lunaire lui-même.

Elle est généralement décrite comme une belle femme au visage pâle ou blanc, vêtue de longues robes fluides blanches ou argentées et portant une lune en croissant retournée sur sa tête. D'autres sources racontent qu'elle porte également une torche et d'autres encore lui prêtent deux grandes ailes blanches dans le dos.

Après s'être baignée dans l'océan, elle mène un char argenté à travers le ciel obscur, tiré par des chevaux blancs dans certains contes et par des bœufs blancs dans d'autres. Elle est également souvent dépeinte montant un cheval ou un taureau. Elle luit d'une douce lumière argentée pendant qu'elle voyage à travers les cieux, renvoyant sa douce lumière sur la terre endormie.

Elle eut plusieurs amants, parmi lesquels :

- Pan, qui la séduira en lui offrant un troupeau de bœufs blancs ;
- Zeus, de qui elle aura deux filles, Hersé et Pandia ;
- Endymion, un jeune et beau berger, qu'elle plonge dans un sommeil éternel pour qu'il conserve sa beauté.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9l%C3%A9n%C3%A9>

<sup>1775</sup> VERNANT Jean-Pierre. *La Mort dans les yeux*. Hachette. coll. « Pluriel ». Paris. 1998. p.17.

<sup>1776</sup> HESIODE. *Théogonie* (14, 918). Livres de poche. Classiques de poche. Paris. 1999.

celle qui guide les égarés, les étrangers, ou les esclaves en fuite au cœur de la nuit. Aussi Artémis porte-t-elle en latin le nom de *Trivia*, « celle qui éclaire la route aux carrefours de la vie ». »<sup>1777</sup>

« Dans la mythologie grecque, Hécate (en grec ancien Ἑκάτη / *Hekátē*) est une déesse de la Lune... [...] Elle présente deux aspects opposés : déesse protectrice liée aux cultes de la fertilité, accordant richesse matérielle et spirituelle, honneurs et sagesse, conductrice des âmes emportées par la tempête ; mais aussi déesse de l'ombre et des morts.

Ses pouvoirs sont redoutables, la nuit notamment, à la lumière de la Lune, à laquelle elle s'identifie et qui est considérée comme le séjour des morts. Cette déesse des morts et chtonienne est honorée comme la déesse des carrefours parce qu'elle relierait les enfers, la terre et le ciel. Elle est aussi la déesse de l'ombre, qui suscite les cauchemars et les terreurs nocturnes (symboles des désirs secrets ou refoulés de l'inconscient), ainsi que les spectres et les fantômes. Elle est la magicienne par excellence et la maîtresse en sorcellerie à qui font appel tous les magiciens. Cette magicienne des apparitions nocturnes symboliserait en fait l'inconscient et a pour compagnes les Erinyes, qui sont la personnification des remords de conscience.<sup>1778</sup>

« Nanna ou Sîn sont les noms les plus courants du dieu mésopotamien de la Lune. L'ancien calendrier sumérien (était) basé sur la lune, comme le sont aujourd'hui encore les calendriers juif et musulman. »<sup>1779</sup>

Qu'en conclure ? La lune peut être caractérisée aussi bien par sa douce lueur que par son rapport avec le froid, les cauchemars et la mort. Elle est lumière porteuse d'espérance comme maléfique inspirant les sorcières. Elle est, aussi, base de calendrier et, par conséquent, découpage du temps.

Dans la trilogie, elle est plutôt bénéfique, témoins des errements des personnages et, par là même, des conclusions auxquelles ils arrivent lors de leurs cogitations ou aventures nocturnes.

Elle a accompagné Miguel lorsqu'il a retrouvé l'image de Nerissa, elle le guide vers l'Aimée. Il la revoit encore, bien plus tard, lorsqu'il revient, avec Pedrito, le fils de Pedro et Serafina, dans la petite pièce que l'enfant veut lui louer :

« El sueño de Dostoievsky joven, recogido por Mircea Eliade. Una luna radiante que, de pronto, se enciende en tres (la hostia en la mano del celebrante). Sobre cada uno de estos fragmentos lunares escribe Dostoievsky : « yo también ». Para Jung, la luna de ese sueño, principio femenino, revela que la trinidad no es un modo exclusivamente « masculino », como pretende el cristianismo. Jung olvida que la luna no tiene por qué ser femenina, pero acierta. Si Dios no trascendiera el sexo -dualidad en fin-, habría de ser andrógino.

Ya no vivo sin la altura y el viento. [...] ¡ Ese pretil para volar, para vivir, para morir ! »<sup>1780</sup>

*(Le rêve du jeune Dostoïevski, rapporté par Mircea Eliade. Une lune rayonnante qui, soudain, s'illumine en formant trois parties (l'hostie dans la main du célébrant). Sur chacun de ces fragments de lune, Dostoïevski écrit : « moi aussi ». Pour Jung, la lune de ce rêve, principe féminin, révèle que la trinité n'est pas un mode exclusivement « masculin », comme le prétend le christianisme. Jung oublie qu'il n'y a pas de raison pour que la lune soit féminine, mais il a raison. Si Dieu ne transcendait pas le sexe - dualité en fin de compte-, il devrait être androgyne.*

*Moi, je ne vis plus sans la hauteur et le vent. [...] Ce parapet pour m'envoler, pour vivre, pour mourir !)*

<sup>1777</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Art%C3%A9mis>

<sup>1778</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/H%C3%A9cate>

<sup>1779</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/S%C3%A9n>

<sup>1780</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.715.

Dans ses réflexions philosophiques, Miguel évoque Mircea Eliade, qui, effectivement, fit allusion à Dostoïevski dans *Le roman de l'adolescent myope*<sup>1781</sup>, œuvre que le jeune Mircea écrivit à dix-sept ans, âge de son héros et narrateur. En effet, la lune n'est pas toujours associée au sexe féminin :

« La déesse japonaise Amaterasu est associée au Soleil et son frère, Tsukuyomi, est lui associé à la Lune. De même chez les Mésopotamiens, où le dieu Nanna (ou Sîn) est associé à la Lune. Cette inversion est également présente dans les mythologies nordiques (scandinave, lettone...). »<sup>1782</sup>

Tout cela n'intéresse Miguel que dans la mesure où l'on revient au thème de l'androgynie ou de l'amant lesbien. Il réfute toute idée de supériorité homme-femme, même dans la symbolique de la lune. Ce qui est important, à ses yeux, c'est qu'au moment où il sent que la mort est imminente, c'est-à-dire que son ascension finale est proche, la lune est présente et semble le soutenir. Rayonnante de surcroît. Elle est là :

« en lo alto la luna. Exactamente sobre la proa. [...] Dios viril en Egipto, en Sumer, en la India. »<sup>1783</sup>  
(là-haut la lune. Exactement au-dessus de la proue. [...])  
Dieu viril en Egypte, à Sumer, en Inde.)

et lorsqu'il voit Serafina :

« La luna la estilizaba. »<sup>1784</sup>  
(La lune la stylisait.)

Il se rapproche de la mort attendue, et tout, pour lui, devient signe :

« Me creen solo en la terraza cuando Tú me estás mostrando la impávida serenidad de las estrellas, en estas alturas abismales. [...] Yo también tranquilo y convulso, frío y abrasado, tocando ya el Absoluto en tu mano, pero aún en esta orilla. ¿ Qué esperamos ? »<sup>1785</sup>

(Ils me croient seul sur la terrasse alors que Tu me montres la sérénité impavide des étoiles, dans ces hauteurs abyssales. [...] Moi aussi, je suis paisible et contracté, froid et brûlant, je touche enfin l'Absolu dans ta main, mais je suis encore sur cette rive. Qu'attendons-nous ?)

Le ciel, avec la lune et les étoiles, soutient Miguel dans son attente de la fin qui sera un début. Pétri de contradictions, comme ces hauteurs auxquelles on ne parvient qu'en descendant au fond de soi-même, Miguel est « tranquilo y convulso, frío y abrasado ». Il n'est plus tout à fait de ce monde, auquel il n'est peut-être plus rattaché que par Serafina. Cependant, celle-ci est l'incarnation de la femme qu'il espère rejoindre après la mort. La voir ne fait qu'entretenir son désir de mort. Il est temps qu'il retrouve l'Aimée.

Pourtant, lorsqu'il y parviendra, il verra :

« aquel lento danzar de las estrellas, en la noche sin luna [...] : Nerissa me llamaba desde el pretil vacío »<sup>1786</sup>

<sup>1781</sup> ELIADE Mircea. *Le roman de l'adolescent myope*. Actes Sud. Babel. Paris. 1994. ouvrage retrouvé voici peu dans un grenier de Bucarest.

<sup>1782</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Lune#La\\_Lune\\_et\\_les\\_hommes](http://fr.wikipedia.org/wiki/Lune#La_Lune_et_les_hommes)

<sup>1783</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.777.

<sup>1784</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.811.

<sup>1785</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.814.

<sup>1786</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

(cette lente danse des étoiles, dans la nuit sans lune [...] Nerissa m'appelait depuis le parapet vide)

Pourquoi cette absence de la lune, au moment crucial ? N'eût-elle pas occupé trop de place dans le ciel que Miguel scrutait pour voir apparaître l'Aimée ? Les minuscules étoiles scintillantes formaient une parure pour cette dernière, mais la lune lui aurait ôté de son éclat et l'aurait en partie éclipsée par sa seule présence. Le seul astre présent était l'image de Nerissa. La lune l'avait annoncée. Elle était, désormais, inutile ;

La lune est un astre fondamental pour Miguel. Inévitablement, il l'a placée dans son œuvre : *Octubre, octubre*.

Le premier janvier, notamment, Ágata a besoin de :

« volver a la certeza y a la luz. La luna como un sol, clarísimo agujero en el cielo. Su filo, un cuchillo partiendo la calle en plata y sombra. »<sup>1787</sup>

(revenir à la certitude et à la lumière. La lune comme un soleil, trou si clair dans le ciel. Son tranchant, un couteau partageant la rue en argent et ombre.)

Après avoir bu, fumé, dansé, après avoir joué de son pouvoir sur Luis, après avoir décidé de changer de prénom, après avoir chassé les sorcières avec la queimada, Ágata a besoin, dans sa vie, d'un astre séparant clairement le côté lumineux de sa vie du côté obscur. Elle croit, également, avoir besoin d'une arme blanche comme la lune pour défier Luis :

« Me vuelvo hacia la gumía, dominando la pared. Imagen de mi luna, su arco de ébano y plata. Dentro de su belleza, una fuerza mortal. »<sup>1788</sup>

(Je me tourne vers la dague, qui domine le mur. Image de ma lune, son arc d'ébène et d'argent. A l'intérieur de sa beauté, une force mortelle.)

La lune est en adéquation avec la dague : toutes deux symbolisent, pour Ágata, sa relation avec Luis. C'est, en réalité, une étape nécessaire pour que la jeune femme parvienne à surmonter toutes ses phobies et réalise ses fantasmes. Elle pourra, au terme de ces épreuves, accéder à la véritable Ágata et à sa façon d'aimer.

Le plus souvent, c'est Luis que la lune accompagne. Elle est près du cyprès et du kiosque qui hantent ses rêves<sup>1789</sup>, mais elle est bien distincte de celle du poème *Clair de lune* de Victor Hugo<sup>1790</sup> qui, indifférente et froide, éclairait des scènes atroces qui rappellent la mort de l'eunuque que fut Luis et de sa bien-aimée Nerissa :

La lune était sereine et jouait sur les flots. -

La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise,  
La sultane regarde, et la mer qui se brise,  
Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs îlots.

De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare.  
Elle écoute... Un bruit sourd frappe les sourds échos.  
Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,

<sup>1787</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.265.

<sup>1788</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.323.

<sup>1789</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.585, 682.

<sup>1790</sup> HUGO Victor In *Les Orientales*. Livre de poche., Classiques de Poche. Paris. 2000.



Battant l'archipel grec de sa rame tartare ?

Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,  
Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile ?  
Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,  
Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?

Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes ? -  
Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,  
Ni les pierres du mur, ni le bruit cadencé  
Du lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames.

Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.  
On verrait, en sondant la mer qui les promène,  
Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... -  
La lune était sereine et jouait sur les flots.

**Au contraire, elle est là, bienfaisante, auréolée d'étoiles, lors de son séjour à Séville :**

« empezaron a encenderse las estrellas »<sup>1791</sup>  
(*les étoiles commencèrent à s'allumer*)

**lorsque Carmela va le provoquer, avant qu'ils ne fassent l'amour,  
et :**

« la luna había salido tarde, en menguante, pero ya vertía una palidez irreal, flotaba como un tul sobre las cosas »<sup>1792</sup>  
(*la lune avait surgi tard, descendante, mais elle déversait déjà une pâleur irréelle, elle flottait comme un tulle sur les choses*)

**lorsque Luis va parler avec confiance et abandon à Carmela, après leur première étreinte.**

**Le chat qui va permettre le rapprochement entre Luis et Ágata**

« destaca contra una luna llena inverosímil »<sup>1793</sup>  
(*se détache sur une pleine lune invraisemblable.*)

**Ce chat que Luis considère comme la réincarnation de la déesse Bast s'unit avec la lune pour favoriser la rencontre entre les deux amants séparés. Plus tard, la lune sera encore là. Elle jouera, à nouveau, le rôle de témoin mais sera là, également, pour rehausser la scène, pour mettre en valeur le corps d'une femme qui se sait aimée.**

« La naciente luna va paseando por el suelo un rectángulo de mercurio brillante. Ahí me siento adorada de pies a cabeza. »<sup>1794</sup>  
(*La lune naissante promène sur le sol un rectangle de mercure brillant. Là, je me sens adorée de la tête aux pieds.*)

**L'astre domine la scène et n'est pas que témoin créateur d'ambiance. Ágata l'utilise pour mesurer le temps :**

« Seré el Sultán, ya puede prepararse la víctima. « ¿Estás dispuesto ? Un mes para ti y, al próximo plenilunio, el sacrificio. » Apenas lo dije, me pareció largo el plazo. »<sup>1795</sup>

<sup>1791</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.630.

<sup>1792</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.636.

<sup>1793</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.679.

<sup>1794</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.740.

*(Je serai le Sultan, maintenant, la victime peut se préparer. « Es-tu prêt ? Un mois pour toi et, à la prochaine pleine lune, le sacrifice. » A peine l'eus-je dit que le délai me parut long.)*

Au moment de la pleine lune, Ágata va faire boire une potion à Luis en lui affirmant qu'il s'agit d'un poison et l'astre sera donc présent lors de leur première étreinte amoureuse<sup>1796</sup>.

Il est encore là, plus tard, lorsque Luis jouit de son bonheur d'homme aimé :

« Debe de ser muy tarde, « tarde » no tiene sentido, ¿con relación a qué ?, se han evaporado todos los relojes, sólo existen para el otro Luis, mi hermano siamés, el que va a la oficina, [...], mientras yo pegado a él vivo en el seno de Ágata, el seno de Abraham, yo el justo, mi hermano consulta al consejero delegado, [...] nadie se da cuenta de su carga invisible, su hermano siamés, yo, pegado a él, casi metido en él, respirando sólo Ágata, grandes sorbos de Ágata, bocados de Ágata, ardiendo en Ágata, sintiéndome humo y piedra en ella, pero claro que es tarde, la luna es un ocaso, gracias a eso entra aquí de pleno, dulce luna de otoño, bañando de plata su cuerpo, qué prodigio dormida ! »<sup>1797</sup>

*(Il doit être très tard, « tard », ce mot n'a pas de sens, par rapport à quoi ?, toutes les horloges se sont évaporées, elles n'existent que pour l'autre Luis, mon frère siamois, celui qui va au bureau, [...] pendant que moi, collé à lui, je vis dans le sein d'Ágata, le sein d'Abraham, moi, le juste, mon frère consulte le conseiller délégué [...] personne ne se rend compte de sa charge invisible, de son frère siamois, moi, collé à lui, presque enfoui en lui, ne respirant que Ágata, de grandes gorgées d'Ágata, des bouchées d'Ágata, brûlant en Ágata, me sentant fumée et pierre en elle, mais il est certain qu'il est tard, la lune est un crépuscule, c'est pour cela qu'elle entre pleinement ici, douce lune d'automne, baignant son corps d'argent, quel prodige de la voir endormie !)*

Il se sent double, partagé entre celui qui mène une vie normale de travailleur zélé et l'amant qui vit du contact de l'être aimé, de tous ses sens, comme un bébé qui vit dans le corps de sa mère. Alors qu'il est allongé auprès d'Ágata, dont, une fois de plus, il répète le nom comme une litanie, la lune, bienfaitrice, le protège et, par sa douce lumière, fait resplendir le corps de la jeune femme.

Il se sent encore dédoublé, même si l'autre lui-même n'est pas un double ennemi mais un frère siamois, et il lui faudra l'épreuve finale, la scène du pseudo-viol, pour ne faire qu'un avec lui-même. Lorsqu'il rapporte les paroles qu'il a dites à Ágata, réfugié dans la salle de bains, il évoque encore la lune :

« la Nochevieja, esos cipreses junto al convento, ¡qué luna ! ; ¿recuerdas ? »<sup>1798</sup>

*(la nuit de la Saint-Sylvestre, ces cyprès à côté du couvent, quelle lune ! ; t'en souviens-tu ?).*

Après avoir été violé par Paco, Luis se croit, sans doute, abandonné par la lune, comme il l'a été, du moins le croit-il, par l'amour :

« sí, es verdad, estábamos muy contentos, creíamos que el sexo era sólo placer, mero goce erótico, juegos y palabras, literatura, simulacros, pequeños fustazos de broma, pero es oscuro y sangriento, Ágata, lo fue siempre, lleno de tabúes y crímenes, de actos nefandos, indescifrable como máscara siniestra, en todas las mitologías, plagado de impurezas y purificaciones, de sangre y

<sup>1795</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.746.

<sup>1796</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.782.

<sup>1797</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.832-833.

<sup>1798</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.844.

magia, de horrores violentos, incestos, Edipos arrancándose ojos, sacrilegios, empalamientos como el mío, sí, te escucho, comprendo lo que dices, pero no me consuela »<sup>1799</sup>

*(oui, c'est vrai, nous étions très contents, nous croyions que le sexe n'était que plaisir, simple jouissance érotique, jeux et paroles, littérature, simulacres, petits coups de cravache donnés pour plaisanter, mais il est sombre et sanglant, Ágata, il le fut toujours, plein de tabous et de crimes, d'actes infâmes, indéchiffrable comme un masque sinistre, dans toutes les mythologies, criblé d'impuretés et de purifications, de sang et de magie, d'horreurs violentes, d'incestes, d'Oedipes s'arrachant les yeux, de sacrilèges, d'empalements comme le mien, oui, je t'écoute, je comprends ce que tu dis, mais cela ne me console pas.)*

A l'euphorie des premières étreintes succède l'abattement du retour au quotidien, chute d'autant plus brutale, pour Luis, qu'elle est provoquée par cette scène où Paco l'a violé, alors qu'il faisait l'amour avec Ágata. Sa vision de l'amour, soudain, devient aussi noire qu'elle était resplendissante quelques instants auparavant. Lors de cette crise, il se rappelle la lune mais elle est absente. Cela confirme que la présence de la lune est un gage de paix et d'amour.

C'est là la dernière apparition indirecte de la lune dans la partie « Octubre, octubre ». Elle reviendra, sans nul doute, pour éclairer le couple, apaisé et mûri, sorti vainqueur de cette aube que représente *Octubre, octubre*, pour que tous deux vivent comme des adultes responsables, qui s'assument eux-mêmes et acceptent l'autre comme il est.

La lune est, dans ce premier opus, un astre bienfaisant qui protège les amoureux.

La lune et son cortège d'étoiles suivent également les pas de *La vieja sirena*. Peu de temps après avoir été recueillie par la Madre, Kilia, puisque tel fut le premier nom donné à la jeune fille, apprit :

« un hecho más de los que mostraban el poderío de la vida sobre los cuerpos, de la luna sobre la sangre : la mujer también con pleamares. »<sup>1800</sup>

*(un fait de plus parmi ceux qui montraient le pouvoir de la vie sur les corps, de la lune sur le sang : la femme aussi a des marées hautes.)*

La métaphore de la femme-mer est d'autant plus pertinente qu'aucun élément ne peut, mieux que l'eau, se rapporter à Kilia.

Krito évoquera, lui aussi, ses phases lunaires :

« estos días he estado viviendo mi fase lunar. ¿Por qué ocultarlo ? : con un amante. »<sup>1801</sup>

*(ces jours-ci, j'ai vécu ma phase lunaire. Pourquoi le cacher ? : avec un amante.)*

Il dit, quelques instants après, que Ahram est « únicamente solar » (*uniquement solaire*). Il rapproche donc la lune de la femme et le soleil de l'homme, comme cela s'est fait dans bien des civilisations.

---

<sup>1799</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.844.

<sup>1800</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.88.

<sup>1801</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.175.

Lors du séjour de la jeune fille auprès des chrétiens, les étoiles font également leur apparition : Porfiria, la prêtresse, appréciait l'intelligence de celle qui s'appelait alors « Irenia » et :

« platicaba largamente, con ella y con Domicia, bajo las palpitantes estrellas »<sup>1802</sup>  
(*elle devisait longuement, avec elle et avec Domicia, sous les étoiles palpitantes.*)

Le soir, lorsque les tempêtes des activités diurnes s'éteignent peu à peu, la prêtresse s'accordait un moment de détente et de plaisir à converser avec deux femmes intelligentes et bonnes.

Le ciel est toujours là, comme pour protéger la sirène.

Lorsque Vesterico assassine Astafernes pour s'approprier la jeune femme, c'est le changement de paysage qui va, avant tout, caractériser cette nouvelle étape, « otro golpe de timón en el destino de Kilia aunque a su raptor no se le ocurrió darle otro nombre »<sup>1803</sup> (*un autre changement de cap dans la destinée de Kilia bien qu'il ne vînt pas à l'esprit de son ravisseur de lui donner un autre nom*). Pour la première fois de sa vie humaine, elle va vivre au milieu de cette mer bien-aimée :

« pasó a vivir el mar como no lo había vivido antes. Nada de playa : el mar y sólo el mar alrededor. Las lunas y las auroras, las brisas y los huracanes, las tibiezas del Egeo y los fríos del Ponto, la tablazón, los cordajes, el velamen, el ritmo de las paladas remeras... Era lo único que la confortaba[...] »<sup>1804</sup>

(*elle en vint à vivre la mer comme elle ne l'avait jamais vécue auparavant. Point de plage : la mer et la mer seule tout autour. Les lunes et les aurores, les brises et les ouragans, la triédeur de la mer Egée et le froid du Pont-Euxin, le bordage, les cordages, la voilure, le rythme des coups de rames...C'était la seule chose qui la réconfortait [...].*)

Confrontée à un homme brutal se contentant de la posséder sans égard pour elle, la jeune femme a le secours inattendu des éléments et du bateau pour supporter sa détresse.

Plus tard, au début de son séjour à Alexandrie, lorsque Ahram lui a confié l'éducation de Malki, en ces jours de canicule où tout le monde est énervé, la planète secourable est encore là :

« Menos mal que la luna, cernida por la celosía, esparce piadosa su plata sobre el suelo como un puñado de monedas : para Irenia un consuelo porque siempre se sintió más criatura de la luna que del sol. »<sup>1805</sup>

(*Heureusement que la lune, tamisée par la jalousie, répand pieusement son argent sur le sol, telle une poignée de pièces de monnaie : pour Irenia, c'est une consolation, car elle s'était toujours sentie plus comme une créature de la lune que du soleil.*)

Pour Ahram aussi, les astres revêtent une importance spéciale, car ils sont associés à ses premières amours : sa mère, puis Ittara. Sa mère, lorsqu'ils vivaient chez l'oncle du jeune Ahram, faisait prier l'enfant, dès qu'ils voyaient apparaître dans le ciel :

---

<sup>1802</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.59.

<sup>1803</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.111.

<sup>1804</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.112.

<sup>1805</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.116.

« Siempre un luminar solitario en el pálido cielo, ni noche ni día. « Tu estrella - decía mi madre- tiene dos vidas : Arsu, el dios de la mañana, y Azizu, la diosa de la tarde. »

Ittara fundió las dos en una : la Señora de las Palomas y de las Serpientes, la sublime Ishtar. »<sup>1806</sup>

( « Toujours un astre lumineux et solitaire dans le ciel pâle, ce n'était ni la nuit, ni le jour. « Ton étoile -disait ma mère- a deux vies : Arsu, le dieu du matin, et Azizu, la déesse du soir. »

Ittara fondit les deux en une : la Souveraine des Colombes et des Serpents, la sublime Ishtar.)

L'étoile devient déesse.

Lorsque Ahram est sur l'île avec Ittara, elle le prévient :

« -En la luna llena es la noche de Ishtar y de su generosa magnificencia. Vienen a la isla otros fieles y no puedes estar presente. No eres creyente. »<sup>1807</sup>

(-La nuit de pleine lune est la nuit de Ishtar et de sa généreuse magnificence. D'autres fidèles viennent sur l'île et tu ne peux pas être présent. Tu n'es pas croyant. )

Il comprend vite qu'il s'agit des « ritos carnales del plenilunio », (des rites charnels de la pleine lune), de cette lune qu'il retrouve sur la médaille d'étain qu'Ittara lui offre :

« En el anverso figuraba el árbol de la vida con una estrella a cada lado y encima un creciente lunar. »<sup>1808</sup>

(Sur l'avvers figurait l'arbre de la vie avec une étoile de chaque côté et, au-dessus, une lune montante.)

La lune semble bénir, avant tout, les relations amoureuses dont elle se fait complice. Celle qui lie Irenia à Domicia, par exemple, dont les caresses « eran de luna y de fuego »<sup>1809</sup> (étaient de lune et de feu). Lorsque Glauka, appelée alors Nur, se donne à Uruk, ils sont :

« Solos bajo el alto cielo acribillado de estrellas »<sup>1810</sup>

(Seuls sous le ciel, là-haut, criblé d'étoiles)

Elle est là, évidemment, pendant la nuit extraordinaire où Glauka et Ahram se donnent l'un à l'autre :

« Han salido de una noche incendiada por las rojas llamas del faro y han bajado, a la sombra del acantilado, a una noche mágica en el reino luminoso de la luna, que tiende sobre las ondas un plateado camino hacia el infinito. Luna también diferente, nunca vista... ¿ O acaso, por el contrario, es una luna ya vivida antes - ¿ antes de qué ?- y sumergida luego en el olvido ? Algo, por ese camino de plata lunar, entra en el corazón femenino, en sus entrañas, hasta su abismo. Por un momento -luego le parecerá increíble- olvida al hombre, y trata de recordar, de recordar aquello que... aquello entre nieblas...entre las nieblas de... »<sup>1811</sup>

(Ils sont sortis d'une nuit incendiée par les flammes rouges du phare et ils sont descendus, à l'ombre de la falaise, dans une nuit magique sous le règne lumineux de la lune, qui étend sur les ondes un chemin argenté vers l'infini. Lune différente également, jamais vue... Ou peut-être, au contraire, est-ce une lune déjà vécue avant -avant quoi ?- et plongée ensuite dans l'oubli ? Quelque chose, sur ce chemin d'argent lunaire, entre dans le cœur féminin, dans ses entrailles,

<sup>1806</sup> La vieja sirena. Ibid. p.148.

<sup>1807</sup> La vieja sirena. Ibid. p.153.

<sup>1808</sup> La vieja sirena. Ibid. p.158.

<sup>1809</sup> La vieja sirena. Ibid. p.180.

<sup>1810</sup> La vieja sirena. Ibid. p.189.

<sup>1811</sup> La vieja sirena. Ibid. p.239.

*jusqu'à son abîme. Pendant un instant -ensuite cela lui paraîtra incroyable- elle oublie l'homme et elle s'efforce de se rappeler ce que... ce que, dans le brouillard... dans le brouillard de ...)*

Cette lune qui assiste à leurs premiers ébats amoureux était, comme Glauka s'efforce de s'en souvenir, celle qu'elle voyait lorsqu'elle était sirène. Son besoin de retrouver son identité est si grand qu'elle en oublie presque Ahram, celui qu'elle aime, qui lui montre, enfin, son désir !

Et la lune va réapparaître, bientôt, lorsque Glauka chantera pour Ahram :

« [...] ese canto es el de las sirenas : sin palabras, sólo modulaciones de mundo submarino que ellas, las hijas de Nereo, ofrecen a la luna cuando la mar se duerme. »<sup>1812</sup>

*([...] ce chant est celui des sirènes : sans paroles, seules des modulations du monde sous-marin qu'elles, les filles de Nérée, offrent à la lune quand la mer s'endort.)*

La lune est un élément commun à ses deux existences : celle de sirène et celle d'être humain. Elle raconte à Krito :

« La gran aventura era el plenilunio : subir a su luz y salmodiar, pero también algo monótono, inmutable. Hoy comprendo que no lo hacíamos para divertirnos, sino para comprobar que conservábamos la voz... »<sup>1813</sup>

*(La grande aventure, c'était la pleine lune : monter vers la lumière et psalmodier, mais aussi quelque chose de monotone, d'immuable. Aujourd'hui, je comprends que nous ne le faisons pas pour nous distraire, mais pour vérifier que nous conservions notre voix...)*

Chaque allusion à sa vie de sirène est une justification de son choix car cela pourrait paraître étonnant qu'elle ait choisi la condition humaine et, par conséquent, la mort. Cependant, toutes ses références au monde des sirènes renvoient à un monde « immuable », et c'est justement ce que Glauka ne voulait pas. Elle préférerait à cette immobilité le passage et les vicissitudes du temps.

La lune est témoin des fulgurances érotiques, mais elle est là, aussi lorsque, tout simplement, Ahram contemple la femme qu'il aime :

« Esperándome junto a la ventana, la luna en sus cabellos »<sup>1814</sup>

*(Elle m'attendait près de la fenêtre, la lune dans ses cheveux.)*

Lorsqu'elle chante pour lui :

« hasta la luna brilla más, vencedora del faro »<sup>1815</sup>

*(même la lune brille davantage, elle triomphe du phare.)*

Après avoir sauvé Ahram d'une tentative d'assassinat, Glauka tombe malade. Cela n'est pas dû à l'émotion, comme Ahram le croit, tout d'abord, mais à un empoisonnement provoqué par Yazila :

« Con la fiebre deliraba, pero sin descubrir otros motivos. Sólo la mar, sus hermanas, su pasado, Krito confusamente, la luna, la luna »<sup>1816</sup>

*(La fièvre la faisait délirer, mais sans révéler d'autres indices. Elle ne parlait que de la mer, des ses sœurs, de son passé, de Krito, confusément, de la lune, de la lune.)*

La lune est là, aussi, lors des rares moments d'angoisse de Glauka :

---

<sup>1812</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.243.

<sup>1813</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.555.

<sup>1814</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.489.

<sup>1815</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.498.

<sup>1816</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.511.

« Porque Glauka se consume en la angustia. [...] En su interior un goteo implacable horada las cosas y los seres, los disgrega y se los lleva. « ¿Es esto envejecer ? », se pregunta. [...] No ha vuelto a ver sirenas ni siquiera cuando se zambulle junto a la gruta de la torre, en noches de plenilunio, como ésta. »<sup>1817</sup>

*(En effet, Glauka est consumée par l'angoisse. [...] A l'intérieur d'elle-même, un écoulement implacable taraude les choses et les êtres, les désagrège et les emporte. « Est-ce cela, vieillir ? », se demande-t-elle. [...] Elle n'a pas revu de sirènes, même quand elle plonge près de la grotte de la tour, par les nuits de pleine lune, comme celle-ci. )*

Ahram est parti depuis plusieurs jours et n'a envoyé aucune nouvelle. Glauka est convaincue qu'il va revenir : son inquiétude n'est donc pas provoquée par la disparition de celui qu'elle aime. Cependant, elle est en proie à l'angoisse, sans en comprendre nettement les motifs : elle se sent, seulement, terriblement seule. C'est alors qu'arrive Krito, à qui elle va révéler qu'elle avait été sirène. Cette confiance est reçue par Krito avec une telle simplicité que son voile d'angoisse se dissipe et qu'elle se sent très proche du philosophe, si proche qu'elle va se donner physiquement à lui. Elle l'aime et il l'aime, à la lueur de la lune.

La lune se dissimule quand la mort fait son apparition. Lorsque Glauka et ses fidèles vont chercher Krito et qu'ils le trouvent, moribond :

« las nubes tapaban la luna »<sup>1818</sup>  
*(les nuages cachaient la lune)*

mais cela fut peut-être salutaire, car une lune trop brillante aurait, sans doute, révélé leur présence.

Elle est de nouveau là, bien visible cette fois, lorsque Glauka fait manoeuvrer le bateau vers l'île de Psyra, poursuivant un dessein qu'elle ne révèle à personne, même pas à Malki :

« No zarparon inmediatamente y ella pasó la noche sobre cubierta, sin necesitar el sueño, anclando en su memoria, para reencontrarla más tarde, la corona rocosa de la bahía, que la luna fue alumbrando con progresivos ángulos, haciendo que a medianoche sólo hubiera hacia el sur un creciente de sombras al pie del farallón y que toda la mar fuera un espejo de plata luminosa. »<sup>1819</sup>

*(Ils ne levèrent pas l'ancre tout de suite et elle passa la nuit sur le pont, sans avoir besoin de dormir, ancrant dans sa mémoire, pour la retrouver plus tard, la couronne rocheuse de la baie que la lune éclaira peu à peu, sous des angles progressifs, faisant en sorte qu'à minuit, il n'y eût, vers le sud, qu'un croissant d'ombres au pied de la roche et que la mer toute entière fût un miroir d'argent lumineux. )*

Ensuite, lorsque Glauka s'éloigne du bateau pour se diriger vers le sanctuaire, la lune est « alta ya »<sup>1820</sup> (*déjà haute*).

La lune éclaire donc *La vieja sirena* de sa lumière bienfaisante. Quelles que soient les phases de l'astre, il est présent lors des moments essentiels, en ce qui concerne l'intrigue, aussi bien que lors des scènes de plénitude affective. De toute évidence, qu'elle soit douce ou éclatante, la lune accompagne Glauka, mais aussi Ahram

---

<sup>1817</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.526.

<sup>1818</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.662.

<sup>1819</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.701-702.

<sup>1820</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.704.

qui l'associe à sa mère et à Ittara, les deux femmes qu'il a aimées avant Glauka. La lune fait partie intégrante du décor poétique de ce deuxième opus.

Elle est rarement mentionnée dans *Real Sitio*. Dans la partie 1930, elle apparaît six fois environ.

Quina emmène sa nouvelle amie se promener dans Aranjuez :

« El mundo da un brinco. La neblina invernal llena el vasto espacio con cendales fluidos, con fontasmagorías misteriosas. Las Casas de Caballeros y de Oficios apenas se entrevén al otro lado. Menguante luna borrosa. »<sup>1821</sup>

*(Le monde fait un bond. Le brouillard hivernal remplit le vaste espace de voiles fluides, de mystérieuses fantasmagories. On n'entrevoit qu'à peine, de l'autre côté, les Maisons des Gentilshommes et des Artisans. Lune descendante et floue.)*

Les jeunes filles venaient de marcher au milieu de la foule, avant de revenir en faisant un détour, par « la Plazuela » (*la petite Place*). Marta a l'impression de passer d'un monde à un autre et la lune ne fait que confirmer cette sensation d'irréalité. Elle enveloppe la scène d'une lueur qui n'est pas tout à fait de la lumière et semble permettre à l'impossible de prendre corps. Elle annonce, par conséquent, l'ébranlement du petit monde raisonnable que s'est créé Marta jusqu'alors.

Après sa maladie, Marta va au Palais pour rassurer Janos qui, elle en est persuadée, s'est inquiété de son absence d'une semaine :

« Antes de meterse en la biblioteca, Marta se asoma un momento al Parterre, ahora a punto de cerrar. Tras sus días de cama, el jardín crepuscular la emociona. El día rindiéndose, la luna encendiéndose poco a poco, la brisa de suavidad indescriptible, prolongando la piel en el aire. Todo el ímpetu de la Primavera se reclina en la noche. »<sup>1822</sup>

*(Avant d'entrer dans la bibliothèque, Marta contemple un instant le Parterre, alors sur le point de fermer. Après les journées où elle a été alitée, le jardin crépusculaire l'émeut. Le jour se rend, la lune s'enflamme peu à peu, la brise est d'une douceur indescriptible, glissant de la peau jusqu'à l'air. Tout l'élan du printemps s'apaise dans la nuit.)*

La lune contribue à l'enchantement de Marta, mais elle n'en est pas la seule cause. Elle n'est qu'un des éléments qui créent un décor, certes important dans son ensemble, mais pas seulement à cause de l'astre de la nuit. La jeune fille vient d'être malade, elle se sent perdue entre le passé conté par Janos et le présent dont elle aborde une nouvelle facette. La lune, la brise, le Parterre lui annoncent un printemps qui n'est pas seulement celui de la nature. A Aranjuez, elle naît au monde de Soledad, Quina et Germán et elle renâit dans celui de Janos, ne sachant plus si elle est Bettina ou non. Le paysage dont la lune est partie intégrante lui annonce un renouveau qu'elle espère.

Ce soir-là, Janos raccompagne la jeune fille jusqu'à la porte dérobée menant à la rue, traversant avec elle le jardin :

---

<sup>1821</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.51.

<sup>1822</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.210.



« Iluminado apenas por la afilada hoz de una luna en creciente, el solitario jardín que en el ocaso se adormecía, ha vuelto a la vida. »<sup>1823</sup>

*(A peine éclairé par la faucille tranchante d'une lune montante, le jardin solitaire qui s'endormait au crépuscule, a retrouvé la vie.)*

**Et, dans ce jardin qui s'éveille :**

« Pasean en silencio, lentamente. « ¡ Sí, es un centro mágico ! », piensa Marta, abismándose en sí misma, muy adentro, o bien muy afuera en los misterios del jardín. Es igual porque ella y ese jardín bajo el cielo lunar son un único ser. Se siente otra de las sombras susurrantes, crece la primavera por su cuerpo como crece por esa araucaria cuya cima sobrepasa todas. La anima otra vida [...] »<sup>1824</sup>

*(Ils se promènent, lentement. « Oui, c'est un centre magique ! », pense Marta, en plongeant en elle-même, tout au fond d'elle-même, ou bien très loin, à l'extérieur, dans les mystères du jardin. Peu importe, car elle et ce jardin, sous le ciel de lune, ne sont qu'un seul être. Elle se sent comme l'une des ombres qui murmurent, le printemps grandit dans son corps, comme il grandit dans cet araucaria dont la cime dépasse toutes les autres. C'est une autre vie qui l'anime. [...].)*

Là encore, la lune fait partie d'un paysage dans lequel se fond Marta. La lune, le jardin, Janos, tout annonce à la jeune fille que sa vie va changer et que le printemps ne s'annonce pas seulement pour la nature.

**Quelques secondes après :**

« Marta alza el rostro hacia él (Janos) y la luna se anega en sus ojos como en un par de pozos diminutos. »<sup>1825</sup>

*(Marta lève le visage vers lui (Janos) et la lune se noie dans ses yeux comme dans deux puits minuscules.)*

Marta est en parfaite adéquation avec ce jardin éclairé doucement par la lune, mais c'est aussi cet astre qui l'unit à Janos. Un astre triomphant comme le soleil ne pouvait pas s'accorder avec le vieil homme et son histoire d'amour résistant au temps. Seule la lune pouvait être à la jonction de cercles du temps.

Lorsqu'elle va se promener avec Germán, pour la première fois, et qu'elle fait la connaissance de quelques-uns de ses camarades de lutte, elle se retrouve, un moment, seule avec le jeune homme :

« Ambos contemplan la silenciosa calle de la Reina, convertida por los altos plátanos de sombra en un larguísimo túnel, ya en penumbra. Al fondo, en campo abierto, un dorado círculo luminoso. Como en los cuentos de hadas. »<sup>1826</sup>

*(Tous deux contemplant la silencieuse rue de la Reine, que les hauts platanes ombreux transforment en un très long tunnel, déjà dans la pénombre. Au fond, sur une zone dégagée, un cercle lumineux et doré. Comme dans les contes de fées.)*

Les deux jeunes gens viennent de parler de l'intérêt de Germán pour le cinéma, de ses projets de tournage d'un film, lorsqu'ils prennent conscience du décor qui les entoure. Plus que celui d'un conte de fées, c'est celui d'un tendre film d'amour qui est esquissé.

**Au moment de se coucher, Marta s'approche de la fenêtre :**

---

<sup>1823</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.219.

<sup>1824</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.219-220.

<sup>1825</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.219.

<sup>1826</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.257.

« El cielo es de un azul muy pálido, con un brillante lucero solitario. Enfrente, los árboles de la calle de la Reina son totalmente negros. »<sup>1827</sup>

*(Le ciel est d'un bleu très pâle, avec une brillante étoile solitaire. En face, les arbres de la rue de la Reine sont complètement noirs.)*

Elle pense à un autre tunnel, celui dans lequel elle est prête à s'engager, avec Germán. Une étoile scintillante éclaire ce chemin d'émoi amoureux.

Elle s'en souvient encore, dix-huit jours après, comme elle le précise elle-même :

« remonté la cuestecilla, ¡ cuántísimas estrellas !; de repente una descolgándose, viniendo a mí, fugaz, brillantísima, explotó mi deseo, « quiero... », no me dio tiempo a más, ¿ se cumplirá ? »<sup>1828</sup>

*(je montai à nouveau la petite côte, quelle infinité d'étoiles !; soudain, l'une d'entre elles se détacha et vint vers moi, fugace, étincelante, mon vœu éclata, « je veux... », je n'eus pas le temps de penser autre chose, cela va-t-il se réaliser ?)*

Le chapitre IX s'achève sur ces mots. Marta est soulevée d'espoir et de bonheur. Avec Janos, elle s'est sentie parfaitement à l'aise, maniant l'éventail comme si elle l'avait toujours fait. Ses souvenirs sont-ils réels ? Cette aisance vient-elle vraiment de son existence passée ? Doit-elle encore se poser des questions condamnées à rester sans réponse ? Dans les bras de Janos, elle a ressenti une impression étrange. Elle sentait la fragilité d'un corps sans âge, mais aussi, en même temps, la force de sa tendresse et de son émotion, qu'elle partagea en ce court moment où ils étaient dans les bras l'un de l'autre. Néanmoins, le vœu qu'elle fait ne concerne-t-il pas Germán ?

Lune et étoiles accompagnent la jeune fille sur le chemin qui la conduit vers l'épanouissement personnel et l'amour.

Dans la partie 1808, la lune n'apparaît qu'une fois de manière significative, à la fin de l'œuvre, lorsque don Alonso évoque sa vie à Aranjuez :

« no añoro aquel lugar como don Carlos añoraba Nápoles, no siento saudade ninguna, sin embargo era mágico, las noches un hechizo, bajo la luna vivían las estatuas, los dioses se hacían carne, se enardecían los perfumes vegetales, se movían como ninfas las sombras rumorosas...pero no lo añoro »<sup>1829</sup>

*(je ne regrette pas cet endroit comme don Carlos regrettait Naples, je ne ressens aucune nostalgie, cependant il était magique, les nuits, un enchantement, sous la lune vivaient les statues, les dieux s'incarnaient, les parfums végétaux étaient plus ardents, les ombres bruissantes se déplaçaient comme des nymphes, mais je ne le regrette pas.)*

Don Alonso rejette avec force l'idée de la nostalgie, comme le montrent les expressions « no siento saudade ninguna » ou « no lo añoro » introduit par un « pero » énergique, mais il sait bien que Real Sitio exerçait sur lui un enchantement magique, auquel Marta ne sera pas insensible non plus, cent trente-deux ans après.

---

<sup>1827</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.259.

<sup>1828</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.295.

<sup>1829</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.578.

A la fin de l'œuvre, Julia évoque leur arrivée en Galice :

« no había luna »<sup>1830</sup>

(il n'y avait pas de lune).

L'astre bienfaisant se retire : il a joué son rôle. La vie est, désormais, entre les mains de Julia et de celui qu'elle aime.

La lune qui baigne la trilogie de sa douce lumière est un astre bienfaisant, quelles que soient ses phases. Elle accompagne les personnages, dans la peine et le doute comme dans l'exaltation des sens. Elle apporte soutien et courage ou se contente d'être là, comme un témoin, comme une amie.

De même que la caverne ou la porte, la lune et les étoiles sont moins présentes dans le dernier opus, qui se dépouille du superflu pour se centrer sur l'essentiel : l'homme.

L'eau est également nécessaire à la construction des personnages. A peine présente dans *Octubre, octubre*, elle est omniprésente dans *La vieja sirena* et se fait beaucoup plus discrète, là encore, dans *Real Sitio*.

### 3.1.3. L'eau, mouvante, contradictoire et superbe

---

Lorsque Gaston Bachelard se penche sur la problématique de l'eau, il commence par dire de l'eau, en la comparant avec le feu, qu'il s'agit d'un « élément plus constant qui symbolise avec des forces humaines plus cachées, plus simples, plus simplifiantes »<sup>1831</sup>. Cependant, si les poètes ont rarement pénétré le mystère des profondeurs de l'eau, se contentant d'une vision superficielle, l'étude de l'eau et de ses symbolismes gagne à être étudiée de manière exhaustive, comme le fait G. Bachelard dans cet essai.

L'eau est fuyante dans sa forme et glisse lorsque l'on prétend l'étudier. Il convient de s'essayer à l'appréhender sous une première forme relativement simple, car limitée. Il s'agit de l'eau domestiquée par les hommes, c'est-à-dire celle des fontaines, des jets d'eau, des puits et des étangs artificiels. Nous pourrions, ensuite, nous enhardir à étudier l'eau qui fuit, sous la forme des cours d'eau pour terminer, en toute logique, par celle qui est considérée comme la plus sauvage et la plus libre : la mer.

---

<sup>1830</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.580 .

<sup>1831</sup> BACHELARD Gaston. *L'eau et les rêves*. Le Livre de poche. Biblio Essais. Paris. 2007. p.12.

Les fontaines, les jets d'eau et les puits apparaissent une vingtaine de fois dans *Octubre, octubre*<sup>1832</sup>, mais, pour éviter de nous y « noyer », nous choisirons ceux qui nous semblent les plus pertinents, les autres faisant seulement partie du paysage -paisible, le plus souvent- que contemplant les personnages ; ils seraient simple « ornement de (leurs) paysages »<sup>1833</sup>.

Nous ne prendrons qu'un exemple de cette dernière catégorie. Il montre bien l'adéquation entre le paysage et l'état d'âme des personnages :

« María añade sus risas al rumor del surtidor, al aroma de geranios, a la paz del silencio, a la beatitud de este milagroso Generalife. »<sup>1834</sup>

(*María ajoute ses rires à la rumeur du jet d'eau, au parfum des géraniums, à la paix du silence, à la béatitude de ce miraculeux Generalife.*)

Dans le jardin qu'elle a créé sur sa terrasse madrilène et qui rappelle les célèbres jardins hispanoarabes de Grenade, elle peut, enfin, jouir du bonheur tout simple mais indicible de l'amour partagé, de la perspective de vivre avec celui qu'elle aime. Ce bonheur sera, malheureusement, de courte durée. Mais là, pendant un instant, elle est en symbiose avec la musique de l'eau, le parfum des fleurs. Elle savoure une béatitude qui n'est, en rien, mystique.

L'eau, le plus souvent, recouvre un sens beaucoup plus métaphorique.

Miguel s'apprête à déménager. C'est, d'ailleurs, à cette occasion qu'il retrouve ses écrits. La fin d'une étape invite toujours à une réflexion :

« Dejar atrás esta casa ya no es mi fin, sino mi principio. Me voy pero me llevo. A mis testigos, mis cadáveres vivos, mis ángeles de cada época. Laberintos como alcazabas del Atlas, con patinillos imprevistos, alcobas yuxtapuestas, ventanitas mínimas, niveles descabalados y, de pronto un surtidor como un milagro : ¿de dónde el agua, de dónde ? »<sup>1835</sup>

(*Laisser derrière moi cette maison n'est plus ma fin, mais mon début. Je pars, mais je m'emporte moi-même. J'emporte mes témoins, mes cadavres vivants, mes anges de chaque époque, labyrinthes comme des forteresses de l'Atlas, avec des petites cours imprévues, des chambres juxtaposées, de minuscules fenêtres, des dénivellements irréguliers et, soudain, un jet d'eau, tel un miracle : d'où vient cette eau, d'où ?*)

En homme épris de mysticisme, Miguel vit dans la contradiction, où la fin est début et les cadavres sont vivants. De même que l'amour est un château dans l'amour courtois, la psyché du narrateur devient demeure symbolique -rappelant encore les mystiques espagnols, notamment Sainte Thérèse d'Avila et les demeures de son Château intérieur- et l'eau y est miraculeuse. De cette forteresse, il exhume plus de cadavres que de vie, plus de pièces que d'habitants, mais l'eau y est symbole de mouvement, donc de vie et d'espoir. Miguel va vers le renoncement et la mort, mais certaines pensées, certains souvenirs lui laissent entrevoir que son chemin, aussi

<sup>1832</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p. 53, 68, 94, 130, 184, 306, 361, 398, 399, 400, 404, 414, 435, 516, 527, 528, 567, 706, 715.

<sup>1833</sup> *L'eau et les rêves*. Ibid. p.12.

<sup>1834</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.706.

<sup>1835</sup> *Octubre, octubre*.Ibid. p.53.

pénible soit-il, va lui apporter apaisement et pur bonheur. C'est l'eau qui symbolise, pour lui, cet espoir démesuré.

Bien plus tard, lorsqu'il va encore déménager, il rêve :

« No quisiera mucha floresta, más bien la austeridad castellana. Un arroyo invisible entre los juncos. »<sup>1836</sup>

*(Je ne voudrais pas beaucoup de bosquets, mais plutôt l'austérité castillane. Un ruisseau invisible parmi les joncs.)*

Il est attiré par la Castille de Thérèse d'Avila et de Saint Jean de la Croix, « tierra de santos » (*terre de saints*), comme le dit le proverbe. L'austérité à laquelle il aspire se fait paysage, paysage tout simple où le ruisseau est invisible. Sa présence est subtilement avérée par l'existence des joncs, qui dévoilent celle de l'eau.

C'est la vie qu'il attend,

L'eau est symbolique, également, pour son personnage Ágata, mais elle revêt un sens différent. Après son malaise dû au départ de Gloria, la jeune femme engage avec elle-même un dialogue impitoyable et s'exclame :

« Silencio, salvo el fragor de mis sienas. Simularé que vivo. La vida atada a la noria. La antinoria, pues sólo elevo cangilonos vacíos, aunque pesan más que llenos. Al bajar, se van llevando el agua de mi vida. La antinoria. »<sup>1837</sup>

*(Silence, sauf le fracas de mes tempes. Je feindrai d'être vivante. La vie attachée à la noria. L'antinoria, car je ne soulève que des godets vides, bien qu'ils pèsent plus que s'ils étaient pleins. En descendant, ils emportent lentement l'eau de ma vie. L'antinoria.)*

Miguel a transféré sur son personnage l'idée de l'eau comme symbole de vie, même s'il ne s'agit que d'une vie simulée. L'antinoria, qu'a imaginée Ágata, monte avec des godets vides et redescend chargée de la vie de la jeune femme. Les godets, vides, sont lourds. C'est encore une contradiction mais elle n'est pas, quant à elle, d'ordre mystique. Cette métaphore montre la vacuité intérieure d'Ágata, selon elle, mais surtout la profondeur de sa dépression. Contrairement à son « géniteur », Ágata ne parle pas de mort. Glauka, dans *La vieja sirena*, dira que ses sœurs sirènes ne vivent pas ; elle existent, seulement. Ágata croit qu'elle se contente d'être là. Il est temps que Luis apparaisse.

Les métaphores sont bien plus simples, dans l'esprit de Paco :

« Jimena es también una fuente de agua exquisita que hay en un pueblo de su mismo nombre : Jimena de la Frontera, el único gran viaje infantil de Paco. »<sup>1838</sup>

*(Jimena est aussi une source d'eau exquise qu'il y a dans un village qui porte son nom : Jimena de la Frontera, le seul grand voyage que fit Paco quand il était enfant.)*

La jeune fille est fraîche et pure comme l'eau d'une source, mais cela n'empêchera pas Paco de la rejeter et, peut-être, de la souiller par son cynisme.

Miguel évoque également des fontaines réelles :

« Seguí las sucesivas fuentes hasta la punta final, donde Neptuno. Nuestra pandilla guerreaba entre los evónimos [...]. »<sup>1839</sup>

<sup>1836</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.567.

<sup>1837</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.129-130.

<sup>1838</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.184.

(Je suivis les fontaines successives jusqu'à la pointe finale, là où est Neptune. Notre bande jouait à la guerre au milieu de fusains [...].)

Il vient de repenser à don Pablo, qu'il avait imaginé, dans son troisième roman, guéri de sa cataracte et se promenant dans ces mêmes jardins d'Aranjuez, au bras de María, jouissant des couleurs de leurs fleurs. Du souvenir de son groupe d'amis, il passe à celui, toujours voluptueux, de sa tante Magda. Les fontaines évoquent un contexte de bonheur sensuel, toujours momentané chez Miguel. Dans la dernière version de son roman, celle que nous lisons, il fait mourir don Pablo : ce dernier n'admira donc jamais la somptuosité des fleurs d'Aranjuez.

Ces fontaines seront tout aussi importantes pour Ernesto, dans *Real Sitio*, comme nous le verrons bientôt. Suivons, cependant, l'ordre chronologique de la trilogie pour aborder, après *Octubre, octubre*, *La vieja sirena*.

Comme dans l'opus précédent, beaucoup d'allusions à des fontaines ou à des jets d'eau, mais aussi à des puits et à des étangs, font partie du paysage et ne revêtent pas de symbolisme particulier<sup>1840</sup>. Nous allons nous appesantir sur ceux qui nous semblent plus importants.

Lorsque Ahram fait la connaissance de celle qu'il va nommer Glauka, celle-ci se trouve près d'un puits. La scène est sereine :

« En ese patio está el brocal para sacar del aljibe agua siempre fresca y allí instalan a Irenia para esa tarea. No puede ver la terraza, solamente el toldo verde y púrpura, pero oye las cantarinas cuerdas del arpa, que la ejecutante está templando por si es requerida durante el almuerzo [...]. Las que acuden al pozo cotillean brevemente con Irenia los detalles de la reunión [...] »<sup>1841</sup>

(Dans cette cour se trouve la margelle d'où l'on peut puiser dans la citerne une eau toujours fraîche et c'est là qu'on installe Irenia pour cette tâche. Elle ne peut pas voir la terrasse, mais seulement la bâche verte et pourpre, elle entend cependant les cordes chantantes de la harpe que l'exécutante accorde, pour le cas où elle serait sollicitée pendant le déjeuner [...]. Les femmes qui se rendent au puits commentent brièvement avec Irenia les détails de la réunion.)

Après un bref détour par la terrasse et ses habitants, le narrateur revient au puits :

« Abajo, junto al aljibe, Irenia empieza a disfrutar un descanso a la sombra, gozando del aire húmedo que sale del brocal. »<sup>1842</sup>

(En bas, près de la citerne, Irenia commence à jouir d'un repos à l'ombre, profitant de l'air humide qui s'élève de la margelle.)

Glauka jouit d'un moment de paix, dans ce monde à deux étages, celui des maîtres, en haut, fait de luxe, et le sien, celui des esclaves, qui travaillent près du

---

<sup>1839</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.306.

<sup>1840</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.72, 102, 299, 344, 397, 404, 454, 455, 617.

<sup>1841</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.38-39.

<sup>1842</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.43.

puits. La réunion dont parlent les esclaves est, tout simplement, celle de leur maître Ahram avec sa fille et son gendre. Il s'agit uniquement d'une rencontre familiale.

Cette tranquillité sera de courte durée puisque Malki va faire irruption suivi, à quelques minutes d'intervalle, du mâtin *Tijón*.

Le puits qui apparaîtra un peu plus loin est, lui aussi, tout à fait réel mais symbolique à la fois. Glauka pense aux paroles de Bashir, à sa chamelle qu'il lui a présentée fièrement :

« [...] Mañana ofreceré papiro tierno a tu camella, su nombre *Al-Lat* me lo explicaste, el de una diosa entronizada en un pozo de tu país, la trajiste de tus desiertos. »

([...] Demain, j'offrirai du papyrus tendre à ta chamelle, tu m'as expliqué son nom, « *Al-lat* », c'est celui d'une déesse intronisée dans un puits de ton pays, tu la ramenas de tes déserts.)

Bashir, qui vit maintenant loin de son désert natal, le retrouve grâce à l'existence de sa chamelle, animal du désert, mais aussi grâce à son nom, qui lui rappelle les divinités autochtones et grâce au puits, le puits vital pour les chameliers sillonnant ces terres arides.

C'est un puits qui permet la rencontre entre le groupe des « fémineras » dirigé par Porfiria et celui qui était dirigé par Roteph. Ce puits ne symbolisa qu'une fusion apparente des deux groupes, parce que, en réalité, Roteph ne restait que par passion pour Glauka. Cet épisode de la vie de Glauka s'achève dans un bain de sang, que ce fût lors de l'arrestation des chrétiens par les Romains -Porfiria et Domicia y moururent, criblées de flèches- ou au cirque, où mourut Roteph, dépecé par les lions.

Enfin, peu avant la scène d'amour charnel entre Glauka et Ahram, une autre scène paisible ravit le lecteur :

« La esclava aprovecha el tiempo libre durante la mañana para lavarse el cabello con agua del pozo junto a la torre. Como Ushait tiene razón, coge un pequeño trozo del mejor jabón fenicio, el de barrilla con grasa. »<sup>1843</sup>

(L'esclave profite de son temps libre pendant la matinée pour laver ses cheveux avec de l'eau du puits près de la tour. Suivant les conseils de Ushait, elle prend un petit morceau du meilleur savon phénicien, celui de soude avec de la graisse.)

Sans le savoir, Glauka fait les ablutions qui lui permettront de montrer à celui qu'elle aime une chevelure, déjà extraordinaire, encore magnifiée.

Si d'autres allusions sont faites à des jets d'eau, des fontaines ou des puits<sup>1844</sup>, nous n'observerons que celles qui concernent les étangs. En effet, nous en distinguons trois, qui ont un point commun : ils se rattachent à des souvenirs maléfiques :

« Malki lo (el amuleto) había perdido en el estanque y la madre lo consideró un mal agüero. Por fortuna Irenia encontró el *udjat* en el agua, bajo los lotos »<sup>1845</sup>

<sup>1843</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.235.

<sup>1844</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.72,299, 397, 404, 455, 617.

<sup>1845</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.52.

*(Malki l'avait perdue (l'amulette) dans l'étang et sa mère avait considéré que c'était de mauvais augure. Par chance, Irenia trouva l' « udjat » dans l'eau, sous les lotus.)*

Cette eau noire et menaçante a toujours une connotation négative. Pour s'en convaincre, il n'est que de lire les *Journaux intimes*<sup>1846</sup> de Charles Baudelaire, qui évoque :

« cette limpidité morne des étangs noirâtres ».

Le livre de référence lui-même, la Bible, fait allusion à un étang lugubre :

« C'est cela la seconde mort, l'étang de feu. Quiconque ne se trouve pas inscrit au livre de vie fut jeté dans l'étang de feu. »<sup>1847</sup>

Le deuxième exemple d'étang est celui des murènes. Irenia venait d'être déshabillée, puis elle y fut poussée et :

« se vio ante el estanque donde nadaban oscuras formas serpenteantes. »<sup>1848</sup>  
*(se vit devant l'étang où nageaient d'obscuras formes sinueuses.)*

Ahram lui en reparlera, bien plus tard :

« -¿Es cierto que el romano te echó a un estanque con morenas y no te destrozaron ? »<sup>1849</sup>

*(Est-il vrai que le Romain te jeta dans un étang avec des murènes et qu'elles ne te dépecèrent pas ?)*

Cela crée un lien entre eux, puisque Ahram lui montre, alors, la cicatrice que lui a laissée sur le mollet une morsure de murène, mais cela contribue, avant tout, à confirmer le soupçon de sorcellerie qui pèse sur elle et, peut-être, ralentit le processus d'attraction qu'Ahram éprouve pour elle.

Enfin, lorsque Glauka va se rendre chez Clea, afin de tenter de cerner sa personnalité, elle découvre :

« un atrio con estanque »<sup>1850</sup>  
*(un atrium avec un étang.)*

Il n'y a pas lieu de s'appesantir sur ce détail, sans doute, mais il est révélateur que cette femme trouble ait un étang dans son atrium, lieu central de la demeure romaine. Sa duplicité semble y être révélée.

Les fontaines de *Real Sitio* sont omniprésentes, cela est indéniable. Certaines ne jouent pas un rôle autre que celui de décor, que ce soit dans la partie 1808 ou dans la partie 1930.<sup>1851</sup> D'autres justifient, sans aucun doute, l'attraction de Marta pour les jardins d'Aranjuez :

« Llegan (Ernesto, Saignac y Marta) hasta la plaza de los jarrones y [...] se acercan a la fuente de Narciso. La contemplan en silencio : cuatro titanes de piedra sostienen una gran taza

<sup>1846</sup> BAUDELAIRE Charles. *Journaux intimes*. Gallimard. Collection de la Pléiade. Paris. 1975.

<sup>1847</sup> *La Bible de Jérusalem*, Apocalypse, XX, 14-15 Desclée de Brouwer, Paris, 1975 .

<sup>1848</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.66.

<sup>1849</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.133.

<sup>1850</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.386.

<sup>1851</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.12, 20, 51, 147, 193.



sobre la cual Narciso, abiertos los brazos, admira extasiado su imagen en el agua. Su perro, al lado, le contempla inmóvil entre atributos de caza.

-Hermoso -comenta Marta-. Me gusta más que el Narciso tradicional, demasiado delicado. Éste es fuerte ; casi un coloso. »<sup>1852</sup>

*(Ils (Ernesto, Saignac et Marta) arrivent à la place des grands vases ornementaux et [...] s'approchent de la fontaine de Narcisse. Ils la contemplent en silence : quatre titans de pierre soutiennent une grande vasque au-dessus de laquelle Narcisse, les bras ouverts, admire avec extase son image dans l'eau. Son chien, à ses côtés, le contemple, immobile, parmi les accessoires de chasse.*

*- Il est beau -commente Marta-. Je le préfère au Narcisse traditionnel, trop délicat. Celui-ci est fort, presque un colosse..)*

Les fontaines séduisent la jeune fille pour leur beauté, mais aussi pour le symbole qu'elles représentent dans la mythologie. Elle s'intéresse d'autant plus à la statue de Narcisse qu'elle donne de ce dernier une image originale qui, si elle plaît à Marta, fascine Ernesto Ribalta, comme nous l'avons observé.

La statue, dans ce cas, joue un rôle beaucoup plus profond qu'on ne pourrait le croire. Au-delà de la beauté, c'est le symbole qui fascine Ernesto. Le lecteur, ainsi, comprend mieux les complexes qui rongent l'âme du professeur, enfant castré par sa mère, adulte frustré, homosexuel non déclaré, ou, pour résumer sa situation en un seul adjectif, homme profondément malheureux.

Nous retrouvons cette fontaine un peu plus loin ; Agustín a donné rendez-vous à sa jeune amie Margarita dans les jardins d'Aranjuez et les jeunes gens passent devant la fontaine de Narcisse :

« -Nos contaron la historia en el colegio -explica Margarita-. Narciso se cayó al agua de tanto mirarse y verse guapo, y se ahogó...En esa estatua no es para tanto ; está gordinflón. »<sup>1853</sup>

*(-On nous a raconté cette histoire au collègue -explique Margarita-. Narcisse est tombé dans l'eau à force de s'y regarder et de s'y trouver beau, et il s'est noyé... Pour cette statue, cela paraît exagéré ; je le trouve grassouillet.)*

Le résumé du mythe de Narcisse dans la bouche de la jeune fille crée un effet comique relativement rare dans la trilogie. Sa dernière remarque péremptoire : « está gordinflón » accentue cet effet par l'emploi de l'augmentatif péjoratif et du verbe « estar » qui place le mythe, brutalement « hic et nunc » et lui ôte, par là-même tout charme, tout poids symbolique pérenne.

Cette même fontaine sera citée dans la partie 1808. Après avoir quitté son amie Malvina, don Alonso passe devant « la fuente de Narciso »<sup>1854</sup> (*la fontaine de Narcisse*). Le narrateur n'en dit pas davantage, mais le lecteur frissonne en voyant ce lien entre les deux parties, symbole pétrifié de la jonction des cercles du temps.

---

<sup>1852</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.109.

<sup>1853</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.319.

<sup>1854</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.302.

Les fontaines, aux yeux de Marta, contribuent à créer une atmosphère tout à fait exceptionnelle et participent de la magie d'Aranjuez :

« Iluminado apenas por la afilada hoz de una luna en creciente, el solitario jardín que en el ocaso se adormecía, ha vuelto a la vida. Es el febril jardín de la noche : los árboles jóvenes inclinan sus troncos aún flexibles y sus ramajes susurran intencionados : parecen despertar después del invierno, desperezarse, ponerse de puntillas. Pero de pronto, como si se hubieran comunicado unos a otros la súbita presencia humana, esos seres quedan quietos, recobran su diurna compostura. La pareja ha salido por la fachada norte, frente al corro de los dioses marmóreos de la fuente de Apolo, cerca de las Castañuelas, cuyo rumor domina las innumerables voces de la noche. El agua fosforesce, crea un encaje de espumas luminosas, jugando a encontrarse, fundirse, desdoblarse. »<sup>1855</sup>

*(A peine éclairé par la faucille tranchante d'une lune montante, le jardin solitaire qui s'endormait au crépuscule a retrouvé la vie. C'est le fébrile jardin de la nuit : les jeunes arbres penchent leurs troncs encore flexibles et leurs ramures murmurent comme si elles avaient un dessein : ils semblent s'éveiller après l'hiver, s'étirer, se mettre sur la pointe des pieds. Mais soudain, comme s'ils s'étaient communiqués les uns aux autres la subite présence humaine, ces êtres immobiles recouvrent leur maintien diurne. Le couple est sorti par la façade nord, en face du cercle des dieux marmoréens de la fontaine d'Apollon, près des « Castañuelas », dont la rumeur domine les innombrables voix de la nuit. L'eau est phosphorescente, elle crée une dentelle d'écumes lumineuses, qui jouent à se rencontrer, à se fondre, à se dédoubler.)*

Le rythme superbe de ce paragraphe souligne la correspondance entre la nature -ici la nature policée d'un jardin à la française- et les êtres humains. Emporté par le souffle d'un début de phrase binaire -« Iluminado apenas por la afilada hoz de una luna en creciente, el solitario jardín que en el ocaso se adormecía », attendant l'apothéose d'une troisième et dernière partie, le lecteur butte sur un « ha vuelto a la vida », sec, qui l'éveille brutalement, comme le jardin après le sommeil de l'hiver. La vie fait irruption et s'installe dans les phrases suivantes. Les sens -la vue, tout d'abord- sont aiguisés et les arbres, en un rapide rythme à trois temps - « parecen despertar después del invierno, desperezarse, ponerse de puntillas »- comme une valse sensuelle et rapide, s'éveillent, eux aussi, à l'appel du printemps. Le « pero » tombe brutalement : les êtres humains sont venus perturber ce puissant éveil de la nature et c'est l'ouïe qui est en éveil, le murmure des Castañuelas du Tage<sup>1856</sup> étant assez fort pour pouvoir « dominer » des bruits pourtant « innombrables ». Avec l'eau de la fontaine, les sens se mêlent, l'eau devient musique et dentelle. L'écume joue, encore, sur un rythme à trois temps, le même jeu que Marta et Bettina, ces deux femmes aimées qui « se rencontrent, se fondent, se dédoublent ». Les cercles du temps jouent avec les personnages comme la fontaine avec son eau. Les jeux de l'eau sont semblables à ceux du temps. En ces jardins, devant ces arbres, cette fontaine, tout est possible. C'est la magie du temps.

---

<sup>1855</sup> Real Sitio. Ibid. p.219.

<sup>1856</sup> En el río se halla la cascada conocida como de las Castañuelas por el saltarín rumor que produce el agua al caer ( *Dans le fleuve se trouve la cascade connue sous le nom de « Castagnettes » à cause du murmure sautillant que l'eau produit en retombant* )  
<http://patrimonio.consumer.es/paisaje-cultural-de-aranjuez/los-elementos-del-conjunto>

« L'être voué à l'eau est un être en vertige »<sup>1857</sup>, explique G.Bachelard. Marta est bien ainsi, parfois écartelée entre le passé incarné par Janos et le présent incarné par Germán, parfois installée, un instant, dans un présent qu'elle croit ferme -Janos est malade, pense-t-elle alors- avant de manier l'éventail de Malvina avec une adresse troublante.

Julia, elle aussi, dans la partie 1808, est en proie au vertige :

« Le tiemblan las piernas mientras penetra en el jardín hasta la primera fuente, donde un vigorose anciano de piedra encarna al río Tajo y cuyo surtidor lanza el agua a cincuenta pies, permitiendo a los rayos solares la creación de un arco iris. Pero no es por eso por lo que Julia ve mágicamente irisado el mundo entero, aunque en su interior se afronten claridades y sombras. La charla ha durado poco, pero no puede recordar las palabras, sólo retenidas, como música, como ensalmo arrebatándola. [...] Ser libre en medio de ese torbellino es en verdad muy complicado. »<sup>1858</sup>

*(Ses jambes tremblent pendant qu'elle pénètre dans le jardin jusqu'à la première fontaine, où un vigoureux vieillard en pierre incarne le fleuve Tage et dont le jet d'eau projette l'eau à cinquante pieds, permettant aux rayons du soleil de créer un arc-en-ciel. Mais ce n'est pas pour cela que Julia voit le monde entier magiquement irisé, même si, au fond d'elle-même, s'affrontent clartés et ombres. La conversation a été brève, mais elle est incapable de se souvenir des mots, qu'elle n'a retenus que comme une musique, comme un charme qui l'a emportée. [...] Être libre au milieu de ce tourbillon est, en vérité, très compliqué.)*

Elle vient de rencontrer Lucas qui lui a assuré que, si elle n'avait pas de fiancé, elle était libre et qu'elle serait à lui. Elle est troublée par sa tranquille assurance, troublée par l'affirmation péremptoire de sa tante : elle se mariera avec celui que celle-ci lui trouvera. Peu habituée à prendre sa vie en main, elle est plus angoissée que galvanisée par cette liberté qu'il lui fait miroiter. Ce vieil homme qui représente le Tage, déjà « vigoureux », symbolise la puissance qui unit la force de l'eau vive à celle de la lumière, qui s'unissent pour créer la somptuosité d'un arc-en-ciel. Cette union pourrait préfigurer la relation amoureuse de la jeune fille avec Lucas. Pour l'instant, Julia est encore en proie au doute, tentée, cependant, par le jeune homme, son assurance et sa mâle séduction.

Peut-on aller jusqu'à proposer que cette fontaine et ces jets d'eau, loin de revêtir un symbolisme féminin, comme c'est le cas de l'eau, le plus souvent sont, ici, nettement masculins ? Lorsque G.Bachelard évoque « le caractère fondamental de la « maternité » de l'eau »<sup>1859</sup>, c'est l'image d'Ernesto qui nous vient aussitôt à l'esprit, Ernest qui est fasciné par la fontaine de Narcisse, traumatisé par une mère castratrice dont le souvenir le blesse toujours. Néanmoins, Narcisse est un homme, la fontaine qui symbolise le Tage est un homme. L'eau ne devient-elle pas liquide séminal plutôt que lait maternel, comme le dit G.Bachelard ? Le jet puissant ne serait-il pas la

---

<sup>1857</sup> *L'eau et les rêves*. Ibid. p.13.

<sup>1858</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.196.

<sup>1859</sup> *L'eau et les rêves*. Ibid. p.135.

préfiguration du passage du temps, douceur du lait maternel vital, mais force du sexe tout aussi vitale et enracinée dans l'être humain ?

La contemplation de cette eau jaillissante n'a pas, sur celui qui la voit couler, un effet dynamisant. Elle renforcerait, au contraire, les doutes que nourrissent les personnages sur eux-mêmes, plus effrayés qu'admiratifs devant le spectacle de la force d'autrui.

Dans *Octubre, octubre, le fleuve*, surtout au début, ne donne pas de l'eau une image plus réjouissante.

Pour Luis, elle représente, avant tout, le souvenir de son suicide raté qu'il évoque à plusieurs reprises<sup>1860</sup> mais jamais de manière exhaustive :

« he vuelto pero no yo, Luisito murió en el Sena, viscoso río envolviéndome, la caída y el líquido helado, el cuerpo retorcido por la corriente »<sup>1861</sup>

(*Je suis revenu, mais ce n'est pas moi : le jeune Luis mourut dans la Seine, ce fleuve visqueux qui m'enveloppa, la chute et le liquide glacé, le corps tordu par le courant.*)

L'eau, ici, n'est pas violente, comme celle que dépeint G. Bachelard, ni pure ou purificatrice, comme il l'a expliqué également, ni maternelle. Elle est, en revanche, « la mort fardée des couleurs de la vie ».<sup>1862</sup> C'est l'eau qui aspire l'homme vers des fonds ténébreux et létaux, d'autant plus qu'il ne se défend pas, ayant choisi l'eau pour y mourir. Elle n'est pas visqueuse comme le corps du bébé qui vient de naître, mais comme un objet qui inspire le dégoût. Elle est visqueuse et glacée. Les adjectifs qu'a choisis Luis pour qualifier la Seine ne font que refléter le souvenir de son désir de mort.

Luis associe Seine et malheur, à tel point que c'est l'image qui lui vient à l'esprit lorsque quelqu'un souffre.

Lorsque Ágata perd connaissance à cause du départ de Gloria, Luis pense :

« para ella las aguas de otro Sena »<sup>1863</sup>

(*pour elle les eaux d'une autre Seine*)

Il parle aussi de « puñalada », métaphore plus commune que celle que nous venons de voir pour désigner une souffrance psychologique. Pour lui, l'eau induit la douleur tout autant que le coup de poignard.

Plus tard, il évoque « el turbio Sena »<sup>1864</sup> (*la Seine trouble*). Pollution et souillure semblent caractériser ce fleuve.

<sup>1860</sup> *L'eau et les rêves*. Ibid. p.167, 790, 794.

<sup>1861</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p. 15.

<sup>1862</sup> *L'eau et les rêves*. Ibid. p.77.

<sup>1863</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.118.

<sup>1864</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.332.

La vision de Luis devient, toutefois, plus sereine lorsque ses relations avec Águeda s'intensifient : elle l'a choisi comme esclave. En ces circonstances, il est convaincu que :

« hay puertas por todas partes, en el aire de una plaza, en los hospitales, en las aulas, en las alcobas de los matrimonios resignados, hasta en el fondo del Sena, tiene que haber salida, tiene que haberla, sólo que siempre miramos hacia lo alto para buscarla, nos han enseñado eso, y las hay hacia abajo, el árbol crece tierra abajo además de cielo arriba »<sup>1865</sup>

*(il y a des portes partout, dans l'air d'une place, dans les hôpitaux, dans les salles de classe, dans les chambres des couples résignés, même au fond de la Seine, il faut qu'il y ait une issue, il faut qu'il y en ait une, mais nous regardons toujours vers le haut pour la chercher, c'est ce qu'on nous a appris, alors qu'il y en a vers le bas, outre que l'arbre pousse sous la terre, il s'élève vers le ciel.)*

Il est, pour une fois, plein d'optimisme.

Sa dernière allusion à la Seine redeviendra négative, lorsqu'il aura retrouvé son identité antérieure d'eunuque de Soliman le Grand :

« yo sustituí al gato en el castigo tradicional de la adúltera, me encerraron con ella (Lerissa) en el saco arrojado al Bósforo, gracias a eso pude besarla antes de morir » [...] como yo en el Sena, Sena o Bósforo da igual »<sup>1866</sup>

*(je remplaçai le chat dans le châtiment traditionnel de la femme adultère, je fus enfermé avec elle (Lerissa) dans le sac jeté dans le Bosphore, et c'est grâce à cela que je pus l'embrasser avant de mourir [...] comme moi dans la Seine, Seine ou Bosphore, peu importe)*

Il laisse entendre à son auditrice, Ágata, qu'il a lui-même inventé cette fin et n'éclaircira pas ce mystère. Le doute planera sur la mort de l'eunuque et, par conséquent, sur l'authenticité de cette belle et tragique histoire.

Le créateur fictif d'Ágata et Luis a une vision résolument négative de la Seine. Lorsque son histoire d'amour avec Nerissa s'acheva, sur l'initiative de la jeune femme, Miguel prit la route, désespéré. Après le coup de téléphone de Nerissa, qui lui avoua : « No puedo más, amor mío. No ser del todo me duele demasiado. »<sup>1867</sup> (*Je n'en peux plus, mon amour. Ne pas être toute à toi me fait trop souffrir*), de Madrid, il prit l'avion pour Barcelone, avant de revenir chez lui, seul et désespéré :

« Ningún momento tuyo atracaba ya en mis riberas, como esos *bateaux-mouches* que pasan ahora de largo por el Sena, llevando a turistas y enamorados. »<sup>1868</sup>

*(Aucune parcelle de ton temps ne mouillait plus sur mes rives, comme ces « bateaux-mouches » qui passent au loin sur la Seine, sans s'arrêter, transportant touristes et amoureux.)*

Cette image de Paris et de ses bateaux-mouches, habituellement porteuse d'insouciance, ne vient ici qu'ajouter au fardeau que porte Miguel. C'est lui qui crée une correspondance entre le paysage et son propre état d'âme.

Sa vision de la Tamise est plus positive, du fait qu'il se trouvait en compagnie de Nerissa :

---

<sup>1865</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.335.

<sup>1866</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.733.

<sup>1867</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.462.

<sup>1868</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.462.

« Tu cuerpo a mi lado, aquella gloriosa tarde [...]. El río alto, oliendo a mar, cruzado por el puente de Waterloo. »<sup>1869</sup>

*(Ton corps à mes côtés, en cette soirée de volupté [...]. Le fleuve aux eaux hautes sentait la mer, traversé par le pont Waterloo.)*

A-t-il besoin d'ajouter « gloriosa » après le démonstratif emphatique « aquella », exprimant, à lui seul, la beauté de ce souvenir ? La Tamise fut le témoin de leur rencontre, bien que, quelque temps plus tard, il soit revenu sur ses rives, mais seul. La Tamise fut, de manière éphémère, synonyme de bonheur, peut-être parce qu'elle recevait l'influence de la mer qui, elle, recouvre des symbolismes divers dans la trilogie.

En revanche, le Tago, à Aranjuez, apparaît sous un tout autre jour :

« ¡ Claro que ya adoraba yo entonces a tía Magda, a la manera de los nueve años ! Infantil voluptuosidad acompañarla por el parterre, ante el Tajo embalsado y el puente colgante. »<sup>1870</sup>

*(Evidemment, à cette époque-là, j'adorais tía Magda, comme on le fait quand on a neuf ans ! Volupté enfantine, l'accompagner dans le Parterre, devant la retenue d'eau du Tago et le pont suspendu.)*

Le Tago, le Parterre, Aranjuez se fondent en une seule image : l'éveil à l'amour de Miguel :

« Sortilegio de Aranjuez circundado por el Tajo, como el mundo helénico por el río Oceano. »<sup>1871</sup>

*(Sortilège d'Aranjuez, ceint par le Tago, comme le monde hellénique par le fleuve Océan.)*

Aranjuez est, pour lui comme pour José Luis Sampedro, une ville enchanteresse. L'écrivain a d'ailleurs confié : « Es mi Edén soñado » (*C'est l'Eden dont je rêve*).

Miguel y a vécu le bonheur de côtoyer sa tante Magda, tendrement aimée, de la contempler à chaque instant, jouant avec son ombrelle ou avec son éventail, féminine, séductrice -et perverse ? -, éveillant en son jeune neveu émerveillement, tendresse, sensualité et amour.

Son personnage Luis, -son double fictif ?- éprouve le même amour que lui pour le Tago. Il se promène dans les jardins avec Guillermo, Lina et Ágata :

« el río descende por una rampa de piedra tan bien labrada que el agua parece remontarla, [...] el río rodea una isla mitológica, todo el Jardín, separando sus mármoles perennes del pueblo y la vida mortal. [...] y a nuestros pies la impasible corriente del Tajo, la paciencia del río verde-gris y opaco, [...] »<sup>1872</sup>

*(Le fleuve descend le long d'une rampe de pierre si bien taillée que l'eau semble la remonter, [...] le fleuve entoure une île mythologique, tout le Jardin, séparant ses marbres éternels*

<sup>1869</sup> Octubre, octubre. Ibid. p. 151.

<sup>1870</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.151-152.

<sup>1871</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.152.

<sup>1872</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.404-405.

*du peuple et de la vie mortelle. [...] et à nos pieds le courant impassible du Tage, la patience du fleuve vert-gris et opaque, [...]*

Le Tage, le bien nommé<sup>1873</sup>, est le lieu de fracture entre deux mondes, celui de l'Aranjuez du passé et celui du présent, celui du petit monde qui travaille et celui de la Cour, celui de Janos et celui de Germán, celui de la réalité et celui du rêve, voire de la démence. Comme tout lieu de fracture, il peut devenir lieu de jonction car c'est en lui, sur son eau fluctuante, aux nuances si variées, aux flots changeant selon les saisons, que les cercles du temps peuvent se rejoindre. Impassible et patient, il regarde les être humains s'unir et se déchirer, avancer paisiblement dans la vie avant d'être soudainement pris dans des remous et se métamorphoser. Ses méandres peuvent, également, entourer une île, comme la mer le fait pour le Rocher où se réfugie Ahram dans *La vieja sirena*. Ainsi, l'île -ici, les jardins du Palais- se sépare de l'autre rive, ce qui lui permet de rester plus secrète. Le fleuve sépare le Palais de la ville, la noblesse du peuple, le passé du présent. De manière plus générale, le fleuve, en entourant une île, la protège et la préserve, mais aussi la sépare du reste du monde, de même que l'intelligence, les dons artistiques, l'imagination ou la valeur morale peuvent séparer des individus, tels Agustín, don Alonso ou Malvina, du commun des mortels. Le fleuve observe et supporte, revêt la couleur des yeux de Glauka ou la noirceur de la mort, transparent ou insondable. Il est, en son essence, vie et mort. Il est vital pour les hommes, il suffit de le voir glisser pour comprendre qu'il est vie, mais, en même temps, il est noyade et son mouvement entraîne irrésistiblement l'homme vers « la mar, que es el morir ».

Le Tage joue un rôle prépondérant dans *Real Sitio*. C'est pourquoi il nous semble opportun de présenter, dès à présent, la vision qui en est donnée dans le dernier opus de la trilogie, en choisissant des citations parmi les quelques soixante-trois allusions que nous avons pu dénombrer.

Nous y retrouvons l'image du miroir gris-vert :

« El sol entibia dulcemente el aire y, atravesando ramajes, dibuja sombras movedizas sobre el agua, opaco espejo verde-gris donde afloran súbitos remolinos. »<sup>1874</sup>

*(Le soleil tiédit doucement l'air et, en traversant des ramures, il dessine des ombres mouvantes sur l'eau, opaque miroir gris-vert où affleurent de brusques tourbillons.)*

Marta est en train de vivre l'émerveillement de la découverte d'Aranjuez. Elle est en train de partager un repas convivial avec Ernesto et Saignac. Déjà, elle va au-delà des apparences :

« Tras encargar el menú preguntan a Marta si se va aclimatando. Ella expone su impresión de esa mágica encrucijada de mundos que es Aranjuez : el Palacio y las casa reales conservando el espíritu del XVIII con los jardines donde reinan los dioses en mármol, y la Villa habitada por gente viva y actual. De noche ese pueblo duerme, mientras el Palacio vacío se llena de sombras y rumores y los jardines se vuelven misteriosos.

---

<sup>1873</sup> El tajo : l'entaille

<sup>1874</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.103.

Marta acaba dándoles la prueba de esa conjunción mágica : la aparición del Guardián. »<sup>1875</sup>

*(Après avoir commandé leur repas, ils demandent à Marta si elle arrive à s'acclimater. Elle leur expose son impression sur ce carrefour magique de mondes qu'est Aranjuez : le Palais et les maisons royales qui conservent l'esprit du XVIIIème siècle avec les jardins où règnent les dieux de marbre et la Ville habitée par des gens vivant aujourd'hui. La nuit, ce peuple dort, pendant que le Palais vide se remplit d'ombres et de rumeurs et que les jardins deviennent mystérieux.*

*Marta termine en leur donnant la preuve de cette conjonction magique : l'apparition du Gardien.)*

Marta vient d'arriver, mais elle a déjà compris, intuitivement, ce que va représenter Aranjuez pour elle. Le Tago symbolise à la perfection ce croisement de mondes : il sépare -et unit- des mondes divers, au niveau social, temporel, émotionnel, mais tous se fondent grâce à un seul adjectif, employé, ici, deux fois : « mágico » (*magique*). Tout cela est personnifié en un seul être, que Marta désigne sous le terme de « el Guardián », terme dont la majuscule démontre qu'il s'agit d'un véritable titre de noblesse. Il ne garde pas que le Palais, tant s'en faut, mais tout le passé qui forme les racines du vieil homme et enrichira la personnalité de la jeune fille.

Les « merenderos » (*guinguettes*), évoqués une quinzaine de fois, aussi bien dans la partie 1930 que dans la partie 1808 donnent d'Aranjuez et de son fleuve au bord duquel ils sont édifiés, une image de sérénité, de joie tranquille d'un petit peuple qui, quelles que soient les époques, sait jouir du plaisir simple, mais intense, d'un repas partagé avec des amis, à l'air libre et au bord de l'eau. La nature sert d'écrin à une scène de bonheur paisible.

Dans la partie 1808, le fleuve est aussi le lieu de rencontres et de fêtes, lorsque, par exemple, le peuple va assister en masse à la promenade de la Cour sur le Tago :

« El gentío dispuesto a contemplar la salida de los reyes a pasear por el Tajo se acomoda como puede e inicia la merendona empinando la bota mientras contempla los preparativos. »<sup>1876</sup>

*(La foule, disposée à contempler le départ du couple royal pour la promenade sur le Tago, s'installe comme elle le peut et commence à festoyer en buvant à la gourde tout en contemplant les préparatifs. )*

Prétexte à une fête populaire et lieu de réjouissance pour la Cour, le Tago est, en même temps, ligne de séparation entre le monde de la noblesse et celui du peuple, deux mondes qui se voient de loin mais ne se rencontrent pas, comme cela apparaît au détour de certains paragraphes : « al otro lado del río, el que pertenece a la Corte y no al pueblo »<sup>1877</sup> (*de l'autre côté du fleuve, celui qui appartient à la Cour et non au peuple*).

---

<sup>1875</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.103-104.

<sup>1876</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.297.

<sup>1877</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.301.



Cent soixante-douze ans plus tard, ce sont les anarchistes qui vont se retrouver au même endroit, luttant, précisément, pour l'égalité de tous les citoyens, quelle que soit leur origine sociale.

En effet, comme s'il s'agissait d'un clin d'œil de l'auteur, c'est sur un canot que se retrouvent Germán et ses compagnons de lutte, comme l'apprend Marta lors d'une conversation avec Soledad et le jeune homme :

« Es una reunión clandestina con compañeros de varias ciudades. [...] -¿ Y sabes dónde se reúnen ? -completa Soledad-. En una de las canoas que van ría arriba hasta la Casa del Labrador. »<sup>1878</sup>  
(*C'est une réunion clandestine avec des camarades de différentes villes. [...]*  
- Et sais-tu où ils se réunissent ?- complète Soledad -. Sur un des canots qui remontent le fleuve jusqu'à la Maison du Laboureur.)

Nous pouvons constater la confiance spontanée que Germán accorde à Marta en l'invitant à se joindre à eux. Ce lieu de réunion, original, à première vue, est, en fait, très révélateur. Outre le facteur de discrétion -il n'est pas facile de surprendre une conversation dans ces conditions-, le lieu est bien choisi : ces clandestins oeuvrent pour l'avenir en remontant le fleuve, luttant contre les flots comme contre le régime de leur pays. C'est là, aussi, que va naître l'intérêt réciproque entre les deux jeunes gens, sur un fleuve désignant si souvent le cours du temps. Ils montrent ainsi leur courage, leur dynamisme et leur foi en la vie. Le fleuve -et la vie- leur appartient.

Notre attention est attirée par l'aquarelle qu'Agustín offre à Marta Cette aquarelle peinte par le jeune homme pour celle qui ne lui est pas indifférente représente :

« una perspectiva del río desde el Puente de Barcas, mostrando toda el agua remansada en la presa y, al fondo, el ala norte del Palacio con la torre donde duerme Janos. »<sup>1879</sup>  
(*une vue du fleuve depuis le Pont de Barques, qui montre toute l'eau retenue dans le barrage et, au fond, l'aile nord du Palais avec la tour où dort Janos.*)

Ce gage implicite d'amour représente le Tage, dont les eaux sont apaisées par la main de l'homme. Cette image est dominée par la tour où loge Janos. Maints symboles qu'ignore Agustín sont représentés dans ce cadeau : Marta peut y déceler tout ce que lui apportent la ville, son Palais, ses jardins, mais aussi les cercles du temps qui se rejoignent sur ce tableau.

Evoqué par Agustín, le Tage pourrait être simple lieu de jeux d'été dans l'eau :

« bien se pasa aquí el verano, pronto a bañarnos al río en el molino »<sup>1880</sup>

---

<sup>1878</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.248.

<sup>1879</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.245.

(ici, on passe un bon été, bientôt nous allons nous baigner dans le fleuve, au moulin.),  
mais il continue :

« meteré en la pandilla al hijo de don Luis, el médico, mo lo pidió él, [...] no le importa que su hijo se junte con un obrero, acaba de llegar con su madre y sus hermanos de Tánger »<sup>1881</sup>

(je ferai venir dans notre bande le fils de don Luis, le médecin, c'est lui qui me l'a demandé, [...] cela lui est égal que son fils se joigne à un ouvrier, il vient d'arriver de Tanger avec sa mère et ses frères et sœurs)

Or, si don Luis s'appelle « Sampedro », il n'est point difficile de deviner qui est son fils. Le fleuve devient lieu de jonction entre réalité -évocation de l'auteur - et fiction -son œuvre-. Le jeu ne s'arrête pas là, puisque Agustín et ses amis ne pourront pas se baigner aussitôt :

« Ha llegado a Aranjuez la cabeza de la maderada anual y el agua está cubierta por flotantes troncos de pino, como si hubieran entarimado el río.

-¡ Los gancheros ! -gritan los chicos[...] »<sup>1882</sup>

(La tête du train de bois qui vient chaque année est arrivée à Aranjuez et l'eau est recouverte de troncs de pin flottants, comme s'ils avaient mis un plancher sur le fleuve.

[...] -Les flotteurs de bois ! -crient les gamins[...])

José Luis Sampedro se livre à un autre jeu avec le lecteur attentif et fidèle : les « gancheros » font une claire allusion à l'une de ses œuvres antérieures : *El río que nos lleva*<sup>1883</sup> (*Le fleuve qui nous emporte*) et à son personnage principal, Shannon, qui fit aussi son apparition dans *Octubre, octubre*.

Les eaux du Tage sont vraiment insondables.

Chargé de symboles, il est, toutefois, résolument porteur de beauté et de gaieté :

« Afuera una luz victoriosa. Dispersas las nubes, el sol hace vibrar no sólo aquella campanita sino el mundo entero. Se agradece su tibieza invernal, tan inesperada. El Parterre es otro. Pero, ¿ dónde corre el agua sonora si el río Tajo se ve embalsado en una vasta lámina verde, con el puente al fondo ? « ¡ En las Castañuelas ! », aclara rápida Quina, doblando con su amiga la esquina del Palacio. Allí el embalse rebosa sobre una pendiente de piedra labrada con resaltes a modo de grandes castañuelas tendidas, de modo que el agua parece trepar en vez de caer. El rumor y el movimiento son una delicia, pero Quina apremia a Marta : no quiere hacer esperar a la señora Sole. »<sup>1884</sup>

(A l'extérieur, une lumière victorieuse. Après avoir dispersé les nuages, le soleil fait vibrer non seulement cette clochette mais le monde entier. On apprécie sa tiédeur hivernale si inattendue. Le Parterre est différent. Mais, où coule l'eau sonore, puisque le fleuve est retenu sur une vaste plaque verte, avec le pont au fond ? « -Aux Castañuelas ! », explique rapidement Quina, en tournant avec son amie au coin du Palais. Là, la retenue d'eau déborde sur une pente de pierre taillée avec des saillies telles de grandes castagnettes couchées. De sorte que l'eau semble grimper au lieu de tomber. La rumeur et le mouvement sont délicieux, mais Quina presse Marta : elle ne veut pas faire attendre madame Sole.)

La clé de cette œuvre flotte, peut-être, tout simplement au gré du fleuve. Le soleil finira par vaincre les nuages, le temps ne coulera pas tout à fait comme le

<sup>1880</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.325.

<sup>1881</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.325.

<sup>1882</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.377.

<sup>1883</sup> *El río que nos lleva*. Op.cit.

<sup>1884</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.16.

lecteur s'y attend, remontant du présent vers le passé, parallèlement à une structure narrative qui remonte de 1930 -première partie- vers la seconde -1808-.

L'homme ne peut rien contre le fleuve. Il n'est que de lire la vision du Manzanares que donne Miguel, dans *Octubre, octubre* :

« El pobre Manzanares enriquecido en su cárcel ; desde que lo represaron, aguas abajo de Puente de la Princesa, es un poético espejo, captor de nubes y cielo en medio del tráfico industrial. »<sup>1885</sup>

(*Le pauvre Manzanares, enrichi dans sa prison ; depuis qu'il fut endigué, en aval du pont de la Princesa, il est un miroir poétique, capteur de nuages et de ciel au milieu du trafic industriel.*)

Comment ne pas penser, en lisant l'adjectif « pobre », à Juan de Zabaleta qui, comme tant d'écrivains satiriques, se moqua, en 1660, du chétif Manzanares<sup>1886</sup> : « poco más que si señalaran la tierra con el dedo mojado en saliva »<sup>1887</sup> (*il ne représente guère plus que la trace que laisserait sur la terre un doigt mouillé de salive*).

Même circonscrit par les hommes et apparemment domestiqué, il reste indomptablement libre. Même si son cours semble dompté et maîtrisé horizontalement, verticalement, face au ciel, il reste infini et son rôle de miroir le rend plus profond encore. L'homme n'a sur lui qu'une prise superficielle. Comme le mauvais poète dont parle G. Bachelard, l'homme se contente de la surface des flots, croit les endiguer mais n'en altère pas le fond.

Le Tage ne peut intervenir dans *La vieja sirena*, qui se situe principalement à Alexandrie, mais une place importante est donnée, dans cet opus, à un autre fleuve : le Nil.

Dès le début, lorsque Glauka est encore à Tanuris, l'intervention du fleuve est attendue avec impatience :

---

<sup>1885</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.612-613.

<sup>1886</sup> **Juan de Zabaleta** (Madrid, 1610 - *ib.* ¿1670?), escritor, dramaturgo, moralista y escritor costumbrista español, cronista del rey Felipe IV [...] Escribió dos colecciones de cuadros de costumbres, *Día de fiesta por la mañana* (1654), que es una galería de tipos frecuentes en la Corte, y *Día de fiesta por la tarde* (1659), que pasa revista a las diferentes diversiones que se dan en la misma, so capa de una aparente censura moral. Son útiles por las interesantes informaciones que desgranar sobre la vida cotidiana del Siglo de Oro Español. XVIII. [http://es.wikipedia.org/wiki/Juan\\_de\\_Zabaleta](http://es.wikipedia.org/wiki/Juan_de_Zabaleta)

(*Juan de Zabaleta : écrivain, dramaturge, moraliste, qui décrit les mœurs de son pays, chroniqueur du roi Felipe IV [...] Il écrivit deux séries de scènes de mœurs : « Jour de fête la matin » (1654) où l'on voit une galerie de types fréquents dans la Capitale et « Jour de fête le soir » (1659), qui passe en revue les différents divertissements que l'on propose dans cette capitale, sous prétexte d'une censure morale apparente Leur utilité vient des informations intéressantes qu'elles égrènent sur la vie quotidienne au Siècle d'Or espagnol.*)

<sup>1887</sup> ZABALETA (de) Juan. *Día de fiesta por la tarde*. Ed. Castilla. Madrid. 1948. p.126.

« a ver si acaba por fin esta pesadez del aire, este olor a marjales medio desecados, a hierbajos pudriéndose, a ver si revienta el Nilo, se alivia la hinchazón del mundo »<sup>1888</sup>

*(voyons si on va en finir avec cette lourdeur de l'air, cette odeur de marécages à demi asséchés, de mauvaises herbes pourrissantes, voyons si le Nil va crever et si l'abcès du monde va être soulagé.)*

La vie égyptienne dépend du bon vouloir du Nil ; la pourriture envahit tout : le Nil apportera la renaissance de la nature et le bien-être aux hommes.

« Mientras juegan (Sinuit y su marido Neferhotep) hablan de su traslado a la casa alejandrina de Ahram en cuanto lleguen las aguas, pues con las tierras anegadas cesa toda labor. »<sup>1889</sup>

*(Tout en jouant (Sinuit et son mari Neferhotep), ils parlent de leur déménagement pour la maison d'Ahram à Alexandrie, dès que les eaux auront débordé car, quand les terres sont noyées, tout travail cesse.)*

Sur ces entrefaites, ils entendent un cri : Malki vient d'être corrigé par Glauka, parce qu'il s'est montré désobéissant. Pour avoir osé levé la main sur son jeune maître, elle va recevoir des coups de fouet. L'atmosphère est électrique : Sinuit souffre de migraine, elle perd aussitôt patience et réclame ce châtiment pour la jeune femme. La violence sourd de tous côtés.

Peu importe à Glauka cette punition douloureuse, injuste et humiliante. Elle est convaincue que :

« para (ella) ha llegado la crecida del Nilo, no (ha) de esperar más, (le) llena los brazos la maternidad. »<sup>1890</sup>

*(pour elle, la crue du Nil est arrivée, elle n'a pas besoin d'attendre davantage, la maternité lui remplit les bras.)*

Elle est convaincue qu'elle a accompli son destin, qu'elle connaît le but de son existence : s'occuper de cet enfant comme s'il s'agissait du sien. Et c'est cette métaphore de la montée du Nil qui lui vient spontanément à l'esprit, alors qu'elle est étrangère à cette terre. Cette crue est tellement omniprésente dans la pensée et les paroles de ceux qui l'entourent, elle est tellement attendue, espérée, que la jeune esclave identifie, aussitôt, son état d'âme jubilatoire à cette crue salvatrice.

Le suspense dure :

« Ya no son las palomas mensajeras sino los pescadores del canal quienes anuncian la inundación. Las aguas han llegado a Memphis con verdes acarreos de vegetación y, en seguida, fangos rojizos. Óptimas noticias : en el nilómetro se calcula una crecida de dieciséis codos. Se podrá sembrar la máxima superficie compatible con la buena conservación de las acequias, que una crecida desmesurada obligaría luego a reparar. La gente de Tanuris está contenta y ya no se exaspera ante los campos aún resecos ni bajo una atmósfera tan pesada que casi rechaza la brisa marina. De noche las celosías parecen atascadas, no entra un soplo y las siervas duermen como perros fatigados. Por las tardes el cielo es un vapor plumizo y sólo a veces una colérica racha sacude el toldo en la terraza. Hay quien teme plagas o epidemias desatadas por el ojo cruel de Sekhmet, como cuando el año de la peste de los sicomoros. « Ya falta poco para romper aguas aquí, como las mujeres en el parto -tranquiliza Tenuset a Irenia-. Entonces acabarán nuestros dolores ». »<sup>1891</sup>

<sup>1888</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.49.

<sup>1889</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.56.

<sup>1890</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.67.

<sup>1891</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.93.

*(Ce ne sont plus les colombes messagères mais les pêcheurs du canal qui annoncent l'inondation. Les eaux ont atteint Memphis, entraînant la verdure de la végétation et, aussitôt après, des boues rougeâtres. Excellentes nouvelles : au nilomètre, on prévoit une crue de seize coudées. On pourraensemencer la plus grande superficie compatible avec la bonne conservation des canaux d'irrigation qu'une crue démesurée obligerait, ensuite, à réparer. Les gens de Tanuris sont contents, ils ne s'exaspèrent plus devant les champs encore desséchés ni sous une atmosphère si lourde qu'elle repousse presque la brise marine. La nuit, les jalousies semblent bouchées, il n'entre pas un souffle d'air et les servantes dorment comme des chiens fatigués. L'après-midi, le ciel est une vapeur de plomb et, de temps en temps seulement, une rafale de vent en colère secoue la bâche sur la terrasse. Il y a des personnes qui craignent des catastrophes ou des épidémies, déchaînées par l'œil cruel de Sekhmet, comme ce fut le cas l'année de la maladie des sycomores. « Maintenant, la perte des eaux est pour bientôt, comme pour les femmes quand elles accouchent -dit Tenuset à Irenia pour la rassurer-. Alors il en sera fini de nos peines ».)*

C'est ainsi que commence le chapitre 5, intitulé « Crecen las aguas » (*Les eaux montent*). L'inondation tant attendue a donc commencé, mais elle n'est toujours pas arrivée à Tanuris et l'énervement est à son comble. C'est pourquoi Neferhotep organise une procession de remerciement à la déesse Neth, la « Señora de las Aguas », à laquelle Glauka n'assiste pas, préférant rester avec Tenuset. Celle-ci compare l'attente de la crue du Nil à la perte des eaux qui précède l'enfantement ; le lit du fleuve devient utérus et le lecteur n'a même pas besoin d'interpréter la situation. Les personnages le font pour lui.

Glauka repense, alors, aux gynécées asiatiques, tels celui d'Astafernes, et elle se rappelle :

« cómo cambió mi vida desde mi isla al harem de Astafernes !, un salto indescriptible, más todavía : empezar de nuevo, hasta con otro nombre, Falkis, renacer en aquella canasta, enrollada como feto en un vientre »<sup>1892</sup>

*(comme ma vie changea quand je passai de mon île au harem d'Astafernes !, un bond indescriptible, plus encore : recommencer, avec même un autre nom, Falkis, renaître dans ce panier, recroquevillée comme un fœtus dans un ventre.)*

Elle se remémore son enlèvement par les pirates qui venaient d'assassiner son mari et sa fille, sa tentative de suicide en se jetant à l'eau pour être dévorée par un requin qui se contenta de la frôler. Les pirates la récupérèrent mais, effrayés par ce prodige, s'en défirent dès qu'ils le purent, en la vendant dans une maison close. C'est là qu'elle fut remarquée par le chef d'une caravane qui achetait des jeunes garçons pour Astafernes. Il acheta également la jeune femme et il transporta ses « achats humains » dans des paniers portés par des chameaux. C'est d'Astafernes qu'elle reçut, sans explication, le prénom de Falkis.

Intuitivement, les deux femmes, Tenuset et Glauka ressentent cette attente de la crue comme un événement éminemment féminin. La première pense à l'enfantement, la seconde à sa propre re-naissance, lorsqu'elle se retrouva, en position fœtale, dans le grand panier de la caravane qui la menait vers un autre destin, à travers un désert qu'elle n'aimait pas.

---

<sup>1892</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.100.

En même temps, ces souvenirs qui s'enchaînent au gré des événements qu'elle vit et les renaissances qu'elle expose -et qui jalonnent son existence- ne sont que des cercles du temps qui la rapprochent d'Ahram et du souvenir de son identité passée. En fait, c'est elle qui, peu à peu, descend de l'utérus marin vers sa naissance comme femme-sirène.

Au chapitre suivant, la crue n'est toujours pas achevée, comme l'indiquent les premiers mots :

« Sólo ante el mar siente la esclava apaciguarse su desazón. En la casa la exaspera el calor [...]. La riada ya colma incluso la boca occidental del Nilo. En el canal las barcas de los excursionistas a Canope más bien parecen arrastrarse, porque el cauce lleva casi más limo que líquido y semeja un camino donde emergen raíces, ramajes y tallos de papiro arrancados tal vez de las lejanas riberas de la Nubia. »<sup>1893</sup>

*(Ce n'est que devant la mer que l'esclave sent son malaise s'apaiser. Dans la maison, la chaleur l'exaspère [...]. L'inondation remplit même, déjà, l'embouchure occidentale du Nil. Sur le canal, les barques des excursionnistes qui se rendent à Canope semblent plutôt se traîner, parce que le lit emporte presque plus de boue que de liquide et ressemble à un chemin d'où émergent racines, ramures et tiges de papyrus, arrachées, peut-être, aux lointains rivages de la Nubie.)*

De manière inattendue, c'est l'inondation qui permet la rencontre de Glauka avec des chrétiens à la recherche d'un refuge. Un vieux chrétien explique à la jeune femme :

« -La inundación nos empuja hacia estas tierras y no nos dejarán entrar a Alejandría. »<sup>1894</sup>

*(L'inondation nous pousse vers ces terres et on ne nous laissera pas entrer dans Alexandrie.)*

Cet épisode est important dans la mesure où, plus qu'il ne montre le caractère étrange de Glauka aux yeux de la maisonnée, il permet à la jeune femme de se rendre compte que, dans son entourage, il y a des chrétiens qui taisent leur religion par peur des persécutions. Sa bonté envers les chrétiens fera naître un mouvement spontané d'aide lorsqu'elle sera en danger. Ce sont les chrétiens qui aideront Ahram à s'enfuir des geôles de Zenobia. Ces chrétiens sont le premier don du Nil à Glauka.

Pourtant, cette crue si attendue ne fera pas l'objet d'une longue description. Nous apprendrons seulement, au chapitre 8 intitulé « Alejandría » (*Alexandrie*), que Glauka vient d'arriver dans la demeure d'Ahram dans laquelle ce dernier ne devait se rendre avec sa famille et son entourage que lorsque la crue du Nil aurait eu lieu. L'attente de l'événement est plus importante que sa réalisation.

Cette crue jalonne, cependant, l'intrigue narrative :

« Cuando declinaba el calor y cedía ya la desafortunada inundación nilótica, [...] »<sup>1895</sup>

*(Quand la chaleur déclinait et que cédait alors la crue démesurée du Nil, [...])*

Nous sommes en pleins remous politiques, au milieu de sordides machinations visant à obtenir le pouvoir par tous les moyens. Le bruit court que

<sup>1893</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.115.

<sup>1894</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.128.

<sup>1895</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.624-625.

Zenobia a fait assassiner son époux Odenato. Les événements se précipitent vers l'échec apparent d'Ahram : il va perdre en tant qu'homme de pouvoir, mais pas en tant qu'homme de bien.

Il sera fait allusion à une autre crue, psychologique celle-là :

« Reventó, ha estallado, llegó mi inundación, se desborda, me cubre, me ahoga... »<sup>1896</sup>

(Elle creva, elle a éclaté, mon inondation survint, elle déborde, elle me recouvre, elle me noie...)

Cette inondation n'est pas en rapport avec un quelconque flux féminin particulier. Trois verbes au présent succèdent à trois verbes au passé, cette énumération se terminant par des points de suspension qui refusent la fin de l'action. Le nom commun marque le passage d'un temps à un autre et se situe à l'endroit clé du centre de la phrase. L'inondation de Glauka s'est produite, soudaine, violente, mais adoucie par un seul passé composé central, comme si l'inondation n'avait pas été aussi rapide que le lecteur pourrait le croire. Maintenant, après un mouvement ternaire de l'arrivée de l'inondation, nous en découvrons les conséquences sur Glauka, dans le même rythme ternaire. Glauka, cette femme de mer, peut-elle se noyer ? L'eau peut-elle lui devenir fatale ?

C'est le désir exaspéré par l'attente qu'elle semble désigner sous ce terme d'inondation, comme s'il s'agissait d'un déluge que nous pouvons considérer comme salvateur. Elle souffre profondément du mépris apparent d'Ahram, chez qui elle vit, qu'elle côtoie tous les jours, puisqu'elle habite sous son toit, dans un endroit exigu rendant la présence de l'autre encore plus forte. Elle souffre, sans aucun doute, mais elle sait, intuitivement, qu'elle plaît à cet homme, ce qui rend l'attente d'autant plus insupportable. La passion l'habite, faite d'élan irrépressible et d'emportement, mais aussi, comme l'étymologie l'indique, de souffrance. L'amour va vaincre peu après.

Le fleuve, que ce soit le Tage ou le Nil est, d'une part, témoin des tribulations de l'être humain. C'est près de lui que les hommes se trouvent pour vivre des événements particuliers, comme une promenade de la Cour ou une rencontre de conspirateurs. Il est, d'autre part, instrument de mort, Luis, par exemple, l'ayant choisi pour s'y suicider. Il rythme le temps, comme le montrent les crues du Nil dans *La vieja sirena*. Il est, en même temps, symbole de vie, représentant les élans du cœur et du corps. Il est mouvement et entraîne, nécessairement, lecteurs et personnages, vers la mer, vers une mer qui, encore une fois, apparaît discrètement dans l'opus de l'aube, est omniprésente dans celui de l'épanouissement pour se faire presque oublier dans l'œuvre du crépuscule.

---

<sup>1896</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.231.

Dans *Octubre, octobre*, nous pouvons distinguer deux visions de la mer bien distinctes, voire opposées.

C'est la mer dans laquelle ont baigné Miguel et Luis quand ils étaient enfants et qui fut le décor de l'insouciance de l'enfance et de l'éveil de la sensualité chez l'adolescent<sup>1897</sup>. Cette mer est digne d'un paradis terrestre :

« la vida en Argel, el mar azul sobre las blancas azoteas »<sup>1898</sup>  
(*la vie à Alger, la mer bleue sur les toits en terrasse blancs.*)

Lorsque Miguel se rend dans l'île de Majorque et qu'il a la vision de l'Amandier en flammes, la mer n'est pas loin :

« El aire delataba de tal modo el mar al otro lado de la colina, me envolvió tan vivamente en un salado azul que decidí escalarla para gritar en lo alto, como los hombres de Jenofonte : « *iThalassa, thalassa* ». »<sup>1899</sup> »<sup>1900</sup>

(*L'air trahissait à tel point la présence de la mer de l'autre côté de la colline, il m'enveloppa avec tant de force dans un azur salé, que je décidai d'escalader la colline pour crier à son sommet, comme les hommes de Xénophon*<sup>1901</sup> : « *Thalassa, thalassa* ».)

La vision se fait saveur, les sens se mêlent et s'unissent pour permettre l'extase. Miguel avait besoin, certainement, d'ingrédients comme le paysage méditerranéen pour se défaire, pendant quelques instants, de son enveloppe corporelle et s'unir avec l'indicible.

La mer fait partie de son paysage enfantin. Elle est donc omniprésente lorsque le vieil homme repense à ses premières années :

« ¿Por qué se me representa el mar ? ¿ Por qué en mi memoria predominan las tardes, hay menos amaneceres y muy raros mediodías ? Sólo sobre la playa tangerina de mi infancia luce el sol meridiano. »<sup>1902</sup>

---

<sup>1897</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.511, 516, 520, 564.

<sup>1898</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.21.

<sup>1899</sup> Cette exclamation rappelle l'étonnante série de marches militaires qu'on a nommée la retraite des Dix-Mille, et dont Xénophon fut le capitaine et l'historien.

Partis du camp de bataille de Cunaxa, où s'était brisée la fortune de Cyrus le Jeune, les dix mille auxiliaires grecs que ce prince avait pris à sa solde pour combattre son frère, exécutèrent leur retraite en bon ordre, malgré les attaques continues des barbares, et après une marche de seize mois à travers les déserts et les montagnes de l'Asie, ils arrivèrent épuisés au sommet de la montagne de Thechès, d'où ils aperçurent le Pont-Euxin. Jamais naufragés ne poussèrent le cri de *terre !* avec plus d'ivresse que les Grecs n'en ressentiront à la vue de ces flots qui allaient enfin les conduire dans leur patrie. *La mer ! la mer !* s'écrièrent-ils en s'embrassant et en versant des larmes de joie. Il leur fallut cependant combattre encore à travers les montagnes de la Colchide, et ce ne fut qu'après de nouvelles fatigues et de nouveaux dangers qu'ils purent s'embarquer pour retourner en Grèce. [http://www.abnihilo.com/t/th\\_b.htm](http://www.abnihilo.com/t/th_b.htm)

<sup>1900</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.205

<sup>1901</sup> Né vers 430 avant Jésus-Christ, **Xénophon** appartenait à une grande famille athénienne.

C'est vers l'âge de dix-huit ans qu'il rencontra Socrate et devint son disciple. En 401, il rejoignit l'armée des mercenaires que Cyrus le jeune avait levée en Asie Mineure, et il prit part à la retraite des Dix-Mille.

Plus tard il rejoignit l'armée spartiate, et fut banni par Athènes. Mais Sparte lui attribua un domaine dans les environs d'Olympie. Il mena alors la vie d'un gentilhomme campagnard, écrivant de nombreux traités

- sur Socrate et son enseignement, *Les Mémoires, l'Apologie, le Banquet*

- sur des événements historiques, *l'Anabase, les Héliéniques*

- et sur de nombreux autres sujets : l'éducation, l'économie, les régimes politiques.

Son fils périt à la bataille de Mantinée. Nous ne savons plus rien de lui à partir de 355 av. J.-C..

<http://musagora.education.fr/jeux/jeuxfr/xenophon.htm>



*(Pourquoi est-ce la mer qui me vient à l'esprit ? Pourquoi, dans ma mémoire, ce sont les soirées qui prédominent, qu'il y a moins d'aubes et que les milieux de journées sont très rares ? Ce n'est que sur la plage du Tanger de mon enfance que brille le soleil éclatant.)*

Cet homme souvent mélancolique voile les paysages de sa vie et leur ôte la lumière radieuse qui aurait pu les éclairer. En l'automne de la vie, il oblitère tout ce qui est début ou milieu de journée -comme s'ils symbolisaient l'écoulement de sa propre vie- pour privilégier la pénombre. Ne reste radieuse que l'insouciance enfantine que l'éloignement temporel doit idéaliser.

Il retrouve cette mer associée à la lumière de l'enfance dans les yeux de l'aimée, Nerissa :

« Tus ojos como el mar que encarnas. De colores de mar, mudables bajo la ráfaga de alegría o de pena. Sereno azul mediterráneo, atlántica esmeralda de pasión, gris cantábrico de melancolía. »<sup>1903</sup>

*(Tes yeux, comme la mer que tu incarnes. Des couleurs de la mer, changeantes sous les rafales de joie ou de peine. Azur serein de la Méditerranée, émeraude de passion de l'Atlantique, gris de mélancolie de la mer Cantabrique.)*

Ses yeux, eux aussi, sont changeants et rappellent une trinité amoureuse païenne. Ils sont, tour à tour, les trois mers qui entourent l'Espagne et peuvent être sereins, passionnés ou mélancoliques. La dernière facette des yeux de Nerissa, couleur de la mer Cantabrique, rappelle la fin de *Real Sitio*, le dernier opus : c'est près d'elle que reviendra don Alonso pour finir sa vie avec la femme qu'il aime.

L'évocation des yeux de Nerissa commence par la sérénité de la mer Méditerranée pour finir ainsi :

« Grises como el mar que envuelve a mi hijo y a mi padre. ¡Si pudiera sepultarme en tus ojos ! »<sup>1904</sup>

*(Des gris comme la mer qui enveloppe mon fils et mon père. Ah, si je pouvais m'ensevelir dans tes yeux !)*

Cet homme obsédé par la mort ne peut évoquer la beauté de l'aimée sans revenir à une mort obsédante, ici celle de son fils :

« Destino de semidiós : ser destruido o arrebatado. ¿ Entre qué rocas, anémonas, algas yacen sus huesos ? Al menos fue muy rápido. Las llamas de aquel motor no alcanzaron a la cabina y el choque contra el mar sería un piadoso instante. ¡ Revivido en tantos y tantos insomnios ! »<sup>1905</sup>

*(Destin de demi-dieu : être détruit ou enlevé. Parmi quelles roches, anémones et algues gisent ses os ? Au moins, ce fut très rapide. Les flammes de ce moteur n'atteignirent pas la cabine et le choc contre la mer devait être un pieux instant. Revécu au cours de tant et tant d'insomnies !)*

Au-delà de la comparaison avec un demi-dieu qui pourrait être comique -étant donné son mépris pour son ex-épouse, Monique, a-t-il la prétention de se considérer comme un dieu ? - nous pouvons être ému par la douleur d'un père qui se raccroche désespérément à l'idée que son fils soit mort rapidement, échappant à une

---

<sup>1902</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.244.

<sup>1903</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.201.

<sup>1904</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.201.

<sup>1905</sup> *Octubre, octubre.* Ibid. p.98.

agonie perdue d'avance. Nous y discernons, également, le destin du couple Ahram et Glauka dans *La vieja sirena*. La perspective du corps de son enfant gisant parmi les éléments du fond de la mer ne suscite nul dégoût chez ce père amoureux de la mer. Au contraire, ils semblent former un linceul pour son enfant.

Nous apprenons, un peu plus tard, qu'il a échappé à la mort lorsque la ville de Santander fut attaquée, pendant la guerre civile. Le brouillard le sauva. C'est au cours de ce récit qu'il glisse cette allusion :

« Fue dos semanas antes de que el pobre papá se precipitase al mar desde la carretera de la costa, ametrallado su coche por un avión de la *Legión Cóndor*<sup>1906</sup>. »<sup>1907</sup>

(*Ce fut deux semaines avant que mon pauvre papa ne fût précipité dans la mer, depuis la route de la côte, sa voiture ayant été mitraillée par un avion de la Légion Condor.*)

Dans les deux cas, la mer sert de linceul : elle n'est la cause ni de la mort du père, ni de celle du fils de Miguel. Le premier a été tué par des hommes, le second dans un accident d'avion. Miguel n'évoque pas le thème de la tombe, de l'endroit concret permettant le recueillement. Il est vrai qu'il s'agit là d'une idée religieuse, assez éloignée du personnage. Il n'a pas besoin d'un lieu aussi ponctuel pour se remémorer les êtres chers, dont le souvenir imprégné de culpabilité l'obsède. Cette mer-linceul n'est plus la douce et sensuelle mer Méditerranée mais « un mar salvaje »<sup>1908</sup> (*une mer sauvage*), aux « abismos marinos »<sup>1909</sup> (*abîmes marins*).

La mer se fait plus discrète, dans la partie « *Octubre, octubre* ». Paco y fait allusion lorsqu'il évoque son Andalousie natale<sup>1910</sup>, mais cela reste assez superficiel, en accord avec le personnage.

Elle fait partie du décor qui obsède Luis :

« el súbito recuerdo, ¿de dónde?, otro ciprés en una ladera, cortando mar y cielo »<sup>1911</sup>  
(*le brusque souvenir, d'où?, un autre cyprès sur une colline, séparant la mer du ciel*)

ou, plus loin :

« vi el mar »<sup>1912</sup>  
(*je vis la mer*)

La mer n'est, ici, qu'indice obsessionnel d'une image que Luis ne parvient pas à situer.

---

<sup>1906</sup> La **Légion Condor** était une force aérienne formée de "volontaires" à partir d'effectifs de la Luftwaffe de l'Allemagne nazie, qui combattit en Espagne durant la guerre civile entre juillet 1936 et avril 1939. Elle fut envoyée par Adolf Hitler afin d'aider les forces nationalistes de Franco qui s'étaient soulevées contre la II République espagnole, le 17 juillet 1936 à Melilla (une enclave espagnole en territoire marocain).

Les 6 000 hommes engagés seront relevés régulièrement, 19 000 auront servi, parmi lesquels des nombreux officiers qui deviendront célèbres lors de la Seconde Guerre mondiale, comme le général Hugo Sperrle ou le pilote Adolf Galland.  
[http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9gion\\_Condor](http://fr.wikipedia.org/wiki/L%C3%A9gion_Condor)

<sup>1907</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.155.

<sup>1908</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.772.

<sup>1909</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.772.

<sup>1910</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.380.

<sup>1911</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.285.

<sup>1912</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.725.

La mer peut aussi devenir métaphore :

« Ágata se ha dormido, su aliento va y viene sobre mi piel, una marea de la que soy la playa, pleamar llenándome »<sup>1913</sup>

(*Ágata s'est endormie, son souffle va et vient sur ma peau, une marée dont je suis la plage, pleine mer qui m'emplit.*)

Luis inverse la métaphore commune où l'homme est la mer et la femme la plage, puisque c'est elle qui reçoit le liquide salé. Il est, en cela, « amant lesbien », homme et femme réconciliés dans l'amour, et c'est lui qui reçoit le souffle régulier de la femme aimée, dans une vision parfaite -achevée-, de l'amour.

La mer est sensualité et mort, douce et féroce ; elle ne laisse indifférents ni le personnage qui l'évoque, ni le lecteur.

Une fois, pourtant, une fois seulement, des personnages secondaires -don Ramiro, doña Emilia, leur fille Jimena, ainsi que Mateo et sa famille- quittent Madrid pour rejoindre la mer dans son acception la moins ouverte à la métaphore : la plage de Benidorm. Mais si elle n'est qu'amusement pour ces derniers, elle est beaucoup plus importante aux yeux des parents de Jimena.

En effet, leur choix de quitter momentanément Madrid est grave : ils voient le chagrin dans lequel s'est enfoncée Jimena. Ils en connaissent la cause : elle a renoncé à Paco. Ils savent qu'ils en sont fortement responsables - c'est à cause d'eux que Jimena n'est pas allée rejoindre son amoureux-, ils ont bonne conscience, mais font tout ce qu'ils peuvent pour aider leur fille. Ils se montrent, en cela, des parents aimants. Ils espèrent, tout simplement, que cette escapade au bord de la mer distraira leur fille.

Cependant, même à Benidorm, la mer n'est pas que plage :

« El mar. Es necesario el mar.

Aunque sea un mar prisionero entre dos enfrentadas y altísimas murallas de hormigón con aberturas. Un telón azul al fondo del gran cañón urbanístico, donde, cada mañana, relumbra el sol centelleando sobre las olas.

Azul y oro para don Ramiro y doña Emilia, prisioneros -como el mismo mar entre los muros- en su jaula del balcón del cuarto de estar »<sup>1914</sup>

(*La mer. La mer est nécessaire.*

*Même si c'est une mer prisonnière entre deux murailles de béton face à face et très hautes, avec des ouvertures. Un rideau bleu au fond du grand cañon urbanistique, où, chaque matin, étincelle le soleil qui scintille sur les vagues.*

*Azur et or pour don Ramiro et doña Emilia, prisonniers -comme la mer elle-même entre les murs- dans leur cage du balcon de la salle de séjour.)*

Dans cette dernière évocation de la mer de la partie *Octubre, octubre*, nous retrouvons cette vision de l'eau enfermée que nous avons mentionnée pour le

---

<sup>1913</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.782.

<sup>1914</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.802-803.

Manzanares et, ici encore, cet enfermement horizontal de l'eau n'empêche pas un mouvement vertical : le soleil donne la liberté à la mer.

La mer a cette chance que n'ont pas Emilia et Ramiro : ils sont enfermés dans leur appartement comme dans leurs principes. Le carcan de leurs préjugés a brisé leur fille.

Miguel, lui aussi, va évoquer la mer au cours de ses dernières heures de vie pour désigner le temps :

« Tanta esperanza y tanta tribulación..., ¿a esto conducía ? Fugaces lirios de espuma sobre la faz del Océano inmutable. »<sup>1915</sup>

(*Tant d'espoirs et tant de vicissitudes..., pour en venir à cela ? Fugaces lys d'écume sur la face de l'Océan immuable.*)

Son « esto » semble bien dépité et contraste avec ce qui précède « tanta esperanza y tanta tribulación ». Au moment d'affronter la mort tout ce qui fut sa vie s'étale devant lui et lui apparaît comme bien léger et superficiel. Il ne lui reste que l'essentiel, l'apogée : il est, enfin, parvenu à la mort. La métaphore de sa vie comparée à l'océan du temps n'est peut-être pas très originale, mais n'en demeure pas moins poétique. L'homme s'agite vainement pendant le temps, si bref, qui lui est donné et n'effleure pas même la surface d'un temps éternel sur lequel il n'a pas la moindre emprise.

Dans *Octubre, octubre*, la mer garde, en son sein, des êtres aimés et les protège sous ses algues et sous ses plantes. Ils sont, ainsi, soustraits à un ensevelissement terrestre dans un cimetière. Les personnages de José Luis Sampedro se recueillent rarement sur une tombe. Don Pablo et María se rendent dans le cimetière où repose Roque, l'anarchiste qui ne devait pas être particulièrement sensible à la dimension religieuse de la mort. Cette scène est davantage le prétexte à une évocation de la tragique histoire d'amour de Beatriz et à une rencontre de deux personnages, dont la relation va, ainsi, s'épanouir plus vite.

La mer est, aussi, le lieu omniprésent dans l'enfance de Miguel et de Luis et elle symbolise la chaleur, l'insouciance, l'éveil à la sensualité. Elle est métaphore du temps et de la mort qu'il induit.

Cette mer qui joue un rôle non négligeable sans être fondamental dans ce premier opus devient essentielle dans le deuxième, comme son titre, *La vieja sirena*, le laissait présager, de même que le lieu principal de l'intrigue, à savoir Alexandrie, grand port maritime.

---

<sup>1915</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.815.

Comment étudier la problématique de la mer dans une œuvre qui y baigne toute entière ? Elle est toujours présente ; elle est citée environ cinquante-trois fois<sup>1916</sup>. Le dauphin, qui fait partie du même monde, n'apparaît pas moins de cinquante-sept fois<sup>1917</sup>, souvent associé au banc où se rencontraient Glauka et Krito. Nous allons nous approcher tout doucement de cet univers aquatique infini, en commençant par évoquer celles que Glauka désigne sous les termes de « ses sœurs » et qui, toujours, furent différentes d'elle :

« Aquella sirena era diferente de sus hermanas, las inmortales hijas de Nereo. Ya era único y sorprendente su cabello, no precisamente de un rojo coral, sino del suave dorado de las escamas en algunos peces, ni rubio ni oscuro como en las demás. Y, sobre todo, su comportamiento era extraño, pues se cansaba de entretenerse como ellas, observando los pulpos, admirando las actinias o los cangrejos ermitaños, jugando con los peces, moviéndose entre las algas para sentirse acariciada por las ramas flexuosas. Se interesaba en cambio por objetos que a sus hermanas les parecían ajenos y, sobre todo, permanecía largos ratos inmóvil, sin emitir ningún pensamiento que ellas pudieran captar mentalmente, pues las sirenas no necesitan articular un lenguaje. »<sup>1918</sup>

*(Cette sirène était différente de ses sœurs, les immortelles filles de Nérée. Déjà, sa chevelure était unique et surprenante, pas précisément d'un rouge corail, mais de la douce couleur dorée des écailles sur quelques poissons, ni blonde ni sombre comme pour les autres. C'était, surtout, son comportement qui était étrange, car elle se lassait de s'amuser comme elles à observer les pieuvres, à admirer les actinies ou les crabes ermites, à jouer avec les poissons, à se déplacer parmi les algues pour se sentir caressée par les branches flexueuses. Par contre, elle s'intéressait à des objets qui laissaient ses sœurs indifférentes et, surtout, elle restait de longs moments immobile, sans émettre aucune pensée qu'elles pussent capter mentalement, parce que les sirènes n'ont pas besoin d'un langage articulé.)*

Nul doute que José Luis Sampedro s'amuse à raconter avec force détails l'existence de ces êtres qui n'existent pas mais auxquels il est attaché. Est-il très loin de l'évocation qu'en font ses prédécesseurs comme Homère<sup>1919</sup> ou Giraudoux<sup>1920</sup> avec

<sup>1916</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 36, 39, 48, 52, 53, 73, 74, 76, 77, 80, 81, 83, 86, 89, 102, 107, 112, 114, 116, 119, 130, 131, 134, 135, 137, 141, 177, 193, 195, 210, 239, 257, 258, 281, 407, 419, 424, 525, 535, 571, 579, 581, 584, 587, 588, 591, 597, 619, 670, 689, 698, 700, 702.

<sup>1917</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 94, 96, 137, 144, 168, 194, 211, 225, 257, 261, 267, 276, 304, 306, 337, 362, 383, 392, 426, 504, 508, 519, 520, 521, 522, 525, 527, 554, 559, 560, 531, 563, 564, 565, 566, 567, 568, 569, 571, 575, 577, 579, 580, 581, 583, 584, 590, 592, 595, 608, 610, 613, 614, 632, 638, 664, 708.

<sup>1918</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 246.

<sup>1919</sup> Dans la mythologie grecque, les sirènes sont des êtres moitié-femme et moitié-oiseau qui chantent au-dessus des mers pour attirer les navigateurs et les faire se noyer. Elles passent pour les filles d'Achéloos et de Terpsichore, Melpomène ou Astérope, ou bien de Phorcys et de Céto, ou bien d'Eagre et de Calliope selon les versions. Elles sont généralement au nombre de trois, mais certains auteurs en comptent beaucoup plus. Les noms les plus cités sont : Aglaophone la belle voix, Aglaopé le beau visage, Leucosie la blanche, Ligée la mélodieuse, Himeropa la douce, Parthénope au visage de jeune fille, Pisinoé la persuasive, Thelxiépie/Thelxinoé l'enchanteresse, Thelxiopé la troublante, Molpé le chant étrange, Raidné le progrès, Télès la parfaite. Traditionnellement, lorsqu'elles sont trois, une joue de la lyre, une autre de la flûte et la troisième chante.

La première mention des sirènes dans la littérature se trouve chez Homère, au chant XII de *l'Odyssée*, dans un des plus fameux passages du récit : Ulysse s'est fait attacher au grand mât de son navire pour pouvoir écouter le chant des sirènes, pendant que ses compagnons rament, les oreilles bouchées par la cire [http://fr.wikipedia.org/wiki/Sir%C3%A8ne\\_\(mythologie\)](http://fr.wikipedia.org/wiki/Sir%C3%A8ne_(mythologie))

<sup>1920</sup> HANS : L'HUMAIN TENTÉ PAR L'ABSOLU : Le personnage est marqué par la lourdeur, l'immanence : cette *pâte humaine* apparaît d'autant plus rustre et limitée que Hans est un chevalier errant dont on attendrait plus de mystère (deux références sont faites à cette tradition : Siegfried et le *Parsifal* d'Eschenbach). Garçon d'écurie, ravi de retrouver enfin le réel, Hans se présente comme un guerrier bavard, sourd aux murmures de la forêt, un maquignon avec les femmes, vaniteux comme une pintade. Pour lui, l'aventure n'est jamais qu'un « stage dans la cavalerie ».

Touché par Ondine, véritablement ensorcelé par elle (voir le symbole de l'armure qui se défait), il avoue soudain que « tout a changé ». Tenté par l'absolu d'Ondine, par le rêve qu'elle représente dans son univers, il y met néanmoins une dévotion patante et

son Ondine ? La lecture de ces œuvres, outre celle de *Le chant des sirènes : De Homère à H.G. Wells*<sup>1921</sup> mène, semble-t-il, sur une fausse piste ou confirme que José Luis Sampedro n'a opté pour aucun des ces destins cruels et tragiques. Sa Glauka ne saurait dire comme l'Ondine de Giraudoux qu'elle hait les hommes ; elle a opté pour la vie, non pour le sacrifice, contrairement aussi bien à Ondine qu'à Mélusine<sup>1922</sup> ou aux autres personnages mi-femmes mi-êtres extraordinaires. Il n'y pas de place pour le renoncement ou le sacrifice chez Glauka car, tout simplement, elle considère que

---

mesurée : il refuse la ceinture de chair que lui propose Ondine, s'efforce maladroitement de parler comme elle. Le dramaturge représente nettement dans la scène 6 cette différence radicale des comportements et des modes de pensée. Il faudra toute la volonté d'Ondine pour que l'acte s'achève sur une réconciliation, qu'au terme des propos échangés le spectateur ne peut que ressentir comme bien fragile.

**ONDINE : LA PERFECTION TENTÉE PAR L'HUMAIN :** Ondine est en effet tout au contraire un être immatériel : Auguste, qui la définit comme « ce que le monde a de plus parfait », voit bien que cette perfection réside en ce que sa nature est « la nature même ». « C'est un rêve, Ondine », confirme-t-il, et il semble que ce rêve nous paraisse si pur parce que, au contraire du chevalier, Ondine est entière. Son exigence se signale d'entrée par la spontanéité de ses réactions et son goût des limites (elle est prête à mourir pour le chevalier dès la scène 5). Son évocation touchante des mœurs conjugales des chiens de mer participe de cette même soif d'absolu et de sacrifice. Cet aspect du personnage apparaît d'autant plus qu'il se heurte à cette gangue d'immanence dont est prisonnier le chevalier.

Pourtant Ondine est tentée par le monde humain : elle ne rêve que d'être la servante de Hans et, aux autres ondines, affirme son authentique féminité ("*moi, je suis une femme*"). Ici, Ondine semble beaucoup plus proche du mythe celtique de Mélusine que de l'héroïne du conte de La Motte-Fouqué. Non qu'il s'agisse de cette malédiction qui pousse la serpente poitevine à épouser un humain : l'amour d'Ondine pour Hans est au contraire un élan libre que tout son entourage réprovoque. Mais, comme Mélusine, Ondine est décidée à gagner dans ces noces humaines un supplément d'âme et assouvit un besoin de sacrifice. Nul doute que dans sa décision s'affirme le rêve panthéiste d'une réconciliation de l'homme et de la Nature, qui est le véritable enjeu posé par ce premier acte.

**L'ENJEU DRAMATIQUE :** Les mondes d'Ondine et Hans sont présentés de manière constamment antagoniste. Malgré son attirance pour le monde humain, Ondine en perçoit les limites, voire les mensonges, et c'est ce qui noue l'intrigue et lui donne sa tension dramatique. Ce rôle est assuré par les avertissements qui jalonnent l'acte :

■ Ainsi "*je hais les hommes*" est le premier mot d'Ondine. Déjà l'humanité se signale pour elle par le mensonge ("*les bras des hommes leur servent surtout à se dégager*") et le personnage de Bertha semble être le catalyseur de la découverte ("*tout le monde ment*"). Du chevalier, elle sait déjà l'inconstance et la légèreté des promesses ("*c'est bien au cœur, n'est-ce pas ?*") et ces doutes ("*je suis sûre que tu attends mon sommeil pour aller voir ton cheval*") nous la rendent pathétique.

■ Les avertissements qu'elle reçoit ou qui sont adressés au chevalier donnent, eux aussi, à l'intrigue sa tension dramatique. Auguste place d'emblée le problème sur son vrai terrain en opposant la nature à l'homme, évoquant l'entente fragile qui est la leur ("*Méfiez-vous... si [l'homme] a déplu une fois à la nature, il est perdu !*"). L'enjeu de la pièce tourne autour d'un véritable pari : le mariage entre l'humain et l'absolu de la nature est-il possible ? Cet enjeu se présente aussi sous la forme des avertissements lancés par les ondines ("*il te trompera*"), du pacte qu'Ondine sait fragile mais qu'elle tient pourtant ("*tu acceptes le pacte s'il te trompe*"). <http://www.site-magister.com/ondine.htm>

<sup>1921</sup> SAMOYAULT Tiphaine, *Le chant des sirènes : De Homère à H.G. Wells*, Poche, Paris, 2004

<sup>1922</sup> « Comment Breton connut-il la légende de Mélusine ? Avait-il lu la version romancée de Jean d'Arras (XIV<sup>e</sup> siècle) ou celle, poétique et plus tardive, du libraire Couldrette (1401-1405) ? En eut-il plutôt connaissance par le truchement du grand-père de Saint-Brieuc, grand raconteur d'histoires ? Il semble en tout cas qu'il la connaissait mieux qu'au travers de l'intrigue simple que la tradition populaire a tardivement répandue.

Raimondin, fils du comte de Forez, égaré par la douleur d'avoir malencontreusement tué son oncle, le comte de Poitiers, au cours d'une chasse au sanglier, rencontre près d'une fontaine trois belles dames. L'une d'elles est Mélusine, fille du roi d'Écosse Élinas et de la fée Présine. Mélusine reconforte Raimondin et lui propose de l'épouser avec la promesse de faire de lui un très riche et puissant seigneur. Raimondin accepte aussitôt et jure aussi, comme le lui demande Mélusine, de ne pas chercher à la voir chaque samedi. Femme, Mélusine donne à Raimondin dix enfants qui, tous, présentent une difformité physique, construit d'immenses châteaux (ainsi celui de Lusignan). Fée, elle revêt chaque samedi une queue de serpent, assumant ainsi une ancienne malédiction qu'elle ne peut conjurer que par le mariage.

Or, intrigué et jaloux, Raimondin la surprend un jour dans ses métamorphoses. Dans un grand cri, Mélusine s'enfuit : monstreuse aux yeux des hommes, désormais exclue de leur monde, elle est condamnée à aimer sans retour. Elle fuit, et, dès lors, sa présence ne cesse de hanter le cerveau de l'homme qui a préféré le savoir au mystère ». <http://www.site-magister.com/nadja2.htm#melusine>

l'état mortel d'être humain est beaucoup plus enviable que celui de sirène. Elle verrait plutôt ses congénères comme Elizabeth Goudge, qui écrit :

« [...] (Les sirènes) pleuraient parce qu'elles n'avaient pas d'âme. »<sup>1923</sup>

Souvenons-nous de ce qu'elle dit à Ahram :

« Los dioses no viven ; sólo existen. »<sup>1924</sup>

(*Les dieux ne vivent pas ; ils existent seulement.*)

Glauka n'a pas renoncé à un état supérieur ou inférieur à celui d'être humain : elle a opté, avec toute la force de son intelligence et de son être, pour une autre condition que celle qu'elle avait reçue. Son destin n'est pas non plus absurde. Elle est, toujours, guidée par un optimisme inébranlable. Elle est, en cela, proche de ce qu'affirme Montherlant<sup>1925</sup> :

« Aucune preuve d'intelligence ne surpasse celle de voir le monde tel qu'il est, et de le trouver bon. »

Elle a renoncé de gaieté de cœur à sa condition de sirène et n'évoque jamais « ses sœurs » avec nostalgie ni tendresse particulière. Elles sont ce qu'elle ne voulait plus être. Autant son amour pour la mer et ses créatures est resté vivace, autant tout sentiment pour ses sœurs semble peu prégnant. Cette sirène, omniprésente dans le deuxième opus, n'est pas inexistante dans *Real Sitio* : elle figure sur la clochette de don Alonso lui rappelant tellement son fils, qui est mort. Elle est représentée, également, sur la médaille d'Ahram. Symboliquement, elle annonce celle qu'il va aimer.

Dans *La vieja sirena*, elle est symbole de liberté et d'amour.

Les dauphins, quant à eux, sont beaucoup plus présents que les sirènes tout au long de l'œuvre. Au-delà de la divinité Neith, représentée « con un delfín a sus pies »<sup>1926</sup> (*un dauphin à ses pieds*), ce sont les animaux réels que Glauka aime tendrement.

Ils lui rappellent les dauphins de son enfance :

« ¡ cuántos delfines en Psyra !, se acercaban en bandadas hasta la misma playa »<sup>1927</sup>

(*que de dauphins à Psyra !, ils s'approchaient en bandes jusqu'à la plage elle-même.*)

Ils sont là lorsqu'elle va se promener en mer avec Ahram et Malki. Elle s'adresse à ce dernier :

« -Calla, bonito, calla... Mira la mar, vendrán unos peces muy grandes, muy grandes, que no has visto nunca y saltan mucho fuera del agua. »<sup>1928</sup>

(*-Tais-toi, mon mignon, tais-toi... Regarde la mer, tu vas voir arriver des poissons très grands, très grands, que tu n'as jamais vus et qui sautent beaucoup hors de l'eau.*)

Et, en effet, apparaît :

<sup>1923</sup> GOUDGE Elizabeth. *Le Pays du Dauphin Vert*. Phébus. Paris. 2004. p.114.

<sup>1924</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.255.

<sup>1925</sup> MONTHERLANT (de) Henry. *Carnets*. La Table Ronde. Paris. 1995.

<sup>1926</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.94.

<sup>1927</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.98.

<sup>1928</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.137.

« una pareja de juguetones delfines adelantándose al barco, dejándolo pasar, sumergiéndose bajo el casco para parecer al otro costado, saltando en armoniosas curvas de oscuros cuerpos relucientes. El niño palmorea y chilla entre el entusiasmo y el miedo, cuando los ve demasiado cerca. »<sup>1929</sup>

*(un couple de dauphins espiègles dépassant le bateau, le laissant passer, plongeant sous la coque pour apparaître de l'autre côté, sautant en traçant d'harmonieuses courbes de sombres corps brillants. Le garçonnet bat des mains et crie, partagé entre l'enthousiasme et la crainte, quand il les voit trop près.)*

Cette image des dauphins pleins de vie, inoffensifs, ne faisant peur à l'enfant que par leur taille et parce qu'il n'en a jamais vu, apportent de l'enjouement et de l'insouciance à la scène, même si Glauka pense, un peu tard, qu'elle n'aurait pas dû annoncer leur venue, n'ayant aucun argument raisonnable pour prévoir leur arrivée.

Après leur première relation érotique, dans la caverne, Glauka et Ahram vont se baigner :

« Retozan como delfines, se persiguen, se sumergen en unas ondas atravesadas por la dorada red de la luz solar. »<sup>1930</sup>

*(Ils s'ébattent comme des dauphins, se poursuivent, plongent dans des vagues traversées par le filet doré de la lumière solaire.)*

Glauka vient de dire à Ahram qu'elle fut sirène et cette baignade insouciance marque leur osmose à la fois entre eux et avec la mer qui les accueille.

Ahram la considère même comme supérieure aux dauphins par ses prouesses dans l'eau :

« ¡Si basta verla nadar ! ¡ Qué prodigio esta mañana ! Ni los delfines se mueven así. »<sup>1931</sup>

*(Mais il suffit de la voir nager ! Quel prodige ce matin ! Les dauphins eux-mêmes ne se déplacent pas ainsi.)*

Lorsqu'elle se remémore sa transformation en femme, qu'elle a, soudain, pleine conscience des couleurs et des sensations, le dauphin est encore là :

« Hasta mirando hacia el mar se veía casi la evaporación de las aguas, el envejecimiento de los delfines en cada salto, [...] »<sup>1932</sup>

*(Même quand on regardait vers la mer, on voyait presque l'évaporation des eaux, le vieillissement des dauphins, à chaque saut, [...])*

Le dauphin est le lien entre sa vie passée et sa vie actuelle. Il fait partie de l'élément marin qu'elle connut lorsqu'elle était sirène, mais il est mortel. Si l'on ajoute à cela les qualités d'intelligence que l'on prête à ces animaux, cela suffit à expliquer l'amour profond, le respect que ressent Glauka à leur égard.

Le même animal a sauvé Ahram lorsqu'il s'est jeté à l'eau, enlevé par les ravisseurs à la solde de Palmyre. Il a aidé le Navigateur, puis a retrouvé Glauka, comme elle l'explique à Krito :

« -Bajé a la gruta, como siempre ; estaba muy inquieta, de repente apareció un delfín, me extrañó tan cerca de la roca, ya sabes que rehúyen las aguas del puerto, saltó además torpemente, parecía herido, me dio pena y quise ayudarle, me lancé al agua y me acerqué, no huyó de

<sup>1929</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.137.

<sup>1930</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.257.

<sup>1931</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.261.

<sup>1932</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.267.



mí, quería decirme algo, ya sabes que transmiten como las sirenas, estaba agotado, [...] se había metido por allí (aguas malas) tropezaba con embarcaciones, desde una de ellas le habían lanzado un arpón, lo llevaba clavado junto a la cola, se lo desprendí, i si hubieras visto su mirada de agradecimiento !

-Pero Ahram, ¿qué pasa con él ?

-Te he contado todo eso para que me creas... Antes, en mares muy calientes, el delfín había atravesado una tempestad, un navío capeaba también el temporal, cayó un hombre al agua y quedó flotando, se sostenía sólo con las piernas, o no sabía nadar o estaba empeñado, según el delfín, en sujetar un trozo de cuerda con sus manos atrás, no las separaba de la espalda... ¿Comprendes ?, i el hombre estaba atado, Krito !, por eso no avanzaba en el agua, el delfín se compadeció, le fue empujando hacia una tierra, le dejó en la más cercana... »<sup>1933</sup>

*(Je descendis dans la grotte, comme toujours ; j'étais très inquiète, soudain apparut un dauphin, je fus étonnée de le voir si près du rocher, tu sais bien qu'il fuit les eaux du port, de plus il fit un saut maladroit, il paraissait blessé, il me fit de la peine et je voulus l'aider, je me jetai à l'eau et je m'approchai, il ne me fuit pas, il voulait me dire quelque chose, comme tu le sais, ils communiquent comme les sirènes, il était épuisé, [...] il s'était introduit là (dans de mauvaises eaux), il se heurtait à des embarcations, de l'une d'elles on lui avait lancé un harpon, qu'il avait encore, enfoncé près de la queue, je le détachai, ah, si tu avais vu son regard reconnaissant !*

- Mais, qu'est-ce qui est arrivé à Ahram ?

*- Je t'ai raconté tout cela pour que tu me croies... Auparavant, dans des mers très chaudes, le dauphin avait traversé une tempête, un navire bravait lui aussi le mauvais temps, un homme tomba à l'eau et il y flottait, il ne se maintenait que grâce à ses jambes, ou il ne savait pas nager, ou, d'après le dauphin, il s'efforçait de tenir un bout de corde avec ses mains derrière lui, il ne les écartait pas de son dos... Comprends-tu ?, l'homme était attaché, Krito !, c'est pour cela qu'il n'avancait pas dans l'eau, le dauphin eut pitié de lui, il le poussa vers une terre, le laissa sur la plus proche...)*

Ce dauphin salvateur, si humain, a sauvé la vie d'Ahram, comme nous le constatons dès le chapitre suivant, consacré à Ahram sur sa « Roca » (*son Rocher*). Le dauphin y est omniprésent. Ahram se remémore l'animal le poussant hors de l'eau alors qu'il allait se noyer. Il lui donnait de l'espoir :

« Tiene que haber alguna diosa de mi parte : la prueba es el delfín. »<sup>1934</sup>

*(il doit y avoir quelque déesse qui me protège : le dauphin en est la preuve.)*

Le même dauphin va guider Glauka vers l'îlot sur lequel s'est réfugié Ahram ; il apparaît et disparaît :

« Hasta el delfín desaparecía reiteradamente como si quisiera abandonarles, teniendo a Glauka obsesionada, toda ojos, apoyada en la proa, olvidada hasta de la sed. »<sup>1935</sup>

*(Le dauphin disparaissait même régulièrement, comme s'il voulait les abandonner, Glauka en était obsédée, toute yeux, appuyée sur la proue, oubliant jusqu'à la soif.)*

Et lorsque Malki, le premier, voit le Rocher :

« En el mismo instante reapareció el delfín, saltando en cadena, y pusieron proa a aquella última esperanza. »<sup>1936</sup>

*(Au même instant réapparut le dauphin, enchaînant les bonds et ils mirent le cap sur ce dernier espoir.)*

Le dauphin sera encore là lorsqu'ils remonteront tous dans le bateau :

<sup>1933</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.564.

<sup>1934</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.575.

<sup>1935</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.593.

<sup>1936</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.593.

« Nadie se interesa ya por el delfín que salta en vano. Todos miran a lo alto y hacia adelante. »<sup>1937</sup>

*(Personne ne s'intéresse désormais au dauphin, qui saute en vain. Tous regardent vers le haut et vers l'avant.)*

Cette indifférence soudaine envers le dauphin ne peut se justifier, peut-être, que par les indications spatiales « a lo alto y hacia adelante ». Le dauphin et son rôle dans la survie d'Ahrum font partie du passé.

Ce dernier va y repenser peu après, lorsqu'il va revenir sur cet épisode crucial de sa vie et confier à Glauka :

« Después recordé el delfín, me había llevado a la Roca para probarme. También para probaros a vosotros, si me buscabais o me abandonabais. ¡ Cavilé tanto en aquella soledad... ! »<sup>1938</sup>

*(Ensuite, je me suis souvenu du dauphin, il m'avait conduit jusqu'au Rocher pour m'éprouver. Il voulait aussi vous éprouver, pour savoir si vous me cherchiez ou si vous m'abandonneriez. J'ai tellement réfléchi dans cette solitude... !)*

Ahrum toucha, sans doute, le fond du désespoir et de la misère humaine, seul sur son Rocher, rongé comme il l'était par le doute concernant celle qu'il aimait. Or, il était impossible que Krito ou Glauka renoncent à le secourir. C'est la grande leçon qu'il aura tiré de ce séjour sur l'îlot : la confiance en l'être humain.

Il médite sur ce sujet et se rapproche peu à peu de la vérité :

« Para eso fue todo el viaje ; para eso mi diosa envió al delfín a conservarme la vida : para embarcarme en otro viaje. Un viaje dentro de mi corazón. Para descubrir a otro Ahrum. »<sup>1939</sup>

*(Tel fut le but de tout le voyage ; c'est pour cela que ma déesse envoya le dauphin, pour me sauver la vie : afin de m'embarquer pour un autre voyage. Un voyage à l'intérieur de mon cœur. Afin de découvrir un autre Ahrum. )*

A la fin, lorsque Glauka recouvre la forme d'une sirène, elle s'assoupit et découvre :

« un delfín se mantiene inmóvil frente a mí moviendo sus aletas »<sup>1940</sup>

*(un dauphin se tient immobile en face de moi, en battant des nageoires.)*

Le dernier être vivant qu'a vu Glauka ne pouvait être qu'un dauphin.

Par conséquent, cet animal l'a accompagnée tout au long de sa vie, de sirène puis d'être humain. D'une fidélité touchante, il l'a épaulée, écoutée et secourue, allant jusqu'à sauver la vie d'Ahrum. Il est impossible de savoir si c'est toujours le même animal qui s'est posté aux côtés de Glauka lorsqu'elle en a eu besoin, mais peu importe : un dauphin a toujours été près d'elle dans les moments importants de sa vie.

Les dauphins jouent, également, un rôle symbolique, dans la représentation de la déesse Neith, comme nous l'avons vu, mais aussi, et surtout, sur le banc des dauphins.

La jeune femme découvre très tôt ce siège, dans le jardin de la maison d'Ahrum :

---

<sup>1937</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.595.

<sup>1938</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.608.

<sup>1939</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.632.

<sup>1940</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.708.

« Al alcanzar el borde del acantilado Irenia se asoma a la caleta por donde seis días atrás llegó desde Tanuris en el *Jemsu*. En un ensanchamiento del sendero, a la sombra de un sicomoro, descubre un pequeño banco de mármol, cada uno de cuyos brazos es un delfín curvándose en el salto. Conquistada por ese lugar de reposo se sienta frente al faro, que recibe el sol de la tarde transformándolo en resplandeciente blancura.<sup>1941</sup>

*(En atteignant le bord de la falaise, Irenia se penche sur la crique où, après avoir quitté Tanuris, elle était arrivée six jours auparavant, sur le « Jemsu ». A un endroit où le sentier s'élargissait, à l'ombre d'un sycomore, elle découvre un petit banc de marbre, dont chacun des accoudoirs est un dauphin qui se courbe en sautant. Conquise par ce lieu de repos, elle s'assied en face du phare qui reçoit le soleil du soir, pour le transformer en blancheur resplendissante.)*

Pour la jeune esclave qui vient d'arriver à Alexandrie, cet endroit est un véritable lieu de délice, un refuge apaisant où elle croit pouvoir jouir de la solitude, voire du recueillement face à cette mer tant aimée et ce phare grandiose. Or, il va aussitôt représenter toute autre chose pour elle : Krito s'approche sur le sentier et elle fait sa connaissance. Il affirme bientôt :

« También es uno de mis sitios preferidos. »<sup>1942</sup>  
*(C'est aussi l'un de mes endroits préférés.)*

Le respect mutuel marquera, d'emblée, leur relation : Glauka ne va pas se laisser influencer par ce qu'elle a entendu dire concernant les mœurs de Krito et elle ne va pas le dédaigner à cause de son habillement féminin. Lui, pour sa part, ne va pas s'arrêter à sa condition d'esclave mais va, tout de suite, être fasciné par sa chevelure, mais aussi par sa simplicité, son intelligence et sa sagesse innée.

*El banco de los delfines* est aussi le titre du chapitre 19. Celui-ci commence par l'expression de l'inquiétude de Glauka : Ahram l'emmène sur l'île de Karu, où il a fait enterrer Bashir, accompagné de sa chamelle *Al-Lat*. Le Navigateur s'est ensuite rendu à Tanuris pour signifier à Neferhotep et à ses gens son indignation devant le peu d'intérêt qu'ils ont montré lors de la mort de son ami.

Maintenant, au fil de l'eau, Ahram lui raconte ses derniers succès, contre des conspirateurs qui voulaient l'empêcher d'approvisionner en bois -nécessaire pour la lumière- le phare d'Alexandrie. En arrivant sur l'île, ils découvrent à la fois que *Al-Lat* a été enterrée -par Krito- et qu'une stèle a été érigée, sur ordre d'Ahram mais dessinée par Krito. A ce moment-là, il décide de faire transporter la statue de la déesse dans leur grotte, sous la tour, et de placer une copie à sa place.

C'est un moment d'intimité. Ils évoquent Uruk. Ahram lui demande s'il fut son meilleur amour. Elle répond par la négative, lui indiquant que personne n'a su l'aimer comme lui, Ahram. Ils parlent de Clea, avec qui Glauka a eu une relation érotique pour essayer de susciter des confidences de sa part. Ils jouent dans l'eau et se donnent l'un à l'autre. Ces jeux aquatiques et érotiques rappellent à Glauka son premier amour, Narso.

---

<sup>1941</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.168.

<sup>1942</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.169.

Au retour, Ahram se dirige vers la Maison pour travailler à ses affaires et Glauka continue sa promenade, à pied, jusqu'à son banc favori. Elle y découvre Krito, avec lequel elle engage une longue conversation, dans laquelle Glauka pressent sa déchirure. Elle la perçoit, dès son arrivée, à sa voix :

« Hay humorística sorpresa en su voz, pero también una gota de melancolía. »<sup>1943</sup>  
(*Il y a de l'humour et de la surprise dans sa voix, mais aussi une goutte de mélancolie.*)

Elle sent une fêlure dans la voix de Krito :

« Krito no la mira. Su voz se ahonda [ ... ]  
Súbitamente Glauka se siente culpable de su felicidad. »<sup>1944</sup>  
(*Krito ne la regarde pas. Sa voix se fait plus profonde [ ... ]  
Tout à coup, Glauka se sent coupable de son bonheur.*)

Elle a l'impression, soudain, que la magie des mots que possède Krito lui échappe et qu'il est désarmé. Un peu plus tard :

« La voz de Krito brota igualmente dolorida »<sup>1945</sup>  
(*La voix de Krito jaillit, empreinte aussi de tristesse.*)

La vieille sirène perçoit les fêlures dans la voix, mais aussi les sentiments qui passent dans son regard :

« ¿Te gustaría que cambiara (Ahram) ?  
« ¡ No !, grita interiormente todo el cuerpo de Glauka, pero contesta :  
-¿Cómo puedo quererle siendo así ?  
Krito la mira cruelmente. Ella no le conocía esa mirada.  
-Planteas mal la cuestión. No se trata de cómo podrías quererle sino si podrías dejar de quererle.

-Cierto ; no podría -reconoce Glauka- ; tan rápidamente que sólo después se da cuenta de que en aquel nuevo mirar de Krito, duro e incisivo, brillaba una extraña chispa de esperanza, ahora apagada de repente. »<sup>1946</sup>

(*Aimerais-tu qu'il(Ahram) change ?  
Non !, crie, en lui-même, tout le corps de Glauka, mais elle répond :*

-Comment puis-je l'aimer, alors qu'il est ainsi ?

*Krito la regarde avec cruauté. Elle ne lui connaissait pas ce regard.*

-Tu poses mal la question. Il ne s'agit pas de savoir comment tu pourrais l'aimer mais de si tu pourrais cesser de l'aimer.

-C'est certain ; je ne le pourrais pas -reconnaît Glauka- ; si rapidement que ce n'est qu'ensuite qu'elle se rend compte que, dans ce nouveau regard de Krito, dur et incisif, brillait une étrange étincelle d'espoir qui, maintenant, s'est subitement éteinte. )

Glauka lui énonce les qualités qu'il possède. Pendant un instant, il s'adoucit, et elle lui murmure :

« -Sufres, amigo...

Su mano toma la de Krito, que inclina profundamente la cabeza para ocultar la descomposición momentánea de su máscara, que revelaría una expresión ni él mismo sabe hasta qué punto aterradora. »<sup>1947</sup>

(-Tu souffres, mon ami...

<sup>1943</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.426.*

<sup>1944</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.426.*

<sup>1945</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.428.*

<sup>1946</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.428-429.*

<sup>1947</sup> *La vieja sirena. Ibid. p.430.*

*Sa main prend celle de Krito, qui penche fortement la tête pour cacher la décomposition momentanée de son masque, qui révélerait une expression dont lui-même ne sait pas jusqu'à quel point elle serait terrifiante.)*

Quelques minutes plus tard :

« compone el rostro más risueño imaginable, casi faunescos, burlón »<sup>1948</sup>

*(il se compose le visage le plus riant que l'on puisse imaginer, presque faunesque, moqueur.)*

Dans ce chapitre, c'est un Krito sans masque que le lecteur découvre, avec Glauka. Même si cela se sentait, la souffrance du philosophe devient évidente. C'est un être déchiré : traumatisé sexuellement par Kalidea, dont il raconte dans ce chapitre le rôle dévastateur qu'elle a joué dans sa vie, désespéré d'aimer Ahram sans retour et, maintenant, conscient d'être épris de Glauka, ce qui ne lui apporte pas davantage de bonheur. Pour l'instant.

Le banc des dauphins est, donc, le lieu de rencontre de Glauka et Krito, un lieu empreint de sérénité et de douceur. C'est aussi le lieu de vérité de Krito. Devant la sollicitude de Glauka, il a du mal à conserver son masque et dévoile, un instant, la profondeur de sa souffrance aux multiples facettes.

Bien plus tard, après la guérison de Krito :

« Del banco de los delfines nos acercamos a la casita verde y, sorpresa !, nuestro delfín Nereo, le hemos dado el nombre de mi padre »<sup>1949</sup>

*(Quittant le banc des dauphins, nous nous approchons de la maisonnette verte et, quelle surprise !, notre dauphin Nereo, nous lui avons donné le nom de mon père.)*

Selon Krito, le dauphin est, lui aussi, amoureux de Glauka.

Les dauphins sont donc beaucoup plus que de gentils animaux qui batifolent dans les flots pour amuser les marins. Ils sont les témoins de la vie passée de Glauka ; ils l'accompagnent encore, l'aident lorsque cela est nécessaire et ne peuvent, eux non plus, échapper à l'aura d'amour qu'elle dégage.

En représentation symbolique sur le banc, ils obligent les personnages à ôter leur carapace pour se dévoiler, avec leurs chagrins et leurs traumatismes. C'est alors que Glauka peut intervenir et panser toutes les blessures.

Nous arrivons, maintenant, à la mer proprement dite. Elle est partout : Irenia ressent un besoin plus fort que tout de se rendre au bord de l'eau pour y puiser force et sérénité ; elle y emmène Malki, pour qu'il apprenne à nager et devienne un bon navigateur comme son grand-père. C'est, en effet, un lien commun très fort qui se noue entre Glauka et Ahram grâce à leur amour de la mer, même si le Navigateur est quelque peu dépité de l'osmose qui existe entre la mer et la jeune femme. La mer est, tour à tour, caractérisée par les termes de paisible, tranquille, déchaînée. Elle est là, aussi bien le matin qu'au crépuscule. Elle est dans les yeux de Glauka comme dans son

---

<sup>1948</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.431.

<sup>1949</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.638.

caractère, épris de liberté. Elle symbolise le plaisir amoureux, mais elle est aussi « piadosa »<sup>1950</sup> (*compatissante*) avec les morts.

Nous n'allons choisir qu'un seul extrait. Glauka s'adresse mentalement à Ahram qui vient de mourir :

« vinimos a lo esperado, tanto que aún anoche tu cuerpo ha sido mío hasta el final, tu hermoso y viejo cuerpo, al alba el mundo vino a despedirte, era tan dulce el aire que salí de la cámara, te despertó mi ausencia y saliste a abrazarme, el barco atracado al peñasco estaba inmóvil, sobre cubierta todos en su sueño, sólo tú y yo vivientes de lo mágico, envueltos por el círculo de basaltos oscuros, la mar hecha un espejo de mercurio, en aquella gran calma universal el sol vino a encontrarte, los riscos se enjoyaron de topacio y de ágata, en las nubes un rosa transparente, el aire azul, divino, luminoso... tú y yo sentados frente a aquel despertarse la belleza »<sup>1951</sup>

*(Nous atteignîmes ce que nous espérions, à tel point qu'hier soir encore, ton corps a été à moi jusqu'à la fin, ton corps beau et vieux, à l'aube le monde vint te dire adieu, l'air était si doux que je sortis de la cabine, tu fus éveillé par mon absence et tu sortis pour m'embrasser, le bateau amarré au rocher était immobile, sur le pont, tous dormaient, seuls toi et moi vivions cet instant magique, enveloppés par le cercle de basaltos sombres, la mer transformée en un miroir de mercure, dans ce grand calme de l'univers le soleil vint te trouver, les rocs se parèrent de topaze et d'agate, dans les nuages un rose transparent, l'air bleu, divin, lumineux... toi et moi assis en face de cet éveil de la beauté.)*

Il y a corrélation parfaite entre la mer et les hommes ; le cœur d'Ahram est, enfin, en paix, et peut jouir de l'amour de Glauka, de la beauté de la mer qui les entoure. En aucun moment, sans doute, il ne fut aussi proche du bonheur qu'en ces instants qui précèdent sa mort. Quant à Glauka, elle partage le bonheur de celui qu'elle aime, près de la mer qui fait partie d'elle. Le cercle du temps s'immobilise pour recommencer à tourner presque aussitôt, entraînant Ahram dans sa marche funèbre.

Cette osmose avec la mer ressemble à celle qu'évoque le poète :

« Homme libre, toujours tu chériras la mer !

La mer est ton miroir, tu contemples ton âme  
Dans le déroulement infini de sa lame,  
Et ton esprit n'est pas un gouffre moins amer.

Tu te plais à plonger au sein de ton image :

Tu l'embrasses des yeux et des bras, et ton cœur  
Se distrait quelquefois de sa propre rumeur,  
Au bruit de cette plainte indomptable et sauvage.

Vous êtes tous les deux ténébreux et discrets :

Homme, nul n'a sondé le fond de tes abîmes ;  
O mer, nul ne connaît tes richesses intimes,  
Tant vous êtes jaloux de garder vos secrets !

Et cependant voilà des siècles innombrables

Que vous vous combattez sans pitié, ni remords,  
Tellement vous aimez le carnage et la mort,  
O lutteurs éternels, ô frères implacables ! »<sup>1952</sup>

<sup>1950</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.408.

<sup>1951</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.697-698.

<sup>1952</sup> BAUDELAIRE Charles. In *Les fleurs du mal*. J'ai Lu. Libro Poésie. Paris. 2004.

La mer est le miroir de celui qui la regarde. Le poète maudit n'est pas la vieille sirène ou le Navigateur qui connaît, désormais, le cap qu'il souhaite atteindre. La mer qu'ils aiment peut être impitoyable, mais ce n'est pas ainsi qu'ils la voient. Elle apporte la vie, c'est le lieu utérin de la naissance de Glauka. Elle a accompagné ces deux personnages tout au long de leur vie et sera là pour protéger leurs cadavres. Comme le montre Victor Hugo dans *Oceano nox*<sup>1953</sup>, elle est indissociable de la mort, mais dans la trilogie, il s'agit d'une mort essentiellement différente de celle qui est évoquée dans ces vers :

Oh ! combien de marins, combien de capitaines  
Qui sont partis joyeux pour des courses lointaines,  
Dans ce morne horizon se sont évanouis ?  
Combien ont disparu, dure et triste fortune ?  
Dans une mer sans fond, par une nuit sans lune,  
Sous l'aveugle océan à jamais enfoui ?

Combien de patrons morts avec leurs équipages ?  
L'ouragan de leur vie a pris toutes les pages  
Et d'un souffle il a tout dispersé sur les flots !  
Nul ne saura leur fin dans l'abîme plongée,  
Chaque vague en passant d'un butin s'est chargée ;  
L'une a saisi l'esquif, l'autre les matelots !

Nul ne sait votre sort, pauvres têtes perdues !  
Vous roulez à travers les sombres étendues,  
Heurtant de vos fronts morts des écueils inconnus  
Oh ! que de vieux parents qui n'avaient plus qu'un rêve,  
Sont morts en attendant tous les jours sur la grève  
Ceux qui ne sont pas revenus !

On demande « Où sont-ils ? Sont-ils rois dans quelque île ?  
Nous ont-ils délaissés pour un bord plus fertile ? »  
Puis, votre souvenir même est enseveli.  
Le corps se perd dans l'eau, le nom dans la mémoire.  
Le temps qui sur toute ombre en verse une plus noire,  
Sur le sombre océan jette le sombre oubli.

On s'entretient de vous parfois dans les veillées,  
Maint joyeux cercle, assis sur les ancres rouillées,  
Mêle encore quelque temps vos noms d'ombre couverts,  
Aux rires, aux refrains, aux récits d'aventures,  
Aux baisers qu'on dérobe à vos belles futures  
Tandis que vous dormez dans les goémons verts !

Bientôt des yeux de tous votre ombre est disparue.  
L'un n'a-t-il pas sa barque et l'autre sa charrue ?

---

<sup>1953</sup> HUGO Victor. In *Les rayons et les ombres*. . Editions Gallimard. Nrf poésie. 2002 .

Seules, durant ces nuits où l'orage est vainqueur,  
Vos veuves aux fronts blancs, lasses de vous attendre,  
Parlent encore de vous en remuant la cendre  
De leur foyer et de leur cœur !

Et quand la tombe enfin a fermé leur paupière,  
Rien ne sait plus vos noms, pas même une humble pierre  
Dans l'étroit cimetière où l'écho nous répond,  
Pas même un saule vert qui s'effeuille à l'automne,  
Pas même la chanson naïve et monotone  
Que chante un mendiant à l'angle d'un vieux pont !

Où sont-ils, les marins sombrés dans les nuits noires ?  
O flots ! que vous savez de lugubres histoires !  
Flots profonds redoutés des mères à genoux !  
Vous vous les racontez en montant les marées,  
Et c'est ce qui vous fait ces voix désespérées  
Que vous avez le soir, quand vous venez vers nous...

Dans la trilogie, elle n'est jamais cause directe de mort. La guerre peut tuer, comme elle l'a fait pour le fils de don Alonso ou le père de Miguel, un accident, aussi, peut être fatal, comme celui dont fut victime le fils de Miguel. La mer est linceul ; elle est, même, l'ultime refuge de deux êtres qui aimaient tant la mer qu'ils voulurent qu'elle fût leur sépulture et leur lieu d'union éternelle.

Dans *Real Sitio*, la mer ne joue plus qu'un rôle discret, pour des raisons géographiques évidentes, le décor principal étant Aranjuez. Elle apparaît sous son aspect le plus superficiel quand Margarita, dans la partie 1930, l'évoque devant son ami Agustín :

« -Este año me quedará aquí muy poco. Mi amiga Celia me ha invitado a su chalé, en Zarauz, con sus padres. Un sitio cañón, ¿sabes ?, el mar y todo eso. »<sup>1954</sup>

(-Cette année, je resterai très peu ici. Mon amie Celia m'a invitée dans sa villa, à Zarauz, avec ses parents. Un endroit du tonnerre, tu sais ?, la mer et tout le reste.)

Le « y todo eso » est plus restrictif que le silence : il montre que l'intérêt de la jeune fille envers la mer n'est suscité que par les baignades, la mode, ou les célébrités que l'on peut côtoyer.

Lorsque Marta quitte Aranjuez et découvre la mer Cantabrique, elle parle elle-même de « un sueño tangible »<sup>1955</sup> (*un rêve tangible*). Peu de symbolique se cache dans cette mer. Le désir que la jeune fille provoque en Ernesto, lorsqu'il la voit sortir de l'eau, fait avancer l'intrigue mais manque de poésie.

---

<sup>1954</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.319.

<sup>1955</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.347.



Don Alonso, en revanche, est beaucoup plus proche de la mer. Comme il l'explique à Julia :

« he pasado casi toda mi vida en la mar »<sup>1956</sup>  
(*j'ai passé presque toute ma vie sur la mer*).

Elle est, par ailleurs, en bonne place sur son portrait, que Marta découvre dès son arrivée au Palais :

« Parece (un militar del XVIII) mirar el paisaje descubierto por una ventana a su lado : altos riscos sobre el mar »<sup>1957</sup>  
(*Il (un militaire du XVIIIème siècle) semble regarder le paysage que l'on découvre par une fenêtre à côté de lui : des rochers élevés qui surplombent la mer.*)

Myrtille, l'auteur du tableau, va le préciser à Malvina :

« Le he enriquecido el fondo con unos picachos sobre el mar ; el cabo Ortegal de su tierra gallega, tal como me lo ha descrito. »<sup>1958</sup>  
(*J'ai enrichi le fond avec des pitons surplombant la mer ; le cap Ortegal de sa terre galicienne tel qu'il me l'a décrit.*)

Don Alonso ne s'attarde pas sur le fait que son fils soit mort dans une bataille navale. La mer qu'aime l'Aposentador, c'est celle de sa région natale, celle d'Ortigueira, le berceau qu'il rejoint, à la fin, avec Julia, la femme qu'il aime, et l'enfant qu'il va chérir comme si c'était le sien. C'est « la mer », mot employé au féminin par les marins et les poètes, par ceux qui, comme don Alonso, l'aiment profondément.

Là encore, *Real Sitio* est dépouillé, comme nous le verrons bientôt, de toute charge symbolique.

L'eau -et la mer en particulier- est l'élément-clé de la trilogie. José Luis Sampedro, comme il le confie dès les premières pages de *Escribir es vivir* est né à Barcelone mais a vécu à Tanger depuis l'âge de un an et demi jusqu'à treize ans :

« La playa [...] era entonces una magnífica playa desnuda a las puertas de la ciudad con dunas y todo. »<sup>1959</sup>  
(*La plage [...] était alors une magnifique plage dénudée aux portes de la ville, avec même des dunes.*),

et il parle de :

« la importancia del mar en (su) infancia. »<sup>1960</sup>  
(*l'importance de la mer dans (son) enfance.*)

Même s'il affirme dans le même ouvrage que :

« Ahram es el Fuego, creador y destructor a la vez [...] Krito es el Aire, también destructor con el viento, pero creador con la respiración que da vida. Glauka, en fin, es el Agua fecundante, la creación materna, donde está el origen de la vida en muchas mitologías. »<sup>1961</sup>

---

<sup>1956</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.270-271.

<sup>1957</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.16.

<sup>1958</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.423.

<sup>1959</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.42.

<sup>1960</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.53.

<sup>1961</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.234.

(Ahran est le Feu, créateur et destructeur à la fois[...] Krito est l'Air, également destructeur avec le vent, mais créateur avec la respiration qui donne la vie. Glauka, enfin, est l'Eau fécondante, la création maternelle, où réside l'origine de la vie dans de nombreuses mythologies.)

Néanmoins, Glauka n'a eu qu'un enfant et celui-ci est mort. L'eau est beaucoup plus que fécondante ou maternelle et finit par englober Krito et Ahran. L'eau est début et fin, alpha et oméga, naissance et mort, amour indéfectible. Les cercles du temps y baignent et, peut-être, ne peuvent-ils exister sans elle.

Elle devient élément sacré, déesse mère et universelle et il est aisé de passer ainsi à la problématique que l'on frôle depuis le début et qui sous-tend toute l'armature des cercles du temps, à savoir ce qui fait passer de l'immanent au transcendant : la notion du sacré et du divin dans la trilogie.

### 3.2 Mais où est Dieu ?

---

L'être humain, tel que le dépeint José Luis Sampedro, est en quête de son identité, du sens de sa vie sur terre. Il ne saurait, par conséquent, échapper à la religion, surtout dans *Octubre, octobre*, roman de l'aube et de la construction de soi.

La première constatation, évidente, est le mépris marqué de tous les personnages principaux à l'égard de l'Eglise catholique, omniprésente dans leur enfance.

#### 3.2.1. La religion catholique, mesquine et castratrice

---

Les allusions à la religion catholique ne se font pas attendre, puisque Luis les évoque en ce premier matin à Madrid, alors qu'il est en train de s'éveiller :

« mi prehistoria infantil, también una pera de la luz colgando sobre la cabecera, y la Purísima, nauseabundo cromó, entonces Corazón Santo Tú Reinarás<sup>1962</sup>, Cristo Rey, [...], el padre Anacleto inculcando su ejemplo, i siniestros ejercicios espirituales ! »<sup>1963</sup>

*(La préhistoire de mon enfance, une poire électrique suspendue au-dessus du lit et l'Immaculée Conception, image nauséabonde, alors c'était le Sacré-Cœur, O Cœur Tu Règneras, Christ-Roi, [...], le père Anacleto nous inculquant son exemple, sinistres exercices spirituels !)*

C'est un objet, le même que celui qu'il voyait de son lit dans son enfance, qui lui a permis cette réminiscence, fort peu amène. Ce sont les adjectifs qualificatifs « nauseabundo », « siniestros » qui créent le malaise, tellement ils sont virulents et semblent cracher tout le venin de Luis, enfermé dans son cœur depuis si longtemps, depuis la « préhistoire de son enfance ». Ils choquent d'autant plus qu'ils se rapportent à des substantifs auxquels on n'apposerait pas, intuitivement, de tels adjectifs.

Quel contraste avec le ton employé, ici, par un prêtre qui a dû entonner, dans son jeune âge, le même cantique que Luis :

« ¿Es cierto que desde niños hemos cantado muchas veces « Corazón santo, tú reinarás ? ... ¿Será posible tanta belleza ? ¿ No estaremos soñando más de la cuenta ? Si hoy, fiesta del Sagrado Corazón volvemos a repetir la devota canción, la vamos a repetir muy convencidos ? ...

No dudemos que sí. Que en el mundo, falto de amor, se sienten ansias de amor, y que el amor de Jesucristo, simbolizado en su Corazón, se va a imponer un día. »<sup>1964</sup>

*(Est-ce vrai que, dans notre enfance, nous avons souvent chanté « Sacré Cœur, Tu règneras ? » ... Tant de beauté est-elle possible ? Ne sommes-nous pas en train de rêver plus que de raison ? Si, aujourd'hui, fête du Sacré Cœur, nous répétons à nouveau ce cantique dévot, allons-nous le répéter avec beaucoup de conviction ?...)*

*(N'en doutons pas ! En effet, dans ce monde, manquant d'amour, on sent un vif désir d'aimer, et l'amour de Jésus-Christ, symbolisé dans son Cœur, va s'imposer un jour.)*

Le rejet de la religion catholique exprimé par Luis provient, surtout, du fait qu'elle est associée à sa tante Chelo, qui lui disait :

« « no permitiré que tú también te pierdas » (el « también » aludía a mi padre), antes de mandarme al rincón, penitencia purificadora bajo la lamparilla de la Inmaculada, « pide a la Virgen que te conserve siempre la pureza », siempre obsesionada por la pureza », qué sería eso, « mientras más tiempo lo ignores, mejor » me contestó cuando se lo pregunté, ahí mismo en la puerta de San Ginés saliendo de una novena, al menos sobrevive la iglesia, arrodillado en aquel rincón yo paladeaba mi castigo, « soy malo, perderé mi alma, merezco este dolor en mis rodillas », [...] por cierto la pureza era una flor, lo decía mi devocionario, dónde tendría yo esa flor, todas las alusiones apuntaban a la entrepierna, la colita, quería yo y no quería estar seguro, pero no se veía tal flor, sólo el pensar « ahí » era ya pecado mortal. »<sup>1965</sup>

*(« Je ne permettrai pas que toi aussi tu te perdes » (cet « aussi » fait allusion à mon père), avant de m'envoyer au coin, pénitence purificatrice sous la petite lampe de l'Immaculée Conception, « demande à la Vierge qu'elle conserve toujours ta pureté », toujours obsédée par la*

<sup>1962</sup> Allusion à un cantique : CORAZÓN SANTO

« Corazón Santo / tú reinarás / tú nuestro encanto / siempre será. / Tú nuestro encanto / siempre será. Jesús amable / Jesús piadoso / dueño amoroso / Dios de piedad / y aquí me tienes / y aquí encerrada / no abrazada / la tierra está / y no abrazada / la tierra está. »

<sup>1963</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.15.

<sup>1964</sup> <http://www.riial.org/evangelizacion/epd0184.pdf>

<sup>1965</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.20-21.

*pureté, qu'est-ce que cela pouvait bien être, « plus longtemps tu l'ignoreras, mieux ce sera », me répondit-elle quand je lui posai la question, là même à la porte de San Ginés, à la sortie d'une neuvaine, au moins l'église existe encore, agenouillé dans ce coin je savourais mon châtement, « je suis mauvais, je perdrai mon âme, je mérite cette douleur à mes genoux », [...] évidemment la pureté était une fleur, c'est mon missel qui le disait, où pouvais-je bien avoir cette fleur, toutes les allusions visaient l'entrejambe, la petite queue, je voulais et je ne voulais pas en être sûr, mais on ne voyait pas cette fleur, le seul fait de penser « à cet endroit-là » était déjà un péché mortel.)*

Tous les ingrédients sont réunis pour que l'enfant soit profondément -et durablement- marqué par des scènes telles que celle-là. Sa tante est obsédée par l'idée de pureté. Luis ne sait pas de quoi il s'agit ; il n'a que des soupçons, et cela est pire, pour la construction d'un enfant, qu'une saine certitude. Il doute, il suppose qu'il agit mal, mais il ne sait pas très bien en quoi. Il soupçonne que cela a un rapport avec le sexe, mais cette incertitude ne fait qu'augmenter sa souffrance. Sa tante, en même temps, laisse planer un doute malsain sur son père. Elle ternit, ainsi, l'image du père, si importante pour un petit orphelin : il ne reçoit de son père que l'image, floue et malsaine, véhiculée par sa tante. Elle développe, également, une idée de l'auto-flagellation dans laquelle se délecte l'enfant et qui se base sur une faute qu'il pense avoir commise sans en être entièrement convaincu. Tous ces non-dits, cette crainte et cette honte sont, sans doute, déstabilisants pour cet être humain en construction. L'une des rares images comiques de la trilogie figure dans ce passage et les questions que se pose Luis sur cette fleur mystérieuse.

Toute l'idée de la religion est résumée ici. D'autres exemples reviennent dans l'œuvre, démontrant l'importance de cette vision étriquée de la religion dans l'évolution psychologique du personnage, mais ils ressemblent fort à celui-là. Luis passe, notamment, par une phase dans laquelle il exprime son désir d'être prêtre : sa tante lui achète toute une panoplie d'objets sacrés en plomb doré<sup>1966</sup>. Elle le traumatise en lui parlant du péché de son père<sup>1967</sup>. Le prêtre fait allusion à une mystérieuse masturbation chargée de péché mais il ne sait pas de quoi il s'agit<sup>1968</sup> : « aquellos ejercicios impuestos por mi tía, arrodillado, adorando a la Inmaculada, voto de castidad, lo pronuncié<sup>1969</sup> » (*ces exercices imposés par ma tante, à genoux, adorant l'Immaculée Conception, ce vœu de chasteté que je prononçai*)

Il explique à Jimena ce qu'il pense de la religion :

« Ignoro si hay Dios o dioses o no, pero me resulta evidente que ningún Dios puede ser tal como nos lo presenta la Iglesia romana. »<sup>1970</sup>

*(J'ignore s'il y a un Dieu ou des dieux ou non, mais il me semble évident qu'aucun Dieu ne peut être tel que nous le présente l'Eglise romaine.)*

<sup>1966</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.115.

<sup>1967</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.428.

<sup>1968</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.433.

<sup>1969</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.635.

<sup>1970</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.451.

Sa tante Chelo -et les prêtres qu'elle fréquentait- ne réussit que le contraire de ce qu'elle prétendait faire : elle anéantit toute foi en Luis. En même temps, elle a abîmé en lui l'image du père et la vision du sexe. Au cours du récit, il va rétablir la statue brisée de son père et connaître un amour partagé avec Ágata, mais il ne retrouvera pas Dieu.

La religion vécue par Ágata dans son enfance n'est pas plus positive :

« Lo vital, con decir que es feo, que no se hace, que es pecado, ya está. »<sup>1971</sup>

*(Ce qui est vital, il suffit de dire que c'est laid, que cela ne se fait pas, que c'est un péché, et tout est dit.)*

La religion n'a pas su répondre aux questions des enfants sur le sexe si ce n'est en brandissant l'idée du péché. Ágata, l'éternelle révoltée, n'a pas pu le supporter. Elle se rappelle en ces termes peu charitables :

« el capellán del colegio predicando conformidad. Un cura enorme, barba muy cerrada, gran vozarrón, siempre fumando. Debíamos formarnos para ser las madres del mañana y dar muchos hijos a la Patria. »<sup>1972</sup>

*(L'aumônier du collège nous prêchait la soumission. Un prêtre énorme, à la barbe très fournie, à la voix de stentor, toujours en train de fumer. Nous devons nous former pour être les mères de demain et donner beaucoup d'enfants à la Patrie.)*

Luis a connu les brimades concernant les choses du sexe, la masturbation en particulier, mais Águeda a souffert, quant à elle, de la vision de la femme que véhiculait l'Eglise espagnole proche du franquisme. Elle n'était sur terre que pour avoir des enfants. Plus énergique que Luis, elle optera pour une forme de rébellion larvée : faire des études pour échapper au spectre de la maternité.

Lorsqu'elle se souvient de sa première communion, Ágata s'exclame :

« la iglesia, ¡ qué fracaso ! ¿ Cómo podía quitarme la soledad lo que ocurría en el templo, si eran cosas de otro mundo ? Otro planeta, incomunicado. ¡ Cuántas viejas ! »<sup>1973</sup>

*(L'église, quel échec ! Comment ce qui se passait à l'église aurait-il pu me soulager de ma solitude, puisque c'étaient des choses d'un autre monde ? D'une autre planète, isolée. Que de vieilles femmes !)*

Cette petite fille élevée dans un collège religieux ne trouve nulle consolation dans la religion, trop stricte, de son époque. Sa seule lumière dans le couloir obscur de l'enfance sera Sor Natalia et leur amour réciproque. Mais elle finit par disparaître, elle aussi, de son existence. La Mère Supérieure, lorsqu'elle la rencontra par hasard, lui lâcha du bout des lèvres que la jeune religieuse n'avait pas renouvelé ses vœux. Ágata ignore ce qu'elle est devenue et s'adresse à elle en ces termes :

« ¿ Dónde estás ? [...] ¿ No me ves llorar ? ¿ Fue entonces cuando abandoné la lucha, tiré la esponja, me decidí borrega ? »<sup>1974</sup>

*(Où es-tu ? [...] Ne me vois-tu donc pas pleurer ? Ce fut alors que j'abandonnai la lutte, que je jetai l'éponge, que je décidai de suivre le troupeau ?)*

<sup>1971</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.27.

<sup>1972</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.268.

<sup>1973</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.554.

<sup>1974</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.557.

Ágata, si avide d'amour - et si égoïste-, se sentit définitivement abandonnée le jour où Sor Natalia disparut de sa vie, ce qui contribua, sans doute, à son rejet de la religion.

Pour « los del almacén »<sup>1975</sup> (*ceux de l'entrepôt*), la religion est :

« espina irritativa y no consuelo. Ritos en decadencia, sostenidos por una clase burguesa también ya entrada en putrefacción. »<sup>1976</sup>

(*une épine qui irrite mais qui ne console pas. Des rites en décadence, soutenus par une classe bourgeoise qui, elle aussi, est déjà en état de putréfaction.*)

Il n'y a guère que doña Emilia ou Pedrito pour véhiculer une image plus positive de la religion. Ágata précise :

« Hasta la religión he probado. Doña Emilia me dio la idea. « Mi único consuelo es la iglesia, hija, para allá voy. » »<sup>1977</sup>

(*J'ai même essayé la religion. C'est doña Emilia qui m'en donna l'idée. « Mon unique consolation, c'est l'église, ma fille, d'ailleurs j'y vais ».*)

Néanmoins, sans conviction profonde, à quoi bon entrer dans une église pour y chercher une réponse dont on est persuadé qu'elle ne va pas nous la donner ? L'Eglise, sans la foi, ne peut être d'aucun secours et l'exemple que donne doña Emilia, si soumise à son mari, n'est pas pour séduire la sauvage Ágata.

En ce qui concerne Pedrito, le fils de Serafina et Pedro, il entraîne Miguel dans une pièce pour lui montrer la crèche qu'il est en train de monter et qui suscite cette réflexion chez le vieil homme :

« Un portal, claro. Para nacer. Para morir. Para renacer. »<sup>1978</sup>

(*Une crèche, bien sûr. Pour naître. Pour mourir. Pour renaître.*)

Cette crèche naïve, faite avec amour par un enfant, préfigure, pour Miguel, ce qu'il souhaite si passionnément : mourir pour renaître dans l'Absolu de l'Amour.

Quant à don Ramiro, l'autre croyant fervent du roman, sa vision stricte de l'éducation selon la religion catholique fera souffrir sa fille et, lorsque le lecteur pénètre dans ses pensées, il découvre une vision de la religion plutôt comique : don Ramiro s'est rendu compte que ses désirs malhonnêtes inspirés par les femmes qu'il voit dans les rues déclenchent, en lui, une crise d'hémorroïdes :

« Lo único que le consuela de esa cruz enviada por el Señor en castigo de sus pecados es que el noble marqués del Corduente sufre el mismo padecimiento. »<sup>1979</sup>

(*La seule chose qui le console de cette croix envoyée par le Seigneur en châtiment de ses péchés, c'est que le noble marquis du Corduente souffre du même mal.*)

Un Dieu qui envoie de tels châtements pour de telles fautes est, effectivement, un Dieu qui domine le temps et peut se permettre de le perdre !

Rien ne peut réconcilier Ágata avec la religion :

<sup>1975</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.557.

<sup>1976</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.557.

<sup>1977</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.553.

<sup>1978</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.716.

<sup>1979</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.378.

« Obligan a la gente a la resignación, a apelar a la Iglesia, a la mansedumbre. El truco del « valle de lágrimas » y después de la muerte el paraíso. Cuando se cura la tuberculosis deja de ser castigo de Dios. Cuando sanas a la histérica ya no es una posesa. »<sup>1980</sup>

*(On oblige les gens à se résigner, à avoir recours à l'Eglise, à la mansuétude. Le truc de « la vallée de larmes » et du paradis après la mort. Quand on vient à bout de la tuberculose, elle cesse d'être un châtement de Dieu. Quand tu guéris l'hystérique, ce n'est plus une possédée du démon.)*

**Scientifique avant tout, Ágata cherche le salut par cette voie :**

« La genética, ieso sí que es la revolución ! ¡Cuántas desgracias se aliviarán con la genoterapia ! Los pobres subnormales, « esas taras por los pecados de los padres », según la antigua Iglesia, barridas por la ciencia. Esos « castigos de Dios » ; ¡ qué religión más salvaje ! »<sup>1981</sup>

*(La génétique, voilà ce qui est la révolution ! Que de maux seront soulagés avec la génothérapie ! Les pauvres anormaux, « ces tares causées par les péchés des parents », selon l'Eglise traditionnelle, balayées par la science. Ces « châtements de Dieu » ; quelle religion barbare !)*

Sa vision, pour être partielle, n'en est pas moins assez représentative de ce qu'était la religion en Espagne à cette époque, faite d'ignorance et d'hypocrisie. Ágata n'a pas eu la chance de trouver, au cours de sa vie, un chrétien ouvert, intelligent et bon qui aurait pu lui montrer que la religion catholique peut aider et donner un sens à sa vie. Il faut et il suffit d'avoir la foi.

Le seul espoir de la jeune femme réside dans la science, qui peut pourtant, elle aussi, être utilisée à des fins destructrices, violentes et visant, exclusivement, à faire souffrir l'espèce humaine. Ágata se jette passionnément dans cette voie qui lui semble être opposée à celle de la religion.

La vision qu'ont de la religion catholique les personnages principaux de ce premier opus est faite de profonde rancœur, la religion ne leur ayant pas apporté d'aide -en ce qui concerne ceux qui ont manqué d'amour pendant leur enfance- ou n'ayant pas contribué au bien-être d'autrui -pour ceux qui sont engagés politiquement.

Lina explique à Ágata ce qu'est la pureté dans l'amour :

« [...] la pureza está manchada por los curas. De verdad, sentirse pura antes de amar es muy fácil, pero falso. La pureza sólo llega a ser auténtica haciendo el amor, ¿comprendes ? »<sup>1982</sup>

*([...] la pureté est souillée par les prêtres. A vrai dire, se sentir pure avant d'aimer, c'est très facile, mais faux. La pureté ne devient authentique que quand on fait l'amour, tu comprends ?)*

Lina est en avance sur son temps et ressent l'amour libéré du péché comme liberté et pureté. Les catholiques de son époque sont bien loin de cette conception de l'amour beaucoup plus séduisante aux yeux d'Ágata que cette vision de l'amour donnée par une Eglise castratrice, réductrice et obsédée par la notion de péché.

Le lecteur n'est guère surpris par l'opinion de José Luis Sampedro concernant la religion :

« La religión vaticana me parece un atraso que tuvo un sentido en otras épocas, pero se ha quedado en la Edad Media y no pertenece a este tiempo. Para mí está clarísimo que si Dios

<sup>1980</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.693.

<sup>1981</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.737.

<sup>1982</sup> Octubre, octubre. Ibid. p.488.

existiera, cosa que no creo, sería imposible que fuese tan antropomorfo como nos lo pinta el Vaticano. »<sup>1983</sup>

*(La religion vaticane m'apparaît comme un retard qui eut un sens dans d'autres époques, mais elle en est restée au Moyen-Age et elle n'appartient pas à notre temps. Pour moi, il est tout à fait évident que, si Dieu existait, ce que je ne crois pas, ce serait impossible qu'il fût aussi anthropomorphe que le Vatican nous le dépeint.)*

L'auteur dit aussi, à Gabi Martínez<sup>1984</sup> :

« La religión es una mitología y como tal es muy útil para los creyentes porque da unas respuestas que la ciencia no da.[...] Lo que no respeto es el intento de ejercer el poder sobre los que no somos creyentes. »

*(La religion est une mythologie et en tant que telle elle est très utile aux croyants pour donner des réponses que la science ne donne pas. Ce que je n'admets pas, c'est sa volonté d'exercer le pouvoir sur nous qui ne sommes pas croyants.)*

*Real Sitio*, œuvre écrite douze ans après *Octubre, octubre*, se déroule sur deux époques qui sont antérieures à ce premier volet de la trilogie. La vision de la religion est en accord avec ce temps-là : une jeune femme de 1808 ou de 1930 ne pouvait vivre la religion -ou la critiquer- comme un personnage de 1960, a fortiori de 1975. Marta n'est pas, cependant, la jeune fille pieuse à laquelle on pourrait s'attendre, comme nous l'apprenons de la bouche de sa logeuse, Soledad :

« sorpresa de Marta faltando a misa el miércoles de Ceniza, cuando vivía su madre iba siempre »<sup>1985</sup>

*(J'ai été surprise que Marta ne soit pas allée à la messe le mercredi des Cendres, quand sa mère vivait, elle y allait toujours.)*

Le père d'Agustín est enterré à l'église<sup>1986</sup> et c'est à peu près toutes les allusions à la religion catholique faites dans la partie 1930. En 1808, les allusions ne sont guère plus importantes : un prêtre bénit la montgolfière avant qu'elle s'élève dans le ciel<sup>1987</sup>.

La seule foi touchante est celle de Gertrudis, qui veut remercier Dieu d'avoir sauvé la vie de Julia et de son bébé lors de l'accident de berline qui a provoqué l'accouchement prématuré de la jeune femme :

« Gertrudis salió ayer para el santuario de San Andrés de Teixido, cuya fama de milagrero crece cada año en la comarca. Cumple así el voto formulado aquella terrible noche del treinta de mayo [...]. Gertrudis está convencida de que las salvó su voto y por eso ha ido a cumplirlo le antes posible sobre una mula de Alonso y acompañada por un espolique. »<sup>1988</sup>

*(Gertrudis est partie hier pour le sanctuaire de San Andrés de Teixido, dont la renommée de faiseur de miracles grandit d'année en année dans la région. Elle accomplit ainsi le vœu qu'elle forma en cette terrible nuit du trente mai [...]. Gertrudis est convaincue que c'est son vœu qui les sauva et c'est pour cela que, montée sur une mule d'Alonso et accompagnée par un domestique à pied, elle s'est empressée d'accomplir sa promesse.)*

<sup>1983</sup> <http://www.elmundo.es/encuentros/invitados/2001/07/206>

<sup>1984</sup> MARTÍNEZ Gabi. « José Luis Sampedro, el hombre erecto ». In *Qué leer*. Madrid. Février 2000.

<sup>1985</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.54-55.

<sup>1986</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.386.

<sup>1987</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.156.

<sup>1988</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.572-573.



Cette foi attendrissante est le fait d'un personnage secondaire peu cultivé. Parmi les autres personnages, la tante de Julia est, certes, une grande pratiquante, mais elle est égoïste et dure, ce qui ne rend pas la foi bien attractive.

La religion qu'évoquent les personnages principaux est, souvent, entachée de critiques négatives. Certains d'entre eux vont à la messe<sup>1989</sup>, mais don Alonso, par exemple, est désagréablement surpris par l'homélie du prêtre, qui attaque Napoléon sans le nommer :

« un genio del mal, un Alejandro, a cuya ambición parece corta la conquista de todo el mundo... »<sup>1990</sup>

(*un génie de mal, un Alexandre, pour l'ambition duquel la conquête du monde entier semble insuffisante...*)

Le côté ridicule et outrancier de la religion apparaît aussi dans l'anecdote suivante, concernant un oranger qui présente une protubérance « parecida a la del miembro viril »<sup>1991</sup> (*semblable à celle du membre viril*) :

« El obispo de Cuenca ha oficiado hace poco al señor de Andrade, gobernador del Real Sitio, exigiendo la tala del naranjo pues, aunque la Iglesia no se ha pronunciado aún sobre la naturaleza del fenómeno, en estos tiempos de apatía y descreimiento es menester cortar de raíz todo motivo de escándalo. »<sup>1992</sup>

(*L'évêque de Cuenca s'est adressé officiellement au seigneur d'Andrade, gouverneur du Real Sitio, pour exiger que cet oranger soit abattu car, bien que l'Eglise ne se soit pas encore prononcée sur la nature du phénomène, en ces temps d'apathie et d'incroyance, il faut couper à la racine tout motif de scandale.*)

Cela rappelle, bien évidemment, l'œuvre de José Luis Sampedro, *El caballo desnudo*, paru en 1970, qui raconte l'émoi d'une jeune femme, dans une ville de province en 1917, à l'idée que les enfants voient, tous les jours, les organes génitaux impudiquement exhibés par les chevaux.

La dernière allusion à la religion n'est pas vraiment négative :

« Se casaron (Julia y don Alonso) discretamente el veintidós de abril, con Roque y Gertrudis como padrinos, en la capilla del Palacio del Real Sitio. »<sup>1993</sup>

(*Ils (Julia et don Alonso) se marièrent discrètement le vingt-deux avril, avec Roque et Gertrudis pour témoins, dans la chapelle du Palais du Real Sitio.*)

Peut-on parler d'acte de foi ? Ces personnages sont catholiques parce que, à cette époque-là, il était impensable de ne pas l'être ; le mariage se célébrait, nécessairement, à l'église.

De toute évidence, *Real Sitio* se libère, là aussi, de l'idée de la foi. Nous sommes bien loin, dans ce catholicisme accepté sans être réfléchi, ou dans celui, intolérant et mesquin, de *Octubre, octubre*, des premiers chrétiens de *La vieja sirena*, prêts à mourir pour leur foi dans l'arène romaine.

---

<sup>1989</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.84.

<sup>1990</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.84.

<sup>1991</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.192.

<sup>1992</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.192-193.

<sup>1993</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.573.

### 3.2.2. Les religions qui s'entremêlent dans *La vieja sirena*

---

Elles figurent, essentiellement, dans *La vieja sirena*, dont le récit se déroule à la croisée de plusieurs civilisations qui véhiculent, toutes, une religion différente.

Son décor principal étant l'Égypte, les allusions à la religion égyptienne y sont nombreuses, en commençant, par exemple, par la procession à la déesse Neith, qui est organisée par Neferhotep pour hâter la crue du Nil. Glauka cite quelques dieux égyptiens, peu après son arrivée à Tanuris :

« Sobek el cocodrilo sagrado, Bast la gata, Udjit la cobra, Hapi el Nilo, Nefertum el loto, Hathor madre de Osiris...No, su hija, me confundo, Seth que es malo y es bueno, todo divino, el agua, el trigo, la cerveza, porque todo da vida, « Vida » es la palabra clave. »<sup>1994</sup>

(*Sobek le crocodile sacré, Bast la chatte, Udjit le cobra, Hapi le Nil, Nefertum le lotus, Hathor la mère d'Osiris... Non, sa fille, je me trompe, Seth qui est, à la fois, mauvais et bon, tout est divin, l'eau, le blé, la bière, parce que tout donne la vie, « Vie » est le mot clé.*)

Il n'est pas étonnant que cette civilisation dépendant autant du Nil, attache autant d'importance à tout symbole vital.

Les allusions aux dieux sont pléthoriques<sup>1995</sup> : Tenuset, par exemple, s'empare du jouet en forme d'hippopotame que Bashir vient d'offrir à Malki pour y faire une incision le transformant en femelle, tout en expliquant :

« El macho sirve a Seth, el destructor ; en cambio la hembra es Thueris, la diosa fecunda. »<sup>1996</sup>

(*Le mâle sert Seth, le destructeur ; par contre, la femelle, c'est Thueris, la déesse féconde.*)

Un autre dieu auquel il est fait allusion de manière assez fréquente est Serapis<sup>1997</sup>, ce qui est logique puisque, « los alejandrinos (lo) reverencian »<sup>1998</sup> (*les*

---

<sup>1994</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.24.

<sup>1995</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.198, 199, 300, 337, 377, 484, 517.

<sup>1996</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.55.

<sup>1997</sup> Sarapis est un dieu égyptien créé par les Lagides, mélange d'Osiris et d'Apis.

Un des aspects importants de la religion pratiquée à Alexandrie sous les Lagides est le culte de Sarapis. Si Alexandre, en devenant fils d'Amon, a réussi à asseoir son autorité au sein du clergé égyptien, les Lagides ont eux aussi souhaité associer leur nom à une divinité. Mais pour être accepté par tous, ce dieu devait convenir autant aux Grecs qu'aux Égyptiens. Au tout début du III<sup>e</sup> siècle est apparue la figure de Sarapis. On ignore lequel des deux premiers Ptolémées en est à l'origine mais selon une légende romaine, c'est Ptolémée I<sup>er</sup> qui l'a institué. Il aurait rêvé d'un dieu qui lui aurait demandé de transporter sa statue jusqu'à Alexandrie. À son réveil, il raconta son rêve et un homme reconnu d'après la description de Ptolémée une statue qu'il avait vue dans la colonie grecque de Sinope (au sud de la mer Noire). Le Pharaon voulut s'emparer de la statue mais les habitants refusèrent et, après trois ans d'attente, il décida de la voler. Une autre version de la légende dit que la statue se serait dirigée toute seule vers le bateau qui devait l'emmener à Alexandrie. À son arrivée à Alexandrie, ce dieu fut assimilé par l'entourage du pharaon à l'Hadès des Grecs à cause du chien Cerbère représenté lui aussi sur la statue. En réalité, le culte de Sarapis existait déjà avant les Ptolémées sous sa forme égyptienne d'Osiris Apis (en grec Osorapis) au Serapeum de Memphis. Ptolémée I<sup>er</sup> en a fait une figure mixte, qui regroupait la symbolique égyptienne (en tant que manifestation d'Apis mort donc de l'Osiris Apis) mais surtout les fonctions des dieux grecs : il reçoit de Zeus son aspect solaire, Hadès le lie à l'au-delà, Dionysos le rapproche de la fertilité agraire et Asclépios lui permet de guérir les malades. Cela deviendra d'ailleurs sa principale fonction. Il prend en plus une apparence « à la Zeus », c'est-à-dire les longs cheveux bouclés et la barbe. Il est souvent représenté avec un kalathos sur la tête (une sorte de gobelet servant à mesurer le blé, symbole du monde des morts) ou encore trônant avec le Cerbère à trois têtes d'Hadès à ses pieds. Plus tard, il fut apparenté à Isis et Harpocrate, créant ainsi une sorte de triade alexandrine. Pendant l'époque ptolémaïque, son culte n'a vraiment été pratiqué qu'à

*Alexandrins le vénèrent*). C'est à l'occasion de « la famosa procesión del templo de Serapis »<sup>1999</sup> (*la célèbre procession du temple de Serapis*) que Malki va passer, officiellement, dans le monde des adultes ; deux aspects bien distincts caractérisent cette fête religieuse. Il faut souligner, tout d'abord, le côté officiel, avec « la salida del dios, con su porte helénico, asimilable a Zeus, pero con su repleta cesta sobre la cabeza simbolizando la fecundidad. Lo transportan veinte sacerdotas sobre unas andas decoradas emblemáticamente y que parecen moverse por sí solas, porque de los cuatro largos maderos que las sostienen penden lienzos pintados que ocultan a los portadores. » (*la sortie du dieu, avec son port hellénique, assimilable à Zeus, mais avec son panier bien rempli sur la tête, qui symbolise la fécondité. Il est transporté par vingt prêtres, sur des brancards décorés d'emblèmes et qui semblent se déplacer tout seuls parce que, aux quatre longs madriers qui les soutiennent, sont suspendues des toiles peintes qui cachent les porteurs.*) La description qu'en fait le narrateur se prolonge sur deux paragraphes. La procession, pour la plupart des personnes qui y participent, est un peu longue. En témoignent des mots tels que : « aburrída »<sup>2000</sup> (*ennuyeuse*), « la pomposa procesión »<sup>2001</sup> (*la pompeuse procession*), « para alivio de los aburridos »<sup>2002</sup> (*au grand soulagement de ceux qui s'ennuient*).

A la fin de la procession :

« Se trata de proceder al registro de Malki y sus compañeros, acudiendo a la Casa de la Vida por una entrada diferente, pues serán atendidos personalmente por el escriba superior, [...]. Al cabo de poco tiempo Malki ostenta ya su faldellín de adulto y ha sido inscrito con el nombre de « Malki-Ptah-inf-ankh, hijo de Neferhotep y Sinuit », significando el epíteto « el dios Ptah le asegura la vida. »<sup>2003</sup>

(*Il s'agit de procéder à l'enregistrement de Malki et de ses compagnons, qui se rendent à la Maison de la Vie par une entrée différente, car ils seront reçus personnellement par le chef des scribes, [...]. Peu de temps après, Malki arbore déjà sa jupe courte d'adulte et il a été inscrit sous le nom de « Malki-Ptah-inf-ankh, fils de Neferhotep y Sinuit », l'épithète signifiant « le dieu Ptah lui assure la vie.*)

Pour le plus grand bonheur des participants incrédules, la fête n'est pas seulement religieuse. La cérémonie est suivie d'un festin :

« los festejantes de Canope comienzan a atacar las golosinas iniciales del festín, servidas en la nave bajo el tolde verde y púrpura. »<sup>2004</sup>

(*ceux qui participent au festin de Canope commencent à attaquer les friandises qui ouvrent le festin, servies sur le bateau sous la bâche verte et pourpre.*)

C'est ce qu'attendait le peuple avec impatience, depuis le début :

---

Alexandrie et à Memphis mais à l'époque romaine il s'est répandu dans tout le pays. Il a aussi été très populaire en Grèce, en Asie mineure et même jusqu'à Rome.

[http://www.histoiredumonde.net/article.php3?id\\_article=1005](http://www.histoiredumonde.net/article.php3?id_article=1005)

<sup>1998</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p. 485.

<sup>1999</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.196 et suiv.

<sup>2000</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.198.

<sup>2001</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.198.

<sup>2002</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.199.

<sup>2003</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.199.

<sup>2004</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.199.

« La excitación no proviene tanto del fervor religioso cuanto por saber que a la tarde, una vez transformado el rito en expansión popular, la excursión en barcas floridas por el canal facilitará fantasías y locas aventuras como las que han llevado la fama de Canope hasta la misma Roma. »<sup>2005</sup>

*(Son excitation ne vient pas tant de la ferveur religieuse que du fait de savoir que, le soir, après que le rite s'est transformé en liesse populaire, l'excursion sur le canal dans des barques fleuries facilitera des débordements et de folles aventures comme celles qui ont porté la réputation de Canope jusqu'à Rome elle-même.)*

Les dieux sont partout : lorsque le Nil tarde à monter, lorsqu'un enfant passe à la vie adulte. Ils rythment la vie des Egyptiens, qui considèrent la plupart des animaux et des végétaux comme des divinités. En conséquence, il est souvent fait allusion à ces dernières, mais les critiques de Glauka s'adressent aux prêtres :

« ¡ el daño que hacen los dioses alejándonos de la vida !, bueno, ellos no, sus portavoces de aquí, los que dicen representarles, ahora están vociferando contra las costumbres, « ¡ no, esas sandalias no, mujer ! » [...] »<sup>2006</sup>

*(quel tort causent les dieux en nous éloignant de la vie !, bon, pas eux, mais leurs porte-paroles sur cette terre, ceux qui disent les représenter, en ce moment ils vocifèrent contre les coutumes « non, femme, pas ces sandales ! » [...])*

Ils vont jusqu'à comploter :

« Quedó [...] al descubierto una intriga egipcia de gran alcance, instigadora también del asesino que trató de apuñalar a Ahram. La complicada trama, impulsada por los sacerdotes egipcios, perseguía el gran objetivo de aprovechar las repetidas sublevaciones de generales romanos [...] para provocar una rebelión y restaurar en Egipto el trono de los faraones, coronando a un candidato preparado para ello [...] »<sup>2007</sup>

*(On découvre [...] un complot égyptien de grande portée, instigateur également de l'assassin qui tenta de poignarder Ahram. L'intrigue complexe, inspirée par les prêtres égyptiens, poursuivait le grand objectif de mettre à profit les nombreux soulèvements de généraux romains [...] pour provoquer une rébellion et restaurer en Egypte le trône des pharaons en couronnant un candidat préparé à cette fin [...])*

Lors de la guerre contre Palmyre, Alexandrie se prépare mais :

« Dificultaba esa defensa la actitud pasiva, cuando no hostil, de los numerosos campesinos del delta, a quienes los sacerdotes egipcios, aliados de Zenobia con la esperanza de recobrar sus anteriores riquezas y preeminencias, habían convencido de que vivirían mucho mejor como dueños de su tierra bajo un monarca oriental que como simples colonos del emperador romano. »<sup>2008</sup>

*(Cette défense était entravée par l'attitude passive, voire hostile, des nombreux paysans du delta, que les prêtres égyptiens, alliés de Zenobia, dans l'espoir de recouvrer leurs richesses et leurs privilèges antérieurs, avaient convaincus qu'ils vivraient bien mieux comme propriétaires de leur terre sous un monarque oriental que comme simples fermiers de l'empereur romain.)*

L'Égypte étant sous domination romaine, les dieux gréco-romains apparaissent également, tels Poséidon<sup>2009</sup>, Héraclès<sup>2010</sup>, Dionysos<sup>2011</sup>, Cybèle<sup>2012</sup>,

<sup>2005</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.197.

<sup>2006</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.336.

<sup>2007</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.621.

<sup>2008</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.647.

<sup>2009</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.162, 476, 692.

<sup>2010</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.197.

<sup>2011</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.204.

Chronos et Ouranos<sup>2013</sup>, Héra<sup>2014</sup>, Neptune<sup>2015</sup>, Hermès<sup>2016</sup>, Némésis<sup>2017</sup>, Eros<sup>2018</sup> ou Zeus<sup>2019</sup>.

Il est fait mention, également, de Manes :

« un nuevo profeta, predicando un culto universal que engloba el de los magos, los romanos e incluso las creencias judías y las del nuevo Cristo »<sup>2020</sup>

*(un nouveau prophète qui prêche un nouveau culte universel englobant celui des magiciens, des Romains et même les croyances juives et celles du nouveau Christ),*

explique un conseiller d'Ahram, Dicantro, un géographe corinthien qui vient de parcourir l'Orient. Il ajoute plus loin :

« Manes<sup>2021</sup> acepta la idea de un mundo con el Bien y el Mal en permanente lucha, como los seguidores de Zoroastro<sup>2022</sup>, pero además acepta la idea india de la transmigración del alma »<sup>2023</sup>

---

<sup>2012</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.207.

<sup>2013</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.263.

<sup>2014</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.284.

<sup>2015</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.330.

<sup>2016</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.344,528.

<sup>2017</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.361, 528.

<sup>2018</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.431, 485.

<sup>2019</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.528.

<sup>2020</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.371.

<sup>2021</sup> Le manichéisme est une religion, aujourd'hui disparue, dont le fondateur fut le mésopotamien Mani (ou Manes) au III<sup>e</sup> siècle. C'est un syncrétisme inspiré du zoroastrisme, du bouddhisme et du christianisme ; ces derniers le combattirent avec véhémence. L'essence même de la philosophie manichéenne est basée sur deux concepts dogmatiques : la division du monde en trois temps et deux entités. Ces théories sont issues du mythe fondateur imaginé par Mani. D'abord, la division du monde en deux entités. D'un côté, Mani place les Ténèbres, gouvernées par Satan ou « le Prince des Ténèbres » et de l'autre, la Lumière, gouvernée par Dieu. Ce concept si drastique s'applique évidemment au monde des idées. En effet, dans la loi manichéenne, il n'y a pas de zone grise, un acte est bien ou mauvais, tout simplement. Ensuite, la division du monde en trois temps. Elle est intimement liée avec la précédente. En lieu de premier temps, le moment antérieur. Il est caractérisé par la division absolue et non mélangée du monde entre les Ténèbres et la Lumière. Ces dernières semblent presque ignorer leur existence mutuelle. Puisque les Ténèbres (ni la Lumière d'ailleurs) ne peuvent être anéantis, l'état antérieur est considéré comme un état parfait du monde. En lieu de deuxième temps, le moment médian ou présent. Celui-ci commence avec la création de l'humanité. Il est caractérisé par un mélange instable des Ténèbres et de la Lumière. En lieu de troisième temps, le moment postérieur. Il est en tout point identique au moment antérieur : les âmes humaines (provenant de l'essence de l'homme primordial) reposent au royaume de la Lumière en un immense « carma » lumineux représentant l'homme primordial. Ces divisions du monde ont pour effet que le manichéen tente constamment d'atteindre un idéal : il doit rétablir la division entre Ténèbres et Lumière. D'après le mythe fondateur, l'âme humaine est faite de la Lumière et son corps, des Ténèbres. La relation avec Dieu s'en retrouve donc très intime, celle avec Satan aussi, malheureusement. Le croyant met en contexte l'idéal premier manichéen en le suivant : il doit séparer son esprit de son corps, maximiser l'expansion de celui-là et réduire celle de celui-ci. Pour ce faire, il suivra des règles précises réduisant le plus possible toute forme de matérialisme et de sensualité dans sa vie. Il considérera aussi la matière comme quelque chose de mauvais mais ne la détruira pas puisqu'elle contient la lumière dans le cas des êtres vivants et contient les armes de l'homme primordial dans le cas des éléments non biologiques comme l'eau, l'air etc. Si le manichéen provoque une rupture entre son esprit et son corps, il espère accéder au royaume de la Lumière et fondre sa particule lumineuse aux autres en un immense "karma" (Mani a été fortement influencé par diverses religions préexistantes à la sienne comme le bouddhisme). Sinon, il renaîtra en un autre corps et devra continuer son cheminement jusqu'à ce que la dissociation soit faite.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Manich%C3%A9isme>

<sup>2022</sup> Zoroastre ou Zarathushtra (Zarathuštra en avestique, Ζωροάστρης en grec), a été un personnage religieux important, fondateur du Zoroastrisme, ancienne religion de la Perse. [...] On suppose qu'il est né au nord de l'Iran, mais certaines traditions le font naître à Balkh dans le nord de ce qui est aujourd'hui l'Afghanistan. [...] Zoroastre, d'après la tradition, aurait commencé sa vie comme prêtre de la religion alors régnante en Perse, le mithraïsme, qui comportait entre autres de nombreux rites sacrificiels, en particulier d'animaux. Il aurait alors eu une série de visions, dans lesquelles il voit Ahura Mazda, la divinité suprême. Il commence alors une prédication passionnée, prêchant : la venue du Royaume de Justice, la coopération à l'œuvre de Dieu (Ahura Mazda), sous peine de châtement total ; le dieu Ahura Mazda, élevé au rang de dieu suprême, reléguant les autres divinités de la religion à un rang secondaire ; la critique des pratiques de la religion traditionnelle notamment le culte de Mithra - ce qui lui attire les foudres des prêtres -, car ses sacrifices d'animaux étaient particulièrement cruels (du fait de sa conviction qu'eux aussi possédaient une âme) et qu'il constituait une source de revenus pour les dirigeants religieux ; la condamnation de la consommation de boissons enivrantes, [...] qui empêche l'homme de réfléchir avec clarté et qui avait cours dans le mithraïsme. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Zoroastre>

*(Manes accepte l'idée d'un monde où le Bien et le Mal sont en lutte permanente, comme les disciples de Zoroastre, mais il accepte, aussi, l'idée indienne de la transmigration de l'âme.)*

C'est, cependant, la figure de la Grande Déesse Mère, Déesse, essentiellement, de la Terre, qui règne sur *La vieja sirena*. Elle englobe Aphrodite, la déesse grecque qui a permis non seulement que la sirène devienne humaine, mais encore qu'elle redevienne sirène, une sirène mortelle. Elle est la déesse « Madre » (mère), adorée par la mère adoptive de Glauka, qui voulait qu'elle prenne sa suite comme prêtresse. Elle est, enfin, Ishtar, la déesse babylonienne dont Ittara était la prêtresse.

Nécessairement, la déesse dominant *La vieja sirena*, ne pouvait être que celle qui symbolise la femme, la maternité, l'amour. Nous laisserons la parole à Krito :

« Te diré lo que a Tanufis (una de las muchachas de Dofinia). Las dos acertáis confiando en una misma diosa. Que otros han llamado o llaman Atargathis, Ishtar, Ashtarté, Artemis, Venus... En suma, la Gran Diosa Madre ; la única, porque tiene su altar en el alma y no en los templos ; porque está en todo lo vivo, porque es la vida misma. Ella no se aleja ; sólo nosotros le damos sucesivos nombres. »<sup>2024</sup>

*(Je te dirai la même chose qu'à Tanufis (l'une des prostituées de Dofinia). Toutes deux, vous avez raison en croyant à une même déesse. D'autres l'ont appelée ou l'appellent Atargathis, Ishtar, Ashtarté, Artémis, Vénus... En résumé, la Grande Déesse Mère ; l'unique, parce qu'elle a son autel dans l'âme et non pas dans les temples ; parce qu'elle est dans tout ce qui vit, parce qu'elle est la vie même. Elle ne s'éloigne pas ; c'est nous, seulement, qui lui donnons des noms successifs.)*

José Luis Sampedro s'exprime, sans doute, à travers son personnage Krito. Il réconcilie tout le monde, par ces paroles, et simplifie l'éventail de dieux de toutes cultures qui coexistent alors. Son discours est, pour une oreille actuelle, empreinte de sagesse. Cette déesse est, avant tout, dans les cœurs et apporte aux êtres humains un message spirituel qui n'a pas besoin de temples ni de prêtres. Nous ne sommes pas loin de penser que José Luis Sampedro partage l'opinion de Krito, en ce qui concerne la religion catholique, dont il critique plus l'Eglise que le message évangélique.

Néanmoins, ce ne sont pas tant les dieux qui marquent la trilogie que le fait qu'ils se succèdent les uns aux autres.

Ce qui est important dans *La vieja sirena* est, presque toujours, présenté par le philosophe, qui répète, infatigablement, ce qu'il croit et qu'on peut appliquer également aux dieux égyptiens:

« Los dioses de Roma ya no gobiernan. »<sup>2025</sup>

*(Les dieux de Rome ne gouvernent plus)*

puis, plus tard :

« los cristianos y los de otras sectas multiplicándose, los dioses del Olimpo tambaleándose »<sup>2026</sup>

---

<sup>2023</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.372.

<sup>2024</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.485.

<sup>2025</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.484.

*(les chrétiens et ceux d'autres sectes se multiplient, les dieux de l'Olympe vacillent.)*

Les chrétiens, en effet, ont fait leur apparition.

Nous avons décidé de séparer les premiers chrétiens de *La vieja sirena*, des catholiques des XIX<sup>ème</sup> et XX<sup>ème</sup> siècles présentés dans les deux autres opus. Il nous a semblé que tout séparait les deux groupes et nous avons, par conséquent, différencié artificiellement premiers chrétiens et catholiques. Nous nous sommes appuyée, en cela, sur les définitions suivantes :

« Le christianisme est une religion monothéiste, rassemblant plus de 2,2 milliards de fidèles, fondée sur la vie et les enseignements de Jésus de Nazareth tels qu'ils sont présentés dans le Nouveau Testament, et qui est apparue après sa crucifixion, au I<sup>er</sup> siècle.

Ce terme vient du Grec *Χριστός*, l'équivalent du terme hébraïque Messie (מָשִׁיחַ - *mashia'h*, littéralement « celui qui est oint »), et de lui découle l'appellation *Jesus-Christ*. Les chrétiens croient, en effet, que Jésus de Nazareth est le fils de Dieu et le Messie que prophétisait l'Ancien Testament. Les Actes des Apôtres indiquent que le nom de *chrétien* (Grec *Χριστιανός*), signifiant *appartenant au Christ* ou *partisan du Christ*, fut donné à ses disciples à Antioche au milieu du premier siècle. La référence la plus ancienne connue pour le terme *christianisme* (Grec *Χριστιανισμός*) se trouve dans la lettre d'Ignace d'Antioche aux Magnésiens à la fin du premier siècle. [...]

La chute de l'Empire romain d'Occident, puis la conquête progressive de la partie orientale de l'Empire par les Musulmans, ont eu pour résultat de diviser les deux parties du bassin méditerranéen. On retient souvent la date de 1054 comme celle de la séparation des Églises ; la réalité a été plus nuancée, l'excommunication réciproque lancée alors par le pape de Rome et le patriarche de Constantinople s'inscrivant dans une longue suite de conflits. La rupture a, en fait, été consommée au XIII<sup>e</sup> siècle lorsque les Croisés "latins" ont pillé Constantinople et déposé le patriarche lors de la Quatrième croisade. Une tentative d'union au Concile de Florence au XV<sup>e</sup> siècle n'a pas eu de résultat. L'occupation de Constantinople par les Turcs a aggravé le fossé culturel qui s'était installé entre les Églises, catholiques d'un côté, orthodoxes de l'autre.

La différence entre catholiques et orthodoxes concerne surtout l'organisation de l'Église, les orthodoxes ne reconnaissant pas l'autorité du pape sur l'ensemble de l'Église.<sup>2027</sup>

Nous assistons, dans cette deuxième œuvre, à la naissance des premiers mouvements de chrétiens, persécutés pour leur Dieu mais aussi pour leurs idées qui étaient subversives aux yeux des peuples intimement persuadés de leur supériorité sur leurs voisins : l'amour du prochain, qu'il soit Samaritain ou non, Juif ou païen, et :

« Propugnando la distribución de las riquezas, la sustitución de toda autoridad y poder por la fraternal solidaridad y la supresión de armamentos y soldados a fin de instaurar una paz definitiva »<sup>2028</sup>

*(qui prêchaient la répartition des richesses, le remplacement de toute autorité et de tout pouvoir par la solidarité fraternelle et la suppression d'armements et de soldats afin d'instaurer une paix définitive.)*

Dans ces premiers balbutiements, certains sont convaincus que Jésus était une femme. Telle est l'opinion de Porfiria, notamment, et ses « *femineras* » :

« Declaraban mujer al Mesías, su vestir masculino fue sólo un disfraz, el llamado Cristo nació niña, cuerpo de niña y alma de niña, creció mujer »<sup>2029</sup>

<sup>2026</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.630.

<sup>2027</sup> <http://fr.wikipedia.org/wiki/Christianisme>

<sup>2028</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.28.

<sup>2029</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.25.

*(Elles déclaraient que le Messie était une femme, ses vêtements masculins ne furent qu'un déguisement, celui qu'on appelait le Christ naquit fille, avec un corps de fille et une âme de fille, il grandit en tant que femme.)*

Beaucoup de groupuscules existaient donc et coexistaient plus ou moins bien<sup>2030</sup>, comme le montre l'irruption du groupe de Rotep, qui, lui,

« creía en un Cristo andrógino, afirmando que la pareja era, en el cielo como en la tierra, el origen de la humanidad y fundamento de su vivir. Por eso en su grupo los sacerdotes no eran célibes y las mujeres administraban sacramentos y dirigían oficios, lo que le acercaba a las ideas de Porfiria mucho más que el machismo excluyente de los cristianos convencionales. »<sup>2031</sup>

*(Il croyait en un Christ androgyne, affirmant que le couple était, dans le ciel comme sur la terre, l'origine de l'humanité et le fondement de sa vie. Pour cela, dans son groupe, les prêtres n'étaient pas célibataires et les femmes administraient les sacrements et dirigeaient les offices, ce qui le rapprochait des idées de Porfiria beaucoup plus que l'idée de la suprématie masculine exclusive des chrétiens conventionnels.)*

Son désir de fusion avec le groupe de Porfiria n'était dû qu'au fait qu'il ait été « deslumbrado por Irenia »<sup>2032</sup> (*ébloui par Irenia*).

Des groupes de chrétiens, comme celui qui va passer par Tanuris, errent à la recherche d'asile et savent qu'ils peuvent être persécutés, à tout moment<sup>2033</sup>, comme c'est arrivé au groupe dirigé par Porfiria et Rotep, dont les membres furent tués par les flèches des légionnaires romains ou dévorés par les fauves, dans le cirque.

Nous découvrons, également, les chrétiens qui, pour protéger leur vie, dissimulent leur foi et la vivent en cachette, comme Eulodia, la servante tendrement aimée de Glauka<sup>2034</sup>, qui lui apportera l'aide de ses compagnons lorsqu'elle sera en péril. Lors des préparatifs au combat contre Palmyre :

« También los cristianos se aprestaron a la resistencia, pues poco a poco habían logrado mejorar su situación con la tolerancia creciente de los últimos emperadores, y sus numerosas conexiones con sus correligionarios de todo el Oriente les permitían prestar valiosos servicios de información sobre el enemigo. »<sup>2035</sup>

*(Les chrétiens, eux aussi, se préparèrent à la résistance, car, peu à peu, ils avaient réussi à améliorer leur situation grâce à la tolérance croissante des derniers empereurs ; leurs nombreuses relations avec leurs correligionnaires de tout l'Orient leur permettaient de rendre d'importants services de renseignements sur l'ennemi.)*

Les chrétiens dévoileront le secret des catacombes à Glauka<sup>2036</sup> pour qu'elle s'y cache et ils libéreront Ahram<sup>2037</sup>.

Ils revêtiront, au cours des années, une telle importance que Ahram nomme les « sectarios obispos cristianos » (*les sectaires évêques chrétiens*) dans la liste de ce qu'il haïssait, avant de changer :

<sup>2030</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.28.

<sup>2031</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.61.

<sup>2032</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.60.

<sup>2033</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.127 et suiv.

<sup>2034</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.308.

<sup>2035</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.647.

<sup>2036</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.649.

<sup>2037</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.669.



« Aquel que odiaba el poder de los romanos, el del persa, el de los sectarios obispos cristianos... aunque sólo aspiraba a ser como ellos. »<sup>2038</sup>

*(Lui qui haïssait le pouvoir des Romains, celui des Perses, celui des sectaires évêques chrétiens... bien qu'il n'aspîrât qu'à une chose : être comme eux.)*

Los personajes principales no abrazan esta religión. Para José Luis Sampedro, más que la irrupción de una nueva religión, lo que es fundamental, es el paso de una religión a otra, de una cultura a otra. Así es el sentido de la segunda parte, que subyace a las afirmaciones de Krito :

« Sin un cambio de dioses  
Todo continúa como estaba. »

A.Machado<sup>2039</sup>

*(Sans un changement de dieux  
Toute chose reste comme elle était.)*

Las civilizaciones cambian cuando las religiones cambian. Esta mutación ocurre de forma consciente. Los romanos arrastran sus dioses a la tumba, o vice-versa. Krito está además convencido de que son los hombres quienes inventan los dioses y no al revés :

« Me temo que los hombres han inventado más bien dioses crueles, exigentes y juzgadores, porque los concebían casi siempre a los poderosos, para invocarlos cuando promulgaban las leyes que legitimaban su poder... »<sup>2040</sup>

*(Je crains que les hommes n'aient inventé plutôt des dieux cruels, exigeants et justiciers, parce que, presque toujours, c'étaient les puissants qui les concevaient, afin de les invoquer quand ils promulgaient les lois qui légitimaient leur pouvoir...)*

El pesimismo desencantado de Krito suena aquí. Sus pensamientos son necesariamente ligados a su dolor profundo, el hecho de no haber sido amado, de haber sido traicionado cruelmente, de no haber sido amado de Ahram a quien él mismo no se atrevió a declarar su amor. El único dios que él pueda considerar es una visión de espíritu, como lo demuestran sus palabras, que se basan en una condición, un irreal desesperado, la fusión del sol y de la luna :

« Si un día en un eclipse, cuando sol y luna están alineados, [...] ambos se fundieran en una luz cegadora y dulce, en una fuerza irresistible y benévola, éste sería mi dios. Un dios fronterizo, andrógino, holosexual. Se enamoraría de otro igual a él y en su cópula crearían un mundo y unos hombres nuevos... Haría más que milagros : haría lo imposible : ser y no ser al mismo tiempo, igualar los contrarios, conciliar el todo y la nada, la luz y las tinieblas. Podría unir aquí mismo las paralelas y encerrar el infinito en el puño de un niño. Sería el verdadero Eros, porque viviría el fulgor de todos los amores... Pero ya sabes que no espero nada de los dioses. Si existen, no se ocupan de nosotros. -Los dioses existen, lo sé... »<sup>2041</sup>

*(Si, un jour, lors d'une éclipse, quand le soleil et la lune sont alignés [...], tous deux fusionnaient en une lumière aveuglante et douce, en une force irrésistible et bienveillante, ce serait là mon dieu. Un dieu des frontières, androgyne, holosexuel. Il serait épris d'un autre semblable à lui et, dans leur copulation, ils créeraient un monde et des hommes nouveaux... Il ferait plus que des*

<sup>2038</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.690.

<sup>2039</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.321.

<sup>2040</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.554.

<sup>2041</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.528-529.

*miracles : il ferait l'impossible : être et ne pas être en même temps, réunir les contraires, concilier le tout et le néant, la lumière et les ténèbres. Il pourrait unir, ici même, les parallèles et enfermer l'infini dans le poing d'un enfant. Il serait le véritable Eros , parce qu'il vivrait l'éclat de tous les amours... Mais tu sais bien que je n'attends rien des dieux. S'ils existent, ils ne s'occupent pas de nous.*

*-Les dieux existent, je le sais...)*

Le dieu de Krito est un dieu de fusion, fusion des sexes et fusion des contraires. Dépassant le Janus aux deux visages, il fondrait ces derniers en un seul. Dieu utopique et idéal. Ce pourrait être le Dieu chrétien, qui ne réconcilie pas seulement la dualité mais qui forme une trinité.

Seule Glauka peut le rassurer, puisqu'elle sait pertinemment qu'Aphrodite existe, mais cela est une maigre consolation pour le lecteur, qui ne peut pas tout à fait croire l'in vraisemblable.

Que ces personnages sont loin du mysticisme éperdu de Miguel, auquel il semble manquer, néanmoins, un élément essentiel : Dieu !

### 3.2.3. Le mysticisme païen – athée ?- de Miguel

---

Nous ne pouvons l'ignorer. Dès les premières pages de « Papeles de Miguel », l'attirance du narrateur pour le divin évoque irrésistiblement le terme de « mysticisme ». Dans sa solitude, il lit les œuvres de ses maîtres à penser, principalement des mystiques musulmans et chrétiens.

S'il est fait allusion aux mystiques juifs, ce sont avant tout les mysticismes musulman et chrétien qui obsèdent Miguel.

De manière récurrente, il fait référence au soufisme que présente, ici, Eric Geoffroy<sup>2042</sup> :

« Courant mystique de l'islam, le soufisme (vient de « suf », en arabe, en référence au vêtement de laine des premiers soufis) est apparu dès le VIII<sup>ème</sup> siècle en Irak, puis s'est organisé en confréries à partir de XII<sup>ème</sup> siècle sous l'impulsion de grandes figures comme Ibn Arabi. Tout en respectant les lois et les pratiques de l'islam, les soufis cherchent à accéder à la partie cachée de la Révélation, à percevoir quelque chose de la réalité de la Présence de Dieu et s'unir à elle. »<sup>2043</sup>

Toutes les clés de ce mysticisme qui fascine Miguel sont données par Ángel L. Cilveti et les mystiques, dont le nom revient sous la plume de notre personnage, sont présentés dans son ouvrage, *Introducción a la mística española*<sup>2044</sup> :

« En una visión del conjunto de la mística medieval española el orden debe ser el siguiente : mística musulmana, mística judía y mística cristiana. [...] El sufismo español abarca desde principios del siglo X de nuestra era hasta el final de la Reconquista y constituye parte

---

<sup>2042</sup> Eric Geoffroy enseigne l'islamologie à l'université Marc-Vloch de Strasbourg. La vie, Les essentiels, 19 avril 2007.

<sup>2043</sup> GEOFFROY Eric, *Ibn 'Atâ Allâh*, in La vie, Les essentiels, 19 avril 2007.

<sup>2044</sup> CILVETI ÁNGEL L.. *Introducción a la mística española*. Cátedra. Madrid. 1974.

importantísima de la gran tradición mística musulmana de todos los tiempos. Los orígenes son diversos : Corán, cristianismo, hinduismo, gnosticismo<sup>2045</sup>, neoplatonismo.

Éste (el Corán) proporciona la base teológica del sufismo, subraya la unidad de Alá (que excluye la Trinidad cristiana), su poder, su justicia y lejanía del hombre. La salvación o condenación de éste depende enteramente de la voluntad divina, que es inmutable ; lo único cierto para el creyente es que si está predestinado a salvarse por medio de la oración y las obras piadosas se salvará infaliblemente.

Esta doctrina tiene como consecuencia la actitud resignada, fatalista y temerosa del musulmán ortodoxo con respecto a Dios [...], y también la dedicación al ascetismo para librarse del « fuego » del infierno. »<sup>2046</sup>

*(Dans une vue d'ensemble de la mystique médiévale espagnole, l'ordre doit être le suivant : mystique musulmane, mystique juive et mystique chrétienne [...]. Le soufisme espagnol s'étend du début du Xème siècle de notre ère à la fin de la Reconquête et constitue une partie très importante de la grande tradition mystique musulmane de tous les temps. Les origines sont diverses : Coran, christianisme, hindouisme, gnosticisme, néoplatonicisme.*

*Celui-ci (le Coran) fournit la base théologique du soufisme, souligne l'unité d'Allah (qui exclut la Trinité chrétienne), son pouvoir, sa justice et l'éloignement de l'homme. Le salut ou la condamnation de ce dernier dépend entièrement de la volonté divine, qui est immuable ; la seule certitude pour la croyant est que, s'il est prédestiné à se sauver au moyen de la prière et des œuvres pieuses, il se sauvera infailliblement.*

*Cette doctrine a pour conséquence l'attitude résignée, fataliste et craintive du musulman orthodoxe par rapport à Dieu [...] et aussi le fait de se consacrer à l'ascétisme pour se libérer du « feu » de l'enfer.)*

Contrairement à la voie officielle musulmane, qui prend le Coran comme « código de verdad inalterable »<sup>2047</sup> (*code de vérité inaltérable*), Ibn Mansur al-Hallaj (858-922), « símbolo del sufismo independiente » (*symbole du soufisme indépendant*), considere que « el único testimonio válido del Dios uno e inaccesible (según la fe coránica) es su presencia en el corazón del sufí por unión de amor, en que éste puede exclamar : « Yo soy Dios. »<sup>2048</sup> (*le seul témoignage valable du Dieu un et inaccessible (selon la foi coranique) est sa présence dans le cœur du soufi par union d'amour, grâce à laquelle celui-ci peut s'exclamer : « Je suis Dieu »*).

Cette vision fut considérée comme un blasphème, car pour les docteurs de la Loi, « el amor no es parte de la verdadera devoción »<sup>2049</sup> (*l'amour ne fait pas partie de la vraie dévotion*). Par conséquent, Al-Hallaj fut décapité.

---

<sup>2045</sup> **A.** —[Correspond à gnose A] Doctrine de la gnose : Le gnosticisme est la doctrine selon laquelle une certaine connaissance apporte à l'homme le salut. Une certaine connaissance, non pas toute connaissance. Si l'on appelle gnoses les doctrines suivant lesquelles la connaissance en général est ce qui sauve, non seulement il faut faire entrer dans la gnose un très grand nombre de philosophies et de religions, en commençant par le platonisme et en descendant jusqu'au scientisme, mais ce nom ne convient plus à la gnose des premiers siècles. *Philos., Relig., 1957, p. 34-7.*

**B.** —[Correspond à gnose B] **THÉOL. CHRÉT.** Ensemble des doctrines dualistes qui, durant les premiers siècles du christianisme, ont été rejetées comme hérétiques par l'Église. *Philosophes grecs et chrétiens orthodoxes reprochèrent au « gnosticisme » de prétendre atteindre au salut et à la perfection sans effort moral, sans une véritable transformation de l'homme. Pour le « gnosticisme », le gnostique est sauvé par nature (Encyclop. univ. 1970, p. 787).*

<http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/advanced.exe?8;s=986009265;>

<sup>2046</sup> CILVETTI Ángel L. *Introducción a la mística española*. Ed. Cátedra. Madrid. 1974. p.71.

<sup>2047</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.763.

<sup>2048</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.773.

<sup>2049</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.773.

Ibn Arabí, si cher au cœur de Miguel, fait également l'objet d'une étude de la part d'Ángel L.Cilveti. Nous remarquons, au passage, qu'il fut gravement malade et vit en songe un être merveilleux faisant fuir des figures diaboliques. Pour lui aussi, la maladie fut une porte qui lui permit d'accéder à un stade supérieur de sa quête divine.

Lors de ses pérégrinations pour connaître d'autres soufis, il fit la connaissance de la fille d'un soufi de La Mecque, qui fut, pour lui, comme la Béatrice de Dante, « la manifestación terrena de la Sabiduría Eterna, la encarnación del amor y la belleza divina. »<sup>2050</sup> (*la manifestation terrestre de la Sagesse Eternelle, l'incarnation de l'amour et de la beauté divine*).

Le rôle de la femme, tremplin vers l'absolu, est une idée fondamentale pour Miguel et pour son auteur, José Luis Sampedro :

« Leí mucho a santa Teresa, a san Juan de la Cruz, pero aun siendo prodigiosos y admirables, que lo son, no resolvieron mis problemas. La mística cristiana no considera a la mujer, no la trata bien ; en cambio, los orientales sí. Para el tantra<sup>2051</sup>, la mujer es un escalón de acceso a Dios, es una vía de acceso a la divinidad. Los sufíes musulmanes, sin ser tan sexuales como el propio tantrismo, también tienen en cuenta el amor físico, hablan del amor carnal y de la mujer con una intensidad que nosotros no admitimos. Así, buscando la mejor manera de introducir la mística en la novela, fue como descubrir y me lancé a leer a los sufíes, lo que, resultó una de las mejores recompensas de haber escrito *Octubre, octubre*. »<sup>2052</sup>

(*J'ai beaucoup lu sainte Thérèse et saint Jean de la Croix, mais tout en étant prodigieux et admirables, car ils le sont, ils ne résolurent pas mes problèmes. La mystique chrétienne n'a pas de considération pour la femme, elle ne la traite pas bien ; par contre, les Orientaux le font. Pour le tantra, la femme est un échelon pour accéder à Dieu, elle est une voie d'accès à la divinité. Les soufis musulmans, sans être aussi sexuels que le tantrisme lui-même, tiennent compte, aussi, de l'amour physique, ils parlent de l'amour charnel et de la femme avec une intensité que nous n'admettons pas. Ainsi, alors que je cherchais la meilleure façon d'introduire la mystique dans le roman, je fis une véritable découverte et je me mis à lire les soufis, ce qui s'avéra comme l'une des suprêmes récompenses pour avoir écrit « Octobre, octobre ».*)

Ibn-Arabí insiste sur la liberté de l'homme :

---

<sup>2050</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.843.

<sup>2051</sup> Le tantrisme est un courant de l'hindouisme apparu en Inde aux environs de l'an 500, et qui s'est exprimé par la suite dans les textes ou tantra (sanskrit, « trame », « chaîne », d'un tissu et, au figuré, se déroule en s'enchaînant). À partir du VI<sup>e</sup> siècle, on rencontre des cultes tantriques dans les écoles shivaïtes ou shaktistes, dans le bouddhisme mahâyâna et dans le bouddhisme tibétain. *Tantra* est un terme appliqué à un système métaphysique pratique originaire de la région himalayenne. Dans ce système on considère comme base de l'univers deux principes symbolisés par le couple masculin et féminin. Le Tantra traditionnel est une « voie de transformation intégrale de l'être humain », qui passe par le corps et les cinq sens. [...] Les tantra sont des textes qui se veulent être la continuation des veda. Les veda sont des formules de liturgie et de rituel qui apparaissent en Inde entre 1500-1000 av. J.-C. et qui remontent à une tradition peut-être plus lointaine. Elles ne furent pas transcrites avant le huitième siècle avant notre ère. De ces textes liturgiques et de rituels sont issus de nombreux commentaires. Les tantra, sans rejeter la sagesse ancienne, se présentent eux-mêmes comme l'enseignement ultime offrant la connaissance du monde et les pratiques les plus pointues dans le domaine de la spiritualité. Émergeant dans la vallée de l'Indus, à une date sur laquelle les spécialistes ne peuvent se mettre d'accord, cette métaphysique repose sur deux principes : une « présence » omnisciente et une « action de prise de conscience ». Les deux principes sont symbolisés respectivement par Shiva et par Shakti qui, bien que portant des noms venant de l'hindouisme, ne sont pas assimilés à ces dieux. De nos jours, par ignorance, on donne le nom de « tantra » à des pratiques thérapeutiques sexologiques, souvent très éloignées de l'esprit du tantrisme originel. Le tantrisme a souffert d'une approche *New Age*, on a trop voulu voir « une ritualisation de la sexualité, alors que c'est la sexualisation du rituel » (cf. introduction de Gordon White David, *Kiss of the Yogini*). <http://fr.wikipedia.org/wiki/Tantrisme>

<sup>2052</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.220

« [...] habla Ibn-Arabí de un Dios que es guía para el hombre que se esfuerza en seguir el camino de la verdad y del amor ; de un Dios misericordioso para quien se arrepiente de su extravío. Estas ideas descansan en la doctrina de la libertad humana frente a la omnipotencia divina, uno de los puntos más difíciles del sistema de Ibn-Arabí. »<sup>2053</sup>

*([...] Ibn-Arabí parle d'un Dieu qui est un guide pour l'homme qui s'efforce de suivre le chemin de la vérité et de l'amour ; d'un Dieu miséricordieux pour celui qui se repent de son égarement. Ces idées reposent sur la doctrine de la liberté humaine face à la toute-puissance divine, l'un des aspects les plus difficiles du système de Ibn-Arabí.)*

**L'union mystique, selon lui, ne peut être :**

« el encuentro del hombre con Dios, como si hubieran estado separados, sino la realización plena de su unidad esencial. Ni el hombre se transforma en Dios ni Dios en el hombre, puesto que son uno. »<sup>2054</sup>

*(la rencontre de l'homme avec Dieu, comme s'ils avaient été séparés, mais la réalisation totale de leur unité essentielle. L'homme ne se transforme pas en Dieu ni Dieu en l'homme, car ils sont un.)*

C'est, également, une idée que nous retrouverons dans « Papeles de Miguel ». Ce qui séduira ce dernier, nous le verrons, est le fait que les soufis incluent la femme dans leur quête de Dieu, loin de faire d'elle un obstacle comme maints ascètes, et qu'ils insistent sur cette union essentielle entre un Dieu miséricordieux et l'homme qui le recherche patiemment.

Ángel L. Cilveti nomme, à plusieurs reprises, celui qui a fait connaître les soufis à Miguel : Asín Palacios<sup>2055</sup>, que Cilveti dépeint comme « el eminente arabista español »<sup>2056</sup> (*l'éminent arabisant espagnol*).

En revanche, il se contente de citer<sup>2057</sup> celui que révère Miguel : J.Rumí. Internet va nous apporter quelques éclaircissements :

Ġalāl al-Dīn Rūmī ou Djalal ed-Din Rūmi ou Djalal-e-Din Mohammad Molavi Rumi ou Djalaleddine Roumi (en turc: Mevlânâ Celaleddin-i Rumi, en persan : jalāl-e-dīn rūmī, جلالالدين رومی; mūlānā jalāl-e-dīn moḥamad balḥī, مولانا جلالالدين محمد بلخی, en arabe : jalāl ad-dīn muḥammad rūmī, جلال الدين محمد رومي) (Balkh, 30 septembre 1207 - Konya, 17 décembre 1273) est un mystique persan qui a profondément influencé le soufisme. La plupart de ses écrits lui ont été inspirés par son meilleur ami, Shams ed-Din Tabrizi, qui était originaire de Tabriz, d'où *Tabrizi*. Originaire de la ville de Balkh, dans l'actuel Afghanistan, Rūmi fuit avec sa famille devant le cataclysme mongol de 1220-1222 en Asie centrale et s'installe à Konya, capitale des Seldjoukides du Sultanat de Roum (anciens territoires "romains", c'est-à-dire byzantins, en Anatolie), d'où son surnom de Roumi (romain, byzantin, Anatolien).

<sup>2053</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.87.

<sup>2054</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.88.

<sup>2055</sup> Miguel Asín Palacios (1871 - 1944) est un écrivain espagnol, islamologue et prêtre catholique. Représentant de l'école historique du Néothomisme et spécialiste de la pensée arabo-andalouse, il est principalement connu pour être l'auteur de *La Divina Comedia* (eschatologie musulmane de *La Divine Comédie* de Dante), une thèse suggérant qu'il existe des sources musulmanes pour les idées et les motifs présents dans la *Divine Comédie*. Son livre *El Islam Cristianizado* (L'Islam christianisé, 1931) est une étude du soufisme à travers les travaux de Ibn Arabî. Il s'agit du premier grand ouvrage consacré à Ibn Arabî dans une langue européenne. On lui doit également des traductions des principales œuvres d'Ibn Hazm, la découverte de l'exemplaire original (inachevé) du *Régime du solitaire* d'Avenpace, la reconstitution du système d'Ibn Massara à l'aide des citations d'auteurs arabes (*Ibn Massara y su escuela, orígenes de la filosofía hispano-musulmana*), ou encore la redécouverte du philosophe Ibn al Sid dont il reconstitua l'œuvre. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel\\_Asin\\_Palacios](http://fr.wikipedia.org/wiki/Miguel_Asin_Palacios)

<sup>2056</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.72.

<sup>2057</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.79.

Il existe une demi-douzaine de transcriptions du prénom Djâlal-el-dîne, « majesté de la religion » (de *djalal*, majesté, et *dîne*, religion, mémoire, culte). Shams ed-Din peut être traduit par « soleil de la religion ».

Rûmi a également repris à son compte les fables d'Ésope dans son principal ouvrage le "Masnavi" ("Mathnawî", "Mesnevi"), que La Fontaine retraduit partiellement à son tour en français. Les Turcs et les Iraniens d'aujourd'hui continuent d'aimer ses poèmes. Reconnu de son vivant comme un saint, Djâleddine Roumi avait des prises de position assez révolutionnaires par rapport aux pouvoirs politiques et au dogme musulman. Il aimait à fréquenter les chrétiens et les juifs tout autant que ses frères en religion.

On l'appelait aussi Molâna (prononcé en turc Mevlana), « notre maître ». Son nom est intimement lié à l'ordre des "derviches tourneurs"<sup>2058</sup> ou *mevlevîs*, une des principales confréries mystiques de l'Islam, qu'il fonda dans la ville de Konya en Turquie.

L'UNESCO a proclamé l'année 2007 année en son honneur pour célébrer le huitième centenaire de sa naissance. Ainsi, le 30 septembre furent organisées à Konya des festivités en son honneur, avec la participation des derviches tourneurs.<sup>2059</sup>

**José Luis Sampedro en parle à Rosa Pereda :**

« La espiritualidad árabe me ha interesado siempre. Los sufíes me parecen magníficos, y los poetas místicos musulmanes, con Rumí a la cabeza, maravillosos.<sup>2060</sup>»

( *La spiritualité arabe m'a toujours intéressé. Les soufis me paraissent magnifiques, et les poètes mystiques musulmans, Rumí à leur tête, merveilleux.* )

Cependant, Cilveti s'attarde sur les grands mystiques chrétiens auxquels Miguel fait allusion de manière presque obsessionnelle. Le premier d'entre eux, selon l'ordre chronologique, est celui que nous appelons, en Catalan, Ramon Llull, Raimundo Lulio sous la plume de Miguel. La culture de ce dernier est « fruto primerizo de una cultura cristiana menos compleja [...] frente a los infieles adoptando ideas y lenguajes heterogéneos (la Biblia, los Padres<sup>2061</sup>, neoplatonismo<sup>2062</sup> franciscano y

<sup>2058</sup> Les Derviches tourneurs sont un ordre musulman soufi fondé à Konya au XIII<sup>e</sup> siècle par Jalal al-Din Rumi et dont la confrérie Mevlevi de Konya et d'Istanbul sont les plus connues.

Ils sont connus pour leur danse appelée Sema. Les mouvements rappellent ceux d'une toupie, tournant d'abord lentement puis très rapidement, jusqu'à ce que le danseur atteigne une forme de transe, durant laquelle il déploie les bras, selon sa croyance, la paume de la main droite dirigée vers le ciel dans le but de recueillir la grâce d'Allah, celle de la main gauche dirigée vers la terre pour l'y répandre. L'origine de cette manifestation reste inconnue. [http://fr.wikipedia.org/wiki/Derviches\\_tourneurs](http://fr.wikipedia.org/wiki/Derviches_tourneurs)

<sup>2059</sup> [http://fr.wikipedia.org/wiki/Jalal\\_Ud\\_Din\\_Rumi](http://fr.wikipedia.org/wiki/Jalal_Ud_Din_Rumi)

<sup>2060</sup> PEREDA Rosa. « Entrevista ». in *El País*. Madrid. 22 janvier 2000.

<sup>2061</sup> Depuis le XVI<sup>e</sup> siècle, l'historiographie moderne appelle **Pères de l'Église** les personnalités, généralement des évêques, dont les écrits, les actes et l'exemple moral ont contribué à établir et à défendre la doctrine chrétienne. Ce sont donc des personnages qui se recommandent par quatre caractéristiques ou 'notes' : 1<sup>o</sup> l'ancienneté, 2<sup>o</sup> la sainteté, 3<sup>o</sup> l'orthodoxie 4<sup>o</sup> l'approbation ecclésiastique. Les auteurs hérétiques comme Arius ou schismatiques comme Novatien ne font donc pas partie des Pères de l'Église, de même que certains poètes (comme Prudence) ou historiens (comme Grégoire de Tours), auteurs chrétiens d'ouvrages qui ne sont pas dogmatiques. Les fondements de la foi ont été établis grâce à des formations de ces Pères dans des écoles théologiques (école théologique d'Antioche, école théologique d'Alexandrie). Contrairement à la liste des Docteurs de l'Église, celle des Pères de l'Église n'est pas 'officiellement' établie par les Églises. L'Église catholique a tendance à assigner un terme à une « période patristique » et à considérer Jean Damascène et Isidore de Séville comme les derniers pères. Toutefois, la tradition considère qu'il y a quatre Pères de l'Église d'Occident Saint Ambroise, Saint Augustin, Saint Grégoire, Saint Jérôme. [...] On range fréquemment avec les Pères de l'Église certains auteurs importants comme Origène dont l'étude est indispensable aux spécialistes des Pères de l'Église. Ce sens large de l'expression, qui définit un domaine d'étude, peut être dit scientifique ou universitaire ; il a présidé à l'établissement de la liste ci-dessous. On peut classer les Pères de l'Église selon leur époque (apostoliques), la nature de leurs écrits (apologistes), le style de leur pensée (orientaux ou occidentaux, de l'école d'Alexandrie ou de celle d'Antioche), leur langue (latine, grecque ou syriaque), leur milieu de vie (de l'empire chrétien), etc. [http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8re\\_de\\_l'%C3%89glise](http://fr.wikipedia.org/wiki/P%C3%A8re_de_l'%C3%89glise)

<sup>2062</sup> Le néoplatonisme est une doctrine philosophique élaborée à Alexandrie à partir du III<sup>e</sup> siècle de l'ère chrétienne, et qui tentait de concilier la philosophie de Platon avec certaines doctrines religieuses orientales de l'Égypte et de l'Inde. Cette philosophie a pour

sufi, poesía trovadoresca, catalán, árabe, latin)<sup>2063</sup> (*premier fruit d'une culture chrétienne moins complexe [...] face aux infidèles, adoptant des idées et des langages hétérogènes (la Bible, les Pères de l'Eglise, le néoplatonisme franciscain et soufi, la poésie des troubadours, en catalan, en arabe, en latin.)*)

Raimundo Lulio est né à Palma entre 1232 et 1235. Dans sa jeunesse, il était peu attiré par les livres et la religion, préférant au spirituel l'amour terrestre envers les femmes. Comme l'explique Cilveti, il lui fallut « cinco apariciones de Cristo crucificado »<sup>2064</sup> (*cinq apparitions du Christ crucifié*) pour revenir sur le droit chemin. Pour Asín Palacios, Lulio est :

« en la línea del neoplatonismo escolástico medieval [...] que identifica « en una sabiduría total y armónica la esfera de la fe y de la razón, exigiendo para los actos de ésta una cierta iluminación divina », como los sufíes. Al igual que éstos, admite la materia espiritual común a todos los seres, excepto Dios, y la pluralidad de formas ; el origen del mundo como efecto del amor de Dios y manifestación de sus atributos (*dignitates*, nombres divinos). »<sup>2065</sup>

(*dans la ligne du néoplatonisme du Moyen-Age [...] qui identifie « dans une sagesse totale et harmonieuse la sphère de la foi et celle de la raison, exigeant pour les actes de celle-ci une certaine illumination divine », comme le font les soufis. De même que ceux-ci, il admet la matière spirituelle commune à tous les êtres, sauf Dieu, et la pluralité de formes ; l'origine du monde comme effet de l'amour de Dieu et manifestation de ses attributs (« dignitates », noms divins.)*)

L'œuvre de Lull à laquelle Miguel fait allusion avec fréquence est *El Libro del Amigo y del amado*, qu'il se remémore, notamment, après la révélation de l'Amandier Ardent<sup>2066</sup>. Cette œuvre :

« presenta el lado afectivo de la mística luliana en la línea del sufismo y del franciscanismo ; [...] es un breviario de contemplación, formado por 366 versículos, que son otras tantas fábulas o metáforas doctrinales corrientes en los sufíes, cada una de las cuales se destina a la meditación de un día del año. [...] La unión de lo místico y lo poético tiene su fuente de inspiración constante en la inmanencia de Dios en la naturaleza, característica del sufismo y de la mística franciscana (y del neoplatonismo en general) [...] Todo lector del místico mallorquino conoce el maravilloso versículo : « Los pájaros cantaban al alba y el Amado, que es el alba, despertó. Y los pájaros terminaron su canto, y el Amigo murió en el alba por su Amado » (v.25) [...]. El recurso literario fundamental de Lulio es sin duda el diálogo de amor de los trovadores.»<sup>2067</sup>

(*présente le côté affectif de la mystique de Lull dans la ligne du soufisme et du franciscanisme ; [...] c'est un bréviaire de la contemplation, formé de 366 versets, qui sont autant de fables ou métaphores doctrinales courantes chez les soufis dont chacune est destinée à la méditation d'un jour de l'année. [...] L'union du mystique et du poétique a sa source constante d'inspiration dans l'immanence de Dieu dans la nature, caractéristique du soufisme et de la mystique*)

---

but la résolution d'un des problèmes au cœur de la pensée grecque antique, à savoir le problème de l'Un et du multiple. Plus particulièrement, il s'agit de comprendre comment passer de l'Un au Multiple. Nous constatons le Multiple dans la nature, or l'Un est le fondement de l'intelligibilité. Cette philosophie est rattachée au platonisme de par sa volonté de résoudre les apories (en grec *aporia*, absence de passage, difficulté, embarras) une difficulté à résoudre un problème de la pensée platonicienne, et en particulier celles d'un des dialogues les plus difficiles : Parménide. [...] Le néoplatonisme de Plotin, retient surtout l'idée de l'absolue transcendance du Bien. Contrairement à Platon, qui pense que le philosophe doit redescendre dans la cité, pour y instaurer l'ordre et la justice, Plotin voit la philosophie comme un cheminement de l'âme vers ce principe de transcendance, donnant pour but à ce système, l'union avec le principe premier, originel, Dieu. <http://fr.wikipedia.org/wiki/N%C3%A9oplatonisme>

<sup>2063</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.109.

<sup>2064</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.112.

<sup>2065</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid.p.116.

<sup>2066</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.206.

<sup>2067</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.119 et suiv.

*franciscaine (et du néoplatonisme en général) [...]. Tout lecteur du mystique majorquin connaît ce merveilleux verset : « Les oiseaux chantaient à l'aube et l'Aimé, qui est l'aube, s'éveilla. Et les oiseaux terminèrent leur chant et l'Ami mourut à l'aube pour son Aimé » (v.25) [...]. Le recours littéraire fondamental de Lull est, sans doute, le dialogue d'amour des troubadours.)*

Toujours d'après Cilveti, on peut trouver dans ce dialogue les étapes de la vie spirituelle : la première est « el fenómeno de la conversión, de la salida del alma en busca de Dios » (*le phénomène de la conversion, du départ de l'âme en quête de Dieu*), la deuxième « la etapa purificativa » (*l'étape purificatrice*), au cours de laquelle « las perfecciones del Amado encienden el amor vehemente del Amigo », (*les perfections de l'Aimé éveillent l'amour véhément de l'Ami*) ; la troisième étape est l'unitive, rendue possible par l'entrelacement de la mémoire, de l'entendement et de la volonté, la première faculté étant l'entendement. On accède alors à l'illumination, tout cela culminant peut-être, selon Cilveti, par l'extase : « Pero tal vez se insinúa el éxtasis o fenómenos similares en frases como éstas : « El Amigo permaneció mudo delante del Amado (v.114) [...] El Amigo fue a través de la ciudad como un demente, cantando su amor y le preguntaron si había perdido los sentidos... Sólo me queda la memoria para recordar a mi Amado » (v.54) »<sup>2068</sup> (*mais peut-être s'insinuent l'extase ou des phénomènes similaires dans des phrases comme celle-ci : « L'Ami demeura muet devant l'Aimé (v.114) [...] L'Ami s'en fut à travers la ville comme un dément, en chantant son amour et on lui demanda s'il avait perdu le sens... Seule me reste la mémoire pour me souvenir de mon Aimé.*)

Les deux mystiques espagnols, tendrement aimés de Miguel, occupent les deux derniers chapitres de *Introducción a la mística española*<sup>2069</sup>. Il s'agit, évidemment, de Sainte Thérèse d'Avila et Saint Jean de la Croix, « clasicismo de la mística católica »<sup>2070</sup> (*classicisme de la mystique catholique*) qui sont parfois considérés comme « los dos grandes poetas sufíes de Occidente. »<sup>2071</sup> (*les deux grands poètes soufis de l'Occident*).

Miguel les désigne sous les termes affectueux de « madre Teresa y el padrecito Juan »<sup>2072</sup> (*mère Thérèse et le petit père Jean*). Il n'est pas surprenant que Miguel, ce passionné, ait été attiré par ce courant mystique « exalté » :

« Il y avait eu alors dans l'Église deux courants: celui du mysticisme dit exalté, originaire de sainte Thérèse, de saint Jean de la Croix (...). Et un autre, celui du mysticisme dit tempéré, dont les adeptes furent saint François de Sales et son amie, la célèbre baronne de Chantal. »<sup>2073</sup>

L'originalité principale de Sainte Thérèse consiste dans le fait que :

<sup>2068</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.122 et suiv.

<sup>2069</sup> *Introducción a la mística española*. Op.cit.

<sup>2070</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.201.

<sup>2071</sup> *El País* 29/4/07

<sup>2072</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.143.

<sup>2073</sup> HUYSMANS Joris Karl. *En route*. Flammarion. Folio. 1996. t. 2. p.239.



« El Señor no sólo le concede las mercedes místicas nunca descritas, sino también el modo de declararlas. »<sup>2074</sup>

*(Le Seigneur ne lui accorde pas seulement les grâces mystiques jamais décrites, mais aussi la façon de les exprimer.)*

Sainte Thérèse est convaincue, en effet, que c'est Dieu lui-même qui inspire les paroles qu'elle prononce ou qu'elle écrit, par l'effet de la grâce divine.

« [...] La Santa introduce un tipo de oración intermedio entre la meditación y la quietud [...]. Es la oración de recogimiento [...] Es oración activa, no pasiva. »<sup>2075</sup>

*([...] La Sainte introduit un type d'oraison intermédiaire entre la méditation et la quiétude [...]. C'est l'oraison du recueillement. [...] C'est une oraison active et non passive.)*

Il convient de se recueillir, de vaincre les sens par l'oraison. C'est alors que Dieu intervient pour procurer la quiétude. Il ne s'agit pas seulement d'attendre passivement. Il faut agir. C'est pourquoi sainte Thérèse ajoute :

« Marta y María han de andar juntas. »<sup>2076</sup>

*(Marthe et Marie doivent marcher main dans la main.)*

Les sœurs de Lazare ont un rôle d'égale importance. Elles ne sont peut-être que les deux faces du chrétien idéal : Marthe incarnant l'ouverture aux autres, le service et Marie la contemplation de Dieu.

Le deuxième mystique chrétien tendrement aimé de Miguel est Saint Jean de la Croix, l'ami de sainte Thérèse :

« San Juan de la Cruz concibe la mística desde el punto de vista de la unión : llegar en breve a la divina unión (Epígrafe a la *Subida*), sin lugar para recrearse en las mercedes del camino, como Santa Teresa. »<sup>2077</sup>

*(Saint Jean de la Croix conçoit la mystique sous l'angle de l'union : arriver rapidement à l'union divine (Epigraphe de la « Montée au Mont Carmel »), sans laisser le temps de se distraire aux grâces du chemin, comme Sainte Thérèse.)*

Il convient de se consacrer, selon lui, à la « necesidad de perfeccionar las potencias con las virtudes de la fe, la esperanza y la caridad, como « medios próximos » de la comunicación divina y la unión. »<sup>2078</sup> *(au besoin de perfectionner ses capacités grâce aux vertus de la foi, de l'espérance et de la charité, comme « moyens proches » de la communication avec Dieu et de l'union.)*

Les références à ces mystiques reviendront, de manière récurrente, sous la plume de Miguel, ce mystique païen.

Si l'on s'en tient à la définition, le mysticisme est :

« A. — *PHILOS.* et *RELIG.*1. Attitude philosophique ou religieuse fondée davantage sur le sentiment et l'intuition que sur la connaissance rationnelle et qui a pour objet l'union intime et directe entre l'homme et la divinité. *Mysticisme arabe, chrétien, hindou, platonicien. Contemplatif, ascétique, symbolique, tel fut toujours le mysticisme* (OZANAM, *Philos. Dante*, 1838, p.240).

B. — *P. anal.*

<sup>2074</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.204.

<sup>2075</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.210.

<sup>2076</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.216.

<sup>2077</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.219.

<sup>2078</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.232.

1. Dans les domaines de la *philos.*, de l'*art*, de l'*idéol.* Tendance à s'élever au-dessus du réel pour atteindre un idéal supérieur. M. Ernest Seillière montre comment les ambitions nationales s'attribuent des missions divines: l'«impérialisme» se fait ordinairement «mysticisme» (BERGSON, *Deux sources*, 1932, p.331)<sup>2079</sup>

Tous les mystiques suivent, plus ou moins, le même cheminement, quelle que soit leur religion de base. Jean Descola, dans son ouvrage intitulé *Histoire littéraire de l'Espagne*<sup>2080</sup>, précise quels sont les trois degrés de l'état mystique :

« La voie purgative tend à la suppression des états extérieurs et à la purgation des émotions et des sentiments. Il faut se dépouiller totalement de ce qui nous attache à la vie de la terre, faire le vide en soi, tuer la volonté propre et l'imagination. La voie illuminative est resserrée et vous rapproche du but de l'expérience, qui est non seulement de contempler Dieu, mais de s'unir et de s'identifier à lui, en passant par la voie unitive. [...] La caractéristique essentielle du mysticisme espagnol est qu'il allie l'amour de Dieu et l'amour du prochain. Amour qui n'est pas que contemplation, mais aussi action. »<sup>2081</sup>

Miguel va jusqu'à vivre, comme Saint Jean de la Croix, les deux nuits décrites par Jean Descola. Il s'agit de :

« Faire le vide en soi et s'élancer dans l'espace spirituel. L'âme est en route. Elle plonge d'abord dans la « nuit active », celle de l'esprit et des sens. Les appétits physiques sont détruits, les facultés intellectuelles abolies. L'âme abandonne alors la méditation pour la contemplation. La porte étroite est forcée, le seuil mystique est franchi. Mais à peine l'âme se réjouit-elle d'en avoir terminé avec son harassant combat qu'elle se trouve précipitée dans une seconde nuit, bien plus épaisse encore que la précédente. C'est la « nuit passive ». A l'instant précis où Dieu l'envahit, l'âme ressent une impression d'abandon. Dieu est hors d'atteinte et l'âme privée d'appui. « Sur la montagne, rien. » Cependant, les préludes de l'extase modulent leur chant pathétique. L'âme fonce sur sa proie divine, chasseur ivre de joie, elle absorbe son maître et s'identifie à lui. Elle participe à la divinité. Tandis que le corps est inerte, l'âme est aspirée par Dieu et Dieu par l'âme. »<sup>2082</sup>

Cette porte étroite, Pierre Cohen la présente ainsi :

« Selon le philosophe chrétien Kierkegaard, la porte étroite désigne encore plus l'angoisse par laquelle passe celui qui cherche sincèrement la Vérité (que les difficultés pour arriver à la pleine contemplation de Dieu). »<sup>2083</sup>

Dès le début, effectivement, Miguel médite et, parfois, souffre. Il se penche sur son passé et sur son présent. Il fait revivre, inlassablement, ses souvenirs, les personnes qu'il a aimées. Nerissa, la femme aimée, l'a quitté pour toujours, sur un simple coup de téléphone. Tout d'abord désespéré par cet abandon, il comprend, peu à peu, que, s'il veut la retrouver pour une union immatérielle et éternelle, il lui faut prendre un autre chemin. Il s'engage, alors, dans une voie de dépouillement. Le lecteur sait qu'il va bientôt déménager, puisque c'est à cette occasion qu'il retrouve les quatre romans qu'il n'a pas publiés. Il se défait, concrètement, des biens superflus. Il finira par quitter l'université bien que son entourage ne le comprenne pas bien. Quel est son dessein ?

<sup>2079</sup> <http://atilf.atilf.fr/dendien/scripts/tlfiv5/visusel.exe?11;s=1972011135;r=1;nat=;sol=0;>

<sup>2080</sup> DESCOLA Jean. *Histoire littéraire de l'Espagne*. Fayard. Paris.1966.

<sup>2081</sup> *Histoire littéraire de l'Espagne*. Ibid. p.90-91.

<sup>2082</sup> *Histoire littéraire de l'Espagne*. Ibid. p.98.

<sup>2083</sup> In *La vie*. N° 3234. 23 août 2007.

Il semble s'engager sur la première voie de la quête mystique, celle de la période purificative ou ascétique :

« Amor imperativo de unión con Dios, conciencia de la propia impureza y firme determinación de eliminar los obstáculos son los resultados de la conversión. »<sup>2084</sup>

(*Amour impératif d'union avec Dieu, conscience de sa propre impureté et décision ferme d'éliminer les obstacles, tels sont les résultats de la conversion.*)

Miguel a déjà commencé à éliminer les obstacles ;

« No había encendido esta chimenea desde la quema de mi diario »<sup>2085</sup>

(*Je n'avais pas allumé la cheminée depuis que j'y avais brûlé mon journal.*)

écrit-il dès le début de mois de septembre 1975. Il suit le cheminement de Saint Jean de la Croix : « necesidad de la purgación con valor universal : negar todo apetito, toda forma de concupiscencia, hasta lo más mínimo, »<sup>2086</sup> (*besoin de purgation à valeur universelle : supprimer tout appétit, toute forme de concupiscence, même le minimum.*).

Quant à son union avec l'Aimée, elle est symbolisée par « la invisible mano de Nerissa en mi hombro »<sup>2087</sup> (*la main invisible de Nerissa sur mon épaule*).

En retrouvant ses liasses de papier, il s'effraie :

« ¡ El pasado saltó como un tigre ! ¿ Qué pasado ? ¿ De quién ? ¿ No quedaron aventadas sus cenizas durante ocho meses de purificación ? »<sup>2088</sup>

(*Le passé bondit comme un tigre ! Quel passé ? De qui ? Ses cendres n'ont-elles pas été dispersées au cours de ces huit mois de purification ?*)

Huit mois de purification ne suffisent pas pour atteindre son Dieu. L'homme tombe et se relève et sa foi l'aide à se remettre de toutes les chutes qu'il fera au cours de sa phase purificative. Il est plongé dans la première étape du mysticisme :

« Los estados místicos son grados de oración dentro del esquema tradicional de los períodos purificativo, iluminativo y unitivo. »<sup>2089</sup>

(*Les états mystiques sont des degrés d'oraison suivant le schéma traditionnel des périodes purificative, illuminative et unitive.*)

Que sont ces quelques mois comparés aux dix-huit années de traversée du désert de Sainte Thérèse d'Avila ?

« Dieciocho años en gran sequedad pasó Teresa »<sup>2090</sup>

(*Thérèse passa dix-huit années dans une grande sécheresse.*)

Heureusement, Miguel a des alliés puissants pour l'encourager dans sa quête. Le plus important d'entre eux est Rumí, qui lui conseille :

« Hazte grano en el molino. »<sup>2091</sup>

(*Fais-toi grain dans le moulin.*)

<sup>2084</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.17.

<sup>2085</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.49.

<sup>2086</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.232.

<sup>2087</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.49.

<sup>2088</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.50.

<sup>2089</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.206.

<sup>2090</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.147.

<sup>2091</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.51.

Miguel doit faire preuve d'humilité et se faire tout petit pour approcher l'infini divin.

Miguel se décourage :

« imposible desnudarse de un golpe [ ...]. Mi ajuar indispensable-cabe en el viejo arcón- y los libros que ahora me nutren. Ibn-Arabí, Rumí, Attar, Sahraquí y el que me los dio a conocer, Raimón Llull. »<sup>2092</sup>

*(impossible de se dépouiller d'un seul coup [ ...]. Mes effets indispensables -ils tiennent dans mon vieux coffre- et les livres qui me nourrissent maintenant. Ibn-Arabí, Rumí, Attar, Sahraquí et celui qui me les fit connaître, Raimón Llull.)*

Pour se dénuder, il se rend compte qu'il a besoin de relire ce qu'il a écrit, ses quatre romans, de les revivre. Ce n'est qu'ainsi qu'il atteindra « la cima de lo Alto »<sup>2093</sup> (*la cime Suprême*). Mais la route est longue. il « balbutie », comme l'écrit Saint Jean de la Croix :

« El término « balbuceo », que es de San Juan de la Cruz, no sólo da una idea de la originalidad principal del lenguaje místico de Santa Teresa, sino también de su condición desamparada. »<sup>2094</sup>

*(Le terme « balbutiement », qui est de Saint Jean de la Croix, donne une idée, non seulement de l'originalité principale du langage mystique de Sainte Thérèse, mais aussi de son état de détresse.)*

Il revit tous ses souvenirs personnels, ainsi que ceux qui se rattachent à ses romans. Il fait le lien entre sa propre existence et la transformation littéraire qu'il opère pour la transcender. Cependant, il ne parviendra jamais à se défaire de ce lest de souvenirs : les livres de ses maîtres, le souvenir des femmes aimées, la musique, le suivront jusqu'au bout.

Tout le cheminement matériel, ou spirituel, de Miguel tendra vers ce seul but : le dépouillement. Il connaît des moments d'espoir suivis de découragement profond. C'est ce qu'il appelle les « altibajos » :

« ¿ Va a ser mi vida un ciclo de altibajos ? »<sup>2095</sup>

*(Ma vie va-t-elle être un cycle de hauts et de bas ?)*

Il est en train de passer par les pièces du château de Sainte Thérèse, qui sont, comme elle le dit elle-même, « un millón » (*un million*) :

Sainte Thérèse imagine la métaphore du château :

« la puerta para entrar en este castillo es la oración y consideración » mental o vocal (*Moradas*, I, 2) [...]. El centro « es donde pasan las cosas de mucho secreto entre Dios y el alma » (*Moradas*, I, 1) [...] Por esto todo el empeño de la meditación es « llegar a la morada principal » (*Moradas*, I, 2) [...] Y como la variedad de disposición espiritual de los que practican la meditación es muy grande, « digo que no consideren pocas piezas, sino un millón » (*Moradas*, I, 2). Las moradas son, pues, conceptos de estados espirituales revestidos con la vaga imagen de « piezas » o « aposentos », que se clasifican por su mayor o menor proximidad al estado de unión del centro del castillo. [...] El

<sup>2092</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.52.

<sup>2093</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.53.

<sup>2094</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.205.

<sup>2095</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.196.

castillo teresiano se asemeja al símbolo de la noche de San Juan de la Cruz en la visión unitaria que contiene. »<sup>2096</sup>

*(la porte pour entrer dans ce château est l'oraison et l'examen de conscience » mentale ou vocale (Demeures, I, 2) [...]. Le centre « est l'endroit où se passent les choses, dans le plus grand secret, entre Dieu et l'âme » (Demeures, I, 1). C'est pour cela que toute la méditation s'acharne à « parvenir à la demeure principale » (Demeures, I, 2) [...] Etant donné que la diversité des dispositions spirituelles de ceux qui pratiquent la méditation est très grande, « je demande de ne pas considérer qu'il y a peu de pièces, mais un million » (Demeures, I, 2). Les demeures sont, donc, des concepts d'états spirituels revêtus de l'image vague de « pièces » ou « chambres », qui se classent selon leur plus ou moins grande proximité par rapport à l'état d'union du centre du château. [...] Le château de Thérèse se rapproche du symbole de la nuit de Saint Jean de la Croix pour la vision unitaire qu'il contient.)*

Miguel va repenser - et les faire revivre, par le souvenir- à sa tante Magda, à sa première femme -très peu-, à son fils Miguelito, qu'il aimait, admirait, jalousait et dont la mort pèse sur ses épaules du poids de la culpabilité.

Il avoue :

« ¡Hijo, hijo ! El tajo dado por tu muerte a mi corazón forma mi cruz con la pérdida de Nerissa. »<sup>2097</sup>

*(Mon fils, mon fils ! La brèche que ta mort fit dans mon cœur forme ma croix ainsi que la perte de Nerissa.)*

Se prend-il pour Jésus-Christ lui-même ? Certainement pas ; il emprunte, seulement, la métaphore religieuse de la croix qui lui semble la plus appropriée pour exprimer son état d'âme, son choix de vie qui lui fait tout spiritualiser. Tout chagrin, tout événement est aussitôt l'objet de méditation profonde et pèse dans son effort de dépouillement. Sa croix -la mort de Miguelito, la perte de Nerissa- l'empêche de s'élever, telle un lest qui le cloue sur terre, mais qui provoque, en même temps, une souffrance le rapprochant de l'Aimée. Tout est contradiction, mais son objectif est expliqué à la fin de ce premier chapitre :

« ya me vuelvo mera paciencia esperanzada, mientras sigo desnudándome, clamando como Quevedo :

« Un nuevo corazón, un hombre nuevo  
ha menester, Señor, la ánima mía ;  
¡ desnúdame de mí... ! »<sup>2098</sup>

*(Je me fais, maintenant, pure patience emplie d'espérance, tout en continuant à me dépouiller, m'exclamant comme Quevedo :*

*« D'un cœur nouveau, d'un homme nouveau,  
C'est ce dont a besoin mon âme, ô Seigneur ;  
Dépouille-moi de moi-même... ! »)*

Qu'elle est tragique, la supplique de Quevedo, son humilité lorsqu'il s'adresse à Dieu ! Comme il est découragé devant ce qui le sépare de Dieu ! Que l'adjectif « nuevo » soit antéposé ou postposé, son souhait semble désespéré : son

<sup>2096</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.209.

<sup>2097</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.57.

<sup>2098</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.57.

cœur, comme tout son être, sont enfermés dans leur enveloppe charnelle et ne parviennent pas à s'en défaire, pas plus, d'ailleurs, qu'ils ne parviennent à se défaire d'eux-mêmes. Il place le mot « Señor » au milieu du vers et du tercet, au centre de sa prière, car en lui seul réside son espoir ; ce « señor » est caché au centre de son être, au plus profond de son âme. Dieu est son seul recours et, pourtant, il sait que tout dépend de lui-même, de son courage, de sa détermination et de sa foi, mais avec l'aide indispensable de la grâce divine. C'est ce qu'il cherche dans ses souvenirs et ses écrits.

« La vie mystique du chrétien est une vie d'union à Dieu accordée à l'âme par la grâce. Le plus humble fidèle qui sert Dieu et le prie vit déjà d'une vie surnaturelle, c'est-à-dire en relation avec Dieu. Au plan psychologique, le sentiment confus et intermittent qu'il a de cette présence divine en lui est une ébauche d'expérience mystique. »<sup>2099</sup>

Miguel plonge dans ses souvenirs pour puiser un peu de courage, et ne se rassasie pas de l'évocation des femmes aimées. Tout commença à Istamboul<sup>2100</sup>, lorsqu'il tomba amoureux de Nerissa avant de la connaître : ce fut une première révélation, une première lueur dans sa nuit obscure. Comme Saint Jean de la Croix, sa quête sera basée sur l'« esfuerzo propio (noches activas del sentido y del espíritu) y luego, por la actuación divina (noches pasivas del sentido y del espíritu) »<sup>2101</sup> (*effort personnel (nuits actives des sens et de l'âme) (et, ensuite, action divine (nuits passives des sens et de l'âme).*)

Il s'installe, maintenant, dans ce qu'il nomme sa « cellule »<sup>2102</sup>, tel un moine qui s'isole pour se rapprocher de Dieu ; dans son cas, ce sera pour se rapprocher de l'Aimée. Les bruits du quartier<sup>2103</sup> sont les bruits de ce bas monde dont il doit s'éloigner pour rejoindre le silence qui favorisera son ascèse :

« Vacándose de los apetitos el alma queda vacía para recibir a Dios. »<sup>2104</sup>  
(*En se vidant de ses appétits, l'âme reste vide pour recevoir Dieu.*)

Il évoque deux éléments essentiels, deux adjuvants : tout d'abord le pigeon, la colombe qui symbolise le lien avec l'Aimée, mais aussi l'âme à la recherche de Dieu, ensuite le buisson ardent, « el Árbol ardiente »<sup>2105</sup> vers lequel le conduira l'oiseau.

Un allié supplémentaire survient alors :

« Alado mensajero el día de mi fiesta, San Miguel Arcángel. Alas contra raíces : el camino. Desprenderme ; primero de las raíces, luego hasta de las alas. Y seguir subiendo. »<sup>2106</sup>  
(*Un messenger ailé le jour de ma fête, l'Archange Saint Michel. Ailes contre racines : le chemin. Me détacher ; tout d'abord de mes racines, puis, même, de mes ailes. Et poursuivre mon ascension.*)

<sup>2099</sup> ANCELET-HUSTACHE J. *Maître Eckhart et la mystique rhénane*. Paris. éd. du Seuil. 1966. p.6.

<sup>2100</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.55.

<sup>2101</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.232.

<sup>2102</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.91.

<sup>2103</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.92.

<sup>2104</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.232.

<sup>2105</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.92.

<sup>2106</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.92.

Se remémorant ses amours avec Hannah, il fait, dans un premier temps, allusion à Saint Jean de la Croix puis, aussitôt après, au *Cantique des Cantiques*. Il cite un vers de Saint Jean, inspiré, sans doute, de « ma liqueur de grenade »<sup>2107</sup> de l'Aimée du *Cantique des Cantiques de Salomon* :

« y allí nos entraremos y el mosto de granadas gustaremos. »<sup>2108</sup>  
(*nous y entrerons et nous goûterons au moût de grenades.*)

et il récite, peu après, un vers de plus, relatif au jus de grenades :

« fruición y deleite de amor de Él, como « bebida del Espíritu ». »<sup>2109</sup>  
(*jouissance et délice de l'amour de Lui, comme « boisson de l'Âme »*)

Cette allusion à la strophe 37 du *Cántico espiritual* de Saint Jean de la Croix est expliquée par M.Martínez Burgos<sup>2110</sup> :

« El mosto, pues, que dice aquí la esposa que gustarán ella y el Esposo de estas granadas, es la fruición y el deleite de amor de Dios, que en la noticia y el conocimiento de ellas redundan en el alma. »<sup>2111</sup>

(*Par conséquent, le moût de ces grenades, dont l'épouse dit qu'elle le savourera en compagnie de l'Époux, représente la jouissance et le délice d'amour de Dieu, qui inonde l'âme, à peine ces grenades sont-elles mentionnées et notifiées.*)

Nous avons compris que ce jus de grenades que boivent ensemble les époux ne pouvait être qu'un breuvage symbolisant le bonheur de l'amour, mais ce qui attire notre attention figure au paragraphe qui précède :

« Y notamos aquí la figura circular, ó esférica de la granada, porque cada granada entendemos aquí por qualquiera virtud y atributo de Dios, el qual atributo ó virtud de Dios es el mismo Dios, el qual es significado por la figura circular o esférica, porque no tiene principio ni fin. »<sup>2112</sup>

(*Et nous remarquons ici la forme circulaire ou sphérique de la grenade, car, par chaque grenade, nous entendons ici toute vertu et tout attribut de Dieu, cet attribut ou cette vertu de Dieu étant Dieu lui-même, c'est lui qui est donc représenté par la forme circulaire ou sphérique, parce qu'il n'a ni début ni fin.*)

Nous retrouvons, dans la métaphore de la grenade, un cercle de plus, celui de Dieu, l'alpha et l'oméga qui se rejoignent dans un cercle sans début ni fin, comme le temps.

Le cercle de Dieu et de l'éternité nous rappelle, en même temps, deux exergues. Le premier est celui de la première partie de *La vieja sirena*<sup>2113</sup> :

« La Eternidad está enamorada de las obras del Tiempo »<sup>2114</sup>  
(*L'Éternité est amoureuse des œuvres du Temps.*)

de W. Blake

et celui de *Real Sitio*, tiré de *L'Éclésiaste*<sup>2115</sup> :

<sup>2107</sup> *La Bible de Jérusalem*. in *Cantique des Cantiques*. Ed. du Cerf. Paris. p. 1129.

<sup>2108</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.96.

<sup>2109</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.105.

<sup>2110</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Edición y notas de M.MARTÍNEZ BURGOS. Espasa Calpe. Madrid. 1952.

<sup>2111</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Ibid. p.276.

<sup>2112</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Ibid. p.276.

<sup>2113</sup> *La vieja sirena*. Op.cit.

<sup>2114</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.13

« Lo que es, ya fue ;  
Lo que será, ya sucedió. »<sup>2116</sup>  
(Ce qui est, fut déjà ;  
Ce qui sera est déjà passé.)

« Il n'y a rien de nouveau sous le soleil », déclare l'Ecclésiaste. La phrase que José Luis Sampedro choisit pour exergue n'est pas à interpréter comme un fatalisme résigné, selon lequel tout est vanité. Rien ne sert à rien, puisque nous mourrons, que nous ayons été fou ou sage. Il l'adopte pour la plier à son dessein, qui est le sens de l'éternité, du cercle du temps qui tourne, tourne, tout en avançant jusqu'à l'éternité, inséparable du temps sans lequel l'éternité n'existerait pas. Miguel, dans sa quête, tend vers l'éternité et opte pour le cheminement mystique afin de l'atteindre. A la fin de ce chapitre 2, il est en pleine envolée mystique. Il évoque Ibn Arabí dont il cite un verset :

« Pues no podemos nunca ver a Dios inmaterialmente, contemplarlo en la mujer es la manera más perfecta de todas. »<sup>2117</sup>  
(Etant donné que nous ne pouvons jamais voir Dieu immatériellemment, le contempler à travers la femme est la manière la plus parfaite de toutes.)

Miguel ajoute :

« Todos los místicos lo saben en el Islam, [...]. La mujer, óptimo espejo de Dios, vivido plenamente. »  
(Tous les mystiques le savent dans l'Islam, [...]. La femme, suprême miroir de Dieu, vécu pleinement.)

Il est semblable à Ibn Arabí, qui tomba amoureux de la fille d'un soufi : « la manifestación terrena de la Sabiduría Eterna, la encarnación del amor y la belleza divina. »<sup>2118</sup> (*la manifestation terrestre de la Sagesse Eternelle, l'incarnation de l'amour et de la beauté de Dieu*).

---

<sup>2115</sup> L'Ecclésiaste (traduction grecque de l'hébreu *Qohelet*, "celui qui s'adresse à la foule"), est un livre de la Bible hébraïque, faisant partie de la série des Autres Écrits, présent dans tous les canons. L'auteur se présente en tant que "Qohelet", fils de David, et roi d'Israël à Jérusalem (1:1, 12, 16; 2:7, 9), sans se citer nommément. La fin du livre lui attribue également la rédaction de proverbes. Il est traditionnellement identifié à Salomon, ce qui est contesté par Voltaire, et les exégètes modernes après lui, qui datent l'œuvre du III<sup>e</sup> siècle av. J.-C., pendant la période hellénistique où les Hébreux furent influencés par les divers systèmes philosophiques grecs comme l'épicurisme et le stoïcisme. Le contenu du livre consiste en matériel personnel ou autobiographique, largement exprimé en maximes et aphorismes, illuminés en paragraphes laconiques avec des réflexions sur le sens de la vie et le meilleur mode de vie. Il proclame avec emphase la "futilité" et l'obsolescence de toute action humaine, sage et fou connaissant le lot commun de la mort.

Bien que le prêcheur place clairement la sagesse au-dessus de la folie, il ne lui reconnaît pas de valeur éternelle, bien qu'elle réjouisse la vie. Au vu de cette absence de sens perçue, l'auteur recommande de jouir des plaisirs simples de la vie quotidienne, comme le manger et le boire, la joie au travail, qui sont des dons de Dieu. Il recommande aussi de s'abstenir de maudire le roi (et le Roi), malgré la perception de l'injustice dans le monde.

Enfin, il conclut que sa recherche du sens de la vie l'a amené au fait que le devoir primordial de l'humanité, et la seule chose durable, est de "Craindre Dieu et garder Ses commandements (12:13)." Du point de vue chrétien, l'auteur écrit une grande partie du livre du point de vue de ceux qui n'ont pas la compréhension que donne l'Évangile. Il écrit selon les sentiments des habitants du monde, c'est-à-dire de ceux qui sont « sous le soleil » (Ec 1:9). Une grande partie du livre paraît négative et pessimiste (Ec 9:5, 10) car il s'agit de la façon dont le prédicateur constate que les choses apparaissent à ceux qui ne sont pas éclairés ici-bas.

<http://fr.wikipedia.org/wiki/Ecc1%C3%A9siaste>

<sup>2116</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.9.

<sup>2117</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.105.

<sup>2118</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.84.



Cependant, ce n'est pas Dieu que trouve Miguel, mais une « Amorosísima Trinidad »<sup>2119</sup> (*Très Amoureuse Trinité*), formée par sa tante Magda, Hannah et Nerissa et c'est là l'un des problèmes fondamentaux du mysticisme de Miguel.

Miguel, sans Dieu, vit les étapes de la quête mystique :

« Porque voy vaciándome del resto me llenas tú ; porque me desnudo de todo tú me habitas. »<sup>2120</sup>

*(C'est parce que je me vide peu à peu de tout le reste que toi, tu me remplis ; c'est parce que je me dépouille de tout que tu m'habites.)*

Il peut s'écrier, comme al-Hallaj :

« En aquella gloria (de la unión) no existe « Yo » o « Nosotros » o « Tú ». « Yo », « nosotros », « tú » y « Él » son una misma cosa. » Esta frase puede ser interpretada en el sentido de una identificación no sustancial, sino « intencional », por amor, como en los místicos cristianos. »<sup>2121</sup>

*(Dans cette gloire (de l'union) il n'existe pas de « Moi » ou de « Nous » ou de « Toi ». « Moi », « nous », « toi » et « Lui » sont une seule et même chose ». Cette phrase peut être interprétée dans le sens d'une identification non pas substantielle mais « intentionnelle », par amour, comme chez les mystiques chrétiens.)*

Dans le mystère de la Trinité, chacun des trois membres, en effet, garde sa propre substance, le Père, le Fils, l'Esprit Saint, mais, en même temps, ils ne font qu'un. Le mystique chrétien reste un homme, mais il aspire à l'union avec Dieu.

Le chapitre 3 s'intitule, fort à propos : « Descaecimiento » (*Abattement*), qu'il explique dès les premiers mots :

« Abatimiento, sequedad, desánimo. *Descaecimiento*, escribían la madre Teresa y el padrecito Juan. »<sup>2122</sup>

*« Lassitude, sécheresse, découragement. « Descaecimiento » (abattement), écrivait la mère Teresa et le petit père Juan.)*

Son découragement naît, sans doute, de sa fatigue physique :

« Mi cuerpo, tronco reseco yaciendo sobre la cama. »<sup>2123</sup>

*(Mon corps, tronc desséché gisant sur le lit.)*

Il va jusqu'à s'identifier à Jésus :

« Tengo sed. Eli, Eli, lamma sabacthani. »<sup>2124</sup>

*(J'ai soif. Eli, Eli, lamma sabacthani (Mon Dieu, mon Dieu, pourquoi m'as-tu abandonné ?)*

Telles sont les paroles prononcées par le Christ en croix selon les évangiles de Saint Mathieu et de Saint Marc qui montrent bien que Jésus, tout en étant Dieu, avait les faiblesses d'un homme confronté à la mort.

Cependant, Miguel ne faisait pas partie lui-même de la trinité qu'il s'est composée, formée de sa tante Magda, de Hannah et de Nerissa, alors que la Sainte

<sup>2119</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.105.

<sup>2120</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.105.

<sup>2121</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.79.

<sup>2122</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.143.

<sup>2123</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.143.

<sup>2124</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.144.

Trinité devrait l'inclure comme elle joint le Fils au Père et au Saint-Esprit. L'idée de Dieu n'est jamais lointaine, mais elle reste confuse.

Comme l'amant mystique souffrant, sec et assoiffé, il souhaite la souffrance et la mort qui sont les voies pour se rapprocher de l'Aimée. Au fond de l'abîme du désespoir, va-t-il amorcer une ascension salvatrice ? Il voit, en effet, un mur porteur d'espérance :

« La eternidad del Muro Blanco, más allá de todo lo visible. La Luz Absoluta habitando la tiniebla. »<sup>2125</sup>

*(L'éternité du Mur Blanc, au-delà de tout ce qui est visible. La Lumière Absolue habitant les ténèbres.)*

Est-ce le mur qui clôt le jardin de l'Aimée, dans le *Cantique des Cantiques*, à la fois protection et séparation ? En effet,

« Voilà qu'il (l'Aimé) se tient derrière notre mur. »<sup>2126</sup>

Pour Miguel, est-ce l'Aimée qui va franchir ce Mur ou, de manière plus plausible, symbolise-t-il la mort qui le sépare de l'étape suivante, celle de la rencontre avec l'Aimée, symbolisée par la lumière extraordinaire du bonheur éternel ?

Son état d'âme, est, de surcroît, dépendant des apparitions et disparitions de la colombe que nous avons déjà observée, émissaire de l'Aimée. Nous trouvons dans le commentaire du *Cántico espiritual* un long paragraphe qui la concerne :

« Aquí compara al alma el Esposo á la paloma del arca de Noé, tomando por figura aquel yr y uenir de la paloma al arca, de lo que al alma en este caso le a caecido. Porque assí como la paloma yba y uenía al arca, porque no hallua donde descansase su pie entre las aguas del dilubio, hasta que después se boluió á ella con vn ramo de oliua en el pico, en señal de la misericordia de Dios en la cessación de las aguas, que tenían anegada la tierra ; [...] hasta que [...] a buelto con el ramo de oliba [...] no solamente con victoria con todos sus contrarios, sino con premio de sus merecimientos [...] Y assí la palomica del alma no sólo buelue agora al arca de su Dios, blanca y pura, commo salió della quando la crió, mas aun con aumento del ramo del premio y paz conseguida en la victoria de sí misma. »<sup>2127</sup>

*(Ici, l'époux compare l'âme à la colombe de l'arche de Noé, prenant pour image ce va et vient de la colombe vers l'arche, comme cela est arrivé à l'âme dans ce cas. En effet, ainsi que la colombe allait et venait vers l'arche, car elle ne trouvait où se poser, sur les eaux du déluge, jusqu'au jour où elle y revint, un rameau d'olivier dans son bec, en signe de la miséricorde de Dieu qui avait fait reculer les eaux qui avaient noyé la terre ; [...] jusqu'au jour où [...] elle est revenue, avec le rameau d'olivier [...] en signe de victoire sur tous ses ennemis mais aussi pour prix de ses mérites. [...] C'est ainsi que cette petite colombe de l'âme non seulement revient maintenant vers l'arche de son Dieu, blanche et pure, comme elle en sortit quand Dieu la créa, mais encore munie du rameau du prix et de la paix qu'elle a obtenue en triomphant d'elle-même.)*

Miguel est convaincu que la colombe est messagère de son dieu et que, de ses apparitions et disparitions, dépendent sa sérénité et son espoir. Quand la colombe reviendra, il verra, d'une certaine manière, ce brin d'olivier, car il saura qu'Elle l'attend et qu'il va mourir. Elle joua le même rôle pour Ibn-Arabí qui, lorsqu'il

<sup>2125</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.158.

<sup>2126</sup> La Bible de Jérusalem. Cantique des Cantiques. Ed. du Cerf. Paris. 2006.

<sup>2127</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. El cántico espiritual. Ibid. p.256.

eut une vision concernant « el Trono de Dios » (*le Trône de Dieu*) vit, également une colombe :

« de belleza incomparable [...], que le ordenó partir al Oriente ofreciéndosele como guía y compañero de viaje. »<sup>2128</sup>

(à la beauté incomparable [...], qui lui ordonna de partir pour l'Orient s'offrant à lui comme guide et compagne de voyage.)

Suivant ce bel oiseau, il arriva à la Mecque, où il fit la connaissance de la fille du soufi, qui fut, pour lui, « la encarnación del amor y la belleza divina »<sup>2129</sup> (*l'incarnation de l'amour et de la beauté divine*).

En attendant, Miguel relit ses quatre romans et pense que :

« Esas cuatro novelas no fueron oficio de escritor, sino preparación a la desnudez iluminada, inventarios liquidadores de mi vida para despojarme de todo, pérdidas y ganancias, hasta el último grano. »<sup>2130</sup>

(*Ces quatre romans ne furent pas travail d'écrivain, mais préparation à la nudité éclairée, aux inventaires destinés à liquider ma vie pour me dépouiller de tout, des pertes et des gains, jusqu'au dernier grain.*)

Néanmoins, il lui faut attendre encore, après l'achèvement de ses quatre romans, avant de progresser vraiment dans ce dépouillement de soi. Il se remémore Ibn Arabí, « recogido por Asín del Palacio » (*connu à travers Asín del Palacio*) et Saint Jean de la Croix<sup>2131</sup>, ainsi que Llull et les soufis<sup>2132</sup>. L'espoir revient :

« ¡Ah, Nerissa, me acerco a Ti ! »<sup>2133</sup>

(*Ah, Nerissa, je me rapproche de Toi !*)

Isabel de Armas écrit à propos du cheminement de Miguel vers l'Aimée :

« Miguel es el personaje que viaja hacia la luz, cegadora por absoluta, y en sus ansias de amor va vaciándose, poco a poco, de sí mismo, para verse habitado sólo por la desaparecida Nerissa »<sup>2134</sup>.

(*Miguel est le personnage qui voyage vers la lumière, aveuglante tant elle est absolue, et, dans sa quête avide de l'amour, il se vide peu à peu de lui-même pour se voir habité uniquement par Nerissa la disparue.*)

La musique l'aide dans sa recherche, comme celle de Beethoven<sup>2135</sup>. Il commence à trouver des réponses aux questions qu'il s'est toujours posées :

« [...] eres (Nerissa) y no eres Hannah, pero sublimada ; un escalón más hacia lo alto. Por eso no has sido mía, aunque tanto le desearan mis venas ; para ser Imposible, para llevarme al Amor. »

(*[...] Tu (Nerissa) es et n'es pas Hannah, mais sublimée ; un échelon de plus vers le sommet. C'est pour cela que tu n'as pas été à moi, même si mes veines l'ont tellement désiré ; c'était pour être Impossible, pour me guider vers l'Amour.*)

Il explique lui-même le processus complexe qu'il a imaginé pour transformer un échec amoureux en victoire retentissante : il le conduit de l'immanent vers le

<sup>2128</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.84.

<sup>2129</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.84.

<sup>2130</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.193.

<sup>2131</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.196.

<sup>2132</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.197.

<sup>2133</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.196.

<sup>2134</sup> ARMAS Isabel (de). Op.cit.

<sup>2135</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.198.

transcendant et passe du corporel -« mis venas » (*mes veines*)- au spirituel. Comme l'indique Georges Vallin :

« Le mysticisme (...) est la modalité volontariste et passionnelle du cheminement de l'homme religieux vers la Transcendance »<sup>2136</sup>

C'est alors qu'il se remémore, en son entier, l'épisode de l'Arbre ardent, « semilla del Absoluto »<sup>2137</sup> (*graine de l'Absolu*), auquel il avait fait allusion. Cela se passa à Majorque -lieu de naissance de Llull-, pendant des vacances de Noël :

« Di la vuelta a la casa y avancé por el sendero cuesta arriba, a lo largo del bardal. En el vértice, señor en un trono, solitario y aislado, un árbol más alto. [...] Entonces flameó mi Zarza Ardiente.

Se encendió aquel encaje de ramas. El almendro floreció de golpe. Me quedé sin razón, puro mirar atónito, ante aquel fuego blanco de infinitos pétalos. Ardiente por su vibración. En esto consistía el milagro : en que, al estallar en flor, el almendro vibraba rapidísimo como un diapason callado, obligando a ondular el universo. Vibraba el aire, el perfil de la colina, el firme de la tierra, el ciel y hasta el silencio. El cosmos se centró en el Almendro, condensado él mismo en encendida nieve, blancura vibrante, luz absoluta. Cegadora y, por eso, tenebrosa también. Vibración de oscura luz : el Absoluto.

Quando volví del éxtasis, el mundo era como antes. »<sup>2138</sup>

(*Je fis le tour de la maison et je remontai le sentier, le long de la haie. Tout en haut, maître sur son trône, solitaire et isolé, un arbre plus haut. [...] C'est alors que mon Buisson Ardent s'enflamma.*

*Cette dentelle de branches prit feu. L'amandier fleurit soudain. Je restai sans voix, je ne fus plus qu'un regard stupéfait, devant ce feu blanc d'un nombre infini de pétales. Ardent par sa vibration. C'est en cela que consistait le miracle : dans une explosion de fleurs, l'amandier vibrait très rapidement tel un diapason silencieux, contraignant l'univers à ondoyer. L'air vibrait, ainsi que le profil de la colline, la surface de la terre, le ciel et même le silence. Le cosmos se concentra sur l'Amandier, se condensant lui-même en une neige ardente, blancheur vibrante, lumière absolue. Aveuglante et, pour cela même, ténébreuse également. Vibration d'une obscure lumière : l'Absolu.*

*Quando je revins de mon extase, le monde était comme avant.)*

Miguel voit l'Amandier ardent, comme Ibn-Arabí qui découvrit le Trône de Dieu lors d'une vision, comme Moïse qui entendit la voix de Dieu dans le Buisson Ardent.

Le cercle de Dieu, et celui du temps, se rejoignent en cet instant immobile où le présent ne transforme plus le futur en passé, où le souffle interrompt la course du cercle, où le mouvement, « rapidísimo » (*très rapide*), peut provoquer un arrêt, exprimé par « callado » (*silencieux*). La vérité transparait dans les contradictions, comme il est dit de Sainte Thérèse :

« La originalidad del lenguaje paradójico es una constante de sus intentos de describir los últimos grados de oración. »<sup>2139</sup>

(*L'originalité du langage paradoxal est une constante dans ses tentatives pour décrire les derniers degrés de l'oraison.*)

<sup>2136</sup> VALLIN Georges. *Voie de gnose et voie d'amour*. Sisteron. Ed. Présence. 1980. p.91.

<sup>2137</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.204.

<sup>2138</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.205.

<sup>2139</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.204.

Le feu de l'Absolu est là, dans le flamboiement des pétales, qui rappelle la flamme qu'évoque Saint Jean de la Croix et dont il est écrit :

« Por la llama entiendo aquí el amor de el Espíritu Sancto. »<sup>2140</sup>  
(*A travers la flamme il voit ici l'amour de l'Esprit Saint.*)

Le mouvement est immobilité, la lumière est, en même temps, obscurité, l'unique -l'amandier- devient infini -« infinitos pétalos ». L'ineffable ne peut être exprimé que par des moyens extraordinaires comme les paradoxes et les oxymores. Le « diapason silencieux » rappelle « la música callada, / la soledad sonora »<sup>2141</sup> du *Cántico espiritual* de Saint Jean de la Croix, dont M. Martínez Burgos dit :

« Y llama á esta música, callada, porque, como auemos dicho, es inteligencia sosegada y quieta sin ruido de voces, y assí se goza en ella la suauidad de la música y la quietud del silencio. Y assí dize que su amado es esta música callada, porque en él se conoce y gusta esta armonía de música espiritual. »<sup>2142</sup>

(*Il qualifie cette musique de silencieuse, parce que, comme nous l'avons dit, c'est une intelligence apaisée et sereine, sans bruit de voix, et c'est ainsi qu'on y jouit de la douceur de la musique et de la quiétude du silence. C'est ainsi qu'il dit que son aimé est cette musique silencieuse, parce qu'en lui, on connaît et on savoure cette harmonie de musique spirituelle.*)

Après cet événement fondamental, Miguel tente de se défaire de ses souvenirs et d'accélérer le processus de dépouillement de soi, malgré les récits du doreur<sup>2143</sup>, malgré ceux de Petra, dont il dit :

« Esas historias me enraizan al barrio, pero también me ayudan a salirme de mí, interesarme en una vida más vasta y compleja donde me disuelvo, me anonado. »<sup>2144</sup>  
(*Ces histoires m'enracinent dans le quartier, mais elles m'aident, aussi, à sortir de moi, à m'intéresser à une vie plus vaste et plus complexe, où je me dissous, où je m'anéantis.*)

Cilveti parle de « simpatía universal » (*sympathie universelle*) pour qualifier la doctrine d'Ibn-Arabí, qui considère que Dieu et l'univers sont identiques. Son message est, avant tout, fait d'amour : « Dios ama en las criaturas lo que ha puesto en ellas (a sí mismo), y por esto le aman las criaturas, excepto cuando desconocen su relación con Él, que es caso del hombre. »<sup>2145</sup> (*Dieu aime, dans les créatures, ce qu'il y a mis (lui-même), c'est pour cela que les créatures l'aiment sauf quand elles ignorent leur relation avec Lui, ce qui est la cas de l'homme.*)

Cette relation d'amour entre Dieu et ses créatures prend, une fois de plus, la forme d'un cercle fondamental. Miguel fait la même chose, en voyant son Dieu non pas dans l'univers créé par lui mais dans la société qui l'entoure, qui l'aide à mieux se connaître en sortant un peu de lui-même.

C'est alors qu'il trébuche, ou qu'il pénètre dans une des pièces du château qui l'éloigne, dans un premier temps, de la pièce centrale de rencontre avec son Dieu :

---

<sup>2140</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Ibid. p.293.

<sup>2141</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Ibid. p.12.

<sup>2142</sup> SAN JUAN DE LA CRUZ. *El cántico espiritual*. Ibid. p.127.

<sup>2143</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.246.

<sup>2144</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.258.

<sup>2145</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.86.

il fait la connaissance d'Isolina, avec qui il veut retrouver le chemin de Balj (berceau de Rumí), ne serait-ce qu'au moyen des récits qu'il invente pour elle :

« Nerissa, [...] esa peregrinación, pasando por Aranjuez, sigue siendo el viaje al Almendro en Llamas. Yo no dudo : me la has enviado Tú. ¡Qué misteriosos caminos ! Me va a llevar a Balj, siendo yo su guía ; voy a ayudarla dejándome llevar de su mano. Tu mano, Nerissa ; no puede ser otra cosa. »<sup>2146</sup>

*(Nerissa, [...] ce pèlerinage, en passant par Aranjuez, est encore le voyage vers l'Amandier en Flammes. Je n'en doute pas : c'est Toi qui me l'as envoyée. Quels chemins mystérieux ! Elle va me conduire à Balj et moi, je lui sers de guide ; je vais l'aider en me laissant conduire par sa main. Ta main, Nerissa ; ce ne peut être autre chose.)*

Les paradoxes mentionnés à propos de Sainte Thérèse sont encore omniprésents : c'est Nerissa qui le conduit vers une autre femme, c'est Isolina qui le conduit alors qu'il est son guide ; cela s'achève par un glissement révélateur de l'adjectif possessif « su » vers « tu ». La main d'Isolina devient celle de Nerissa, Isolina guide Miguel vers Nerissa. Isolina devient Nerissa.

Il sort, une nuit :

« En lo alto danzaban asombrosamente las estrellas. ¿ O acaso giraba yo ? O todos, ellas y yo derviches de Rumí. La danza cósmica [...] »<sup>2147</sup>

*(En haut, les étoiles dansaient merveilleusement. Ou peut-être était-ce moi qui tournais ? Ou tous, elles et moi, derviches de Rumí ? La danse cosmique [...].)*

Tout tourne en un même cercle : les étoiles, ou peut-être Miguel, ou peut-être les étoiles et Miguel. Ce dernier ressent le vertige de l'univers et celui de l'accélération brusque de son ascèse.

Cela se reproduira plus tard :

« ¡ Embriaguez de la danza ! ¡ El giro cósmico de los planetas y de los hombres ! Lo cantaba Rumí : [...] « Álzate, sol, los átomos danzan ; las almas en éxtasis danzan. Cada átomo, feliz o miserable, está enamorado de ese sol que es el Único. »<sup>2148</sup>

*(Ivresse de la danse ! La ronde cosmique des planètes et des hommes ! Rumí le chantait : [...] « Dresse-toi, soleil, les atomes dansent ; les âmes en extase dansent. Chaque atome, heureux ou misérable, est amoureux de ce soleil qui est l'Unique.)*

Dieu est partout et cette danse où le derviche tourne sur lui-même, en cercles concentriques, donne un vertige qui permet de le voir. L'univers tout entier tourne avec lui, participant de cette extase.

Après avoir connu la « noche del sentido »<sup>2149</sup> (*nuit des sens*) selon Saint Jean de la Croix, qui est, pour Miguel, sa relation frustrée avec Isolina, s'engage-t-il, maintenant, dans la deuxième étape du processus mystique ?

« La pureza de espíritu dispone a la *iluminación* [...] que señala el ingreso en la vía mística [...] Característica principal de la iluminación es la luz infundida en el alma. [...] con éxtasis, visiones, levitación, unión estática y desposorio »<sup>2150</sup>

<sup>2146</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.356.

<sup>2147</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.418.

<sup>2148</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.668.

<sup>2149</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.460.

<sup>2150</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.20.

*(La pureté de l'âme dispose à « l'illumination » [...] qui désigne l'entrée dans la voie mystique. [...] La caractéristique principale de l'illumination est la lumière infusée dans l'âme, [...] avec extases, visions, lévitation, union statique et épousailles.)*

La lévitation est, ici, vertige, mais Miguel est prêt pour l'étape suivante. Il lui restera, pourtant, bien des pièces à parcourir avant d'atteindre la pièce centrale : déçu par Isolina, il déguise cet échec en message envoyé par Nerissa, lui indiquant, par là-même, qu'il se rapproche d'Elle. Il va se rappeler le jour où l'image de Nerissa disparut, et revint ensuite, lui arrachant des larmes « de angustia y éxtasis »<sup>2151</sup> (*d'angoisse et d'extase*). Il se remémore les éclipses de Nerissa, qu'il vécut avec désespoir mais que, avec le temps, il interprète différemment :

« Nerissa se eclipsa no porque se aleje de mí sino porque me penetra y se identifica conmigo como en los cantos de Rumí. »<sup>2152</sup>

*(Nerissa s'éclipse, non pour me signifier son éloignement, mais parce qu'elle me pénètre et s'identifie à moi, comme dans les chants de Rumí.)*

Ses maîtres à penser l'entourent toujours et la lecture de leurs œuvres l'aide puissamment. Lorsqu'il déménage une deuxième fois pour s'installer dans le quartier populaire de Legazpi, il emporte « (sus) libros espirituales »<sup>2153</sup> (*ses livres spirituels*); « (lee) y (relee) esa veintena de volúmenes »<sup>2154</sup> (*il lit et relit cette vingtaine de volumes*) « en (su) pequeña estantería los sufíes resplandecen mejor » (*sur sa petite étagère les soufis resplendent mieux*). Il prend, également, ses cassettes de musique ainsi que l'appareil pour les écouter, avec ravissement<sup>2155</sup>. Ses maîtres l'escortent : comme un signe du ciel, l'école que fréquente Pedrito, le fils de Pedro et Serafina -une école coopérative dans laquelle Miguel va enseigner- s'appelle « *Colegio Raimundo Lulio* ». Miguel fait, sans cesse, des références à Ibn Arabí<sup>2156</sup>, Rumí<sup>2157</sup>, à des musiciens comme Schubert<sup>2158</sup>, Scarlatti, Bach, Igor Markevitch ou Pierre Boulez<sup>2159</sup>. Cela rappelle la passion de José Luis Sampedro pour la musique :

« Siempre he dicho que si hubiese podido elegir habría sido músico. »<sup>2160</sup>

*(J'ai toujours dit que si j'avais pu choisir, j'aurais été musicien.)*

Miguel désigne son logement dans la pension de Legazpi comme :

« Mi cubil encalado ; mi celda conventual »<sup>2161</sup>

*(Ma tanière badigeonnée à la chaux ; ma cellule conventuelle.)*

Il n'a pas pu se dépouiller de tout, notamment de ses souvenirs, comme celui de Miguelito, son fils<sup>2162</sup>, mais il est prêt à achever son ascension. Dans cette

<sup>2151</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.521.

<sup>2152</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.561.

<sup>2153</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.615.

<sup>2154</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.616.

<sup>2155</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.616.

<sup>2156</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.666.

<sup>2157</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.668.

<sup>2158</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.617.

<sup>2159</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.667.

<sup>2160</sup> *La escritura necesaria*. Op.cit. p. 91.

<sup>2161</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.615.

<sup>2162</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.664.

deuxième période du processus mystique, la période illuminative, il se livre à la contemplation :

« Ahora sé que el tiempo no es para hacer, sino para contemplar »<sup>2163</sup>  
(*Je sais, maintenant, que le temps ne sert pas à faire, mais à contempler.*)

Il ne s'agit plus, pour lui, de se disperser dans l'action à l'université ou ailleurs. Dans le silence et la solitude, il lui faut contempler l'Aimée, qui est partout :

« Nerissa está en todo ; todo se refiere a ella. »<sup>2164</sup>  
(*Nerissa est dans tout : tout renvoie à elle.*)

Tout contemplatif, que ce soit un mystique ou un simple être humain qui aspire à la rencontre de Dieu, se plaît à l'invoquer en répétant, inlassablement, la litanie de tous les noms qui lui sont attribués. Miguel évoque, souvent, le nom de Nerissa comme dans une incantation. Il le répètera même vingt-neuf fois à la fin du chapitre 16.

Il aspire, désormais, à ce que décrit Sainte Thérèse :

« Lo característico de la oración de unión es que Dios toma posesión del alma reduciéndola a un estado de completa pasividad. »<sup>2165</sup>  
(*Ce qui caractérise l'oraison d'union, c'est que Dieu prend possession de l'âme, la réduisant à un état de passivité totale.*)

C'est alors que Serafina/ Seraphita fait irruption dans sa vie. Comme nous l'avons constaté, elle sera son dernier amour. Il verra en elle la dernière parcelle de l'Aimée. Sans lui avoir parlé d'amour, il est convaincu qu'elle l'aime autant que lui et qu'elle aura un enfant de son mari mais qui sera, spirituellement, le sien. En même temps que cet ultime amour, tout en haut de l'hôpital où il est soigné, en face de l'appartement occupé par Pedro et sa famille, il découvre :

« Ese cuarto : ¡ por fin ! Celda, ermita, desván de los recuerdos, caverna de los sueños. »<sup>2166</sup>  
(*Cette chambre : enfin ! Cellule, ermitage, grenier des souvenirs, caverne des songes.*)

C'est un enfant qui le conduit vers cette chambre : Pedrito, qui est en train d'y préparer la crèche. C'est là que va se préparer une autre naissance, celle de Miguel :

« No quiero morir para reencarnarme, sino para nacer en la eternidad. »<sup>2167</sup>  
(*Je ne veux pas mourir pour me réincarner, mais pour naître dans l'éternité.*)

Après avoir accepté de loger dans cette chambre comme le lui a proposé Pedro, sur les instances de son petit garçon, Miguel aperçoit, là-haut, la silhouette de Nerissa qui l'attend :

« A la orilla de la noche oscura, al borde del Vacío, en la última puerta : Tú. »<sup>2168</sup>  
(*Sur la rive de la nuit obscure, au bord du Vide, à la dernière porte : Toi.*)

---

<sup>2163</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.667.

<sup>2164</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.664.

<sup>2165</sup> Introducción a la mística española. Ibid. p.213.

<sup>2166</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.713.

<sup>2167</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.716.

<sup>2168</sup> Octubre, Octubre. Ibid. p.718.



Il est sur le point de connaître la deuxième nuit obscure, la nuit passive, celle de l'abandon. Ce vide qui est au-delà de la balustrade entourant le toit en terrasse annonce le Vide qui va être comblé pour l'éternité par la présence divine. Il va franchir la dernière porte, la Porte Sacrée. Dans l'Évangile selon saint Jean, c'est Jésus qui est la porte permettant aux brebis d'entrer dans la bergerie, puis d'accéder aux pâturages. Ici, la porte, c'est Nerissa qui va le conduire vers l'Amour.

Il atteint, alors, la troisième étape, la période unitive, après avoir franchi la « noche oscura »<sup>2169</sup> (*la nuit obscure*) :

« Con la purificación pasiva del espíritu queda el místico dispuesto para la unión transformante, o matrimonio espiritual característico de este período y consumación de la vida espiritual. »<sup>2170</sup>

*(Avec la purification passive de l'âme, le mystique est prêt pour l'union transformante, ou les noces spirituelles qui caractérisent cette période, aboutissement de la vie spirituelle.)*

Sur le toit en terrasse, il se penche à la balustrade, cherchant une orientation pour sa vie, « mi rosa de los vientos »<sup>2171</sup> (*ma rose de vents*). Il se sent irrésistiblement attiré par le sud, au-delà de ce que sa vue peut percevoir. Il imagine :

« Aranjuez y mis jardines originarios, más lejos todavía Argel con Miguelito [...] ¡La Tierra Prometida atisbada desde esta cima ! »<sup>2172</sup>

*(Aranjuez et les jardins de mes origines, plus loin encore Alger avec Miguelito [...] La Terre Promise aperçue du haut de cette cime !)*

Il n'est pas surprenant que Miguel soit attiré par ces lieux, liés à des êtres chers. Il les aime tout autant que son créateur, José Luis Sampedro. Ils deviennent, à ses yeux, cette Terre que Yahvé avait promise à Moïse :

« Je vous ferai monter de l'affliction d'Égypte [...] vers cette terre qui ruisselle de lait et de miel. »<sup>2173</sup>

De même que Sainte Thérèse et Saint Jean de la Croix, Miguel souffre à la fois physiquement et moralement. Il se souvient alors de cette même souffrance qu'il avait éprouvée en recevant le dernier coup de téléphone de Nerissa :

« Me vivía yo en el dolor ; aun ignorando entonces que era la condición para reencontrarnos. »<sup>2174</sup>

*(Ma vie n'était que douleur ; même si j'ignorais alors que c'était la condition pour notre rencontre.)*

Sa douleur physique, puisqu'elle présage de sa mort, le rapproche de Nerissa. Il se souviendra, plus tard, que le supplice de Halladj lui permit de se rapprocher de l'aimée :

« Prolongaron toda la noche su suplicio para permitirle perfeccionar su Amor. »<sup>2175</sup>

*(Son supplice fut prolongé toute la nuit pour lui permettre de perfectionner son Amour.)*

---

<sup>2169</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.718.

<sup>2170</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.26.

<sup>2171</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.772.

<sup>2172</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.772-773.

<sup>2173</sup> *Livre de l'Exode*, III, 17, in *La Bible de Jérusalem*. Ed du Cerf. Paris. 2006. p. 109.

<sup>2174</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.773.

<sup>2175</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.818.

Il poursuit son voyage sur le navire qui le mène, peu à peu, à son but. Il poursuit son œuvre de dépouillement, comme le montre l'expression « *soltando todo el lastre* »<sup>2176</sup> (*en lâchant tout le lest*). Sans savoir exactement pourquoi, il n'a emporté, dans sa dernière demeure, que le dernier des romans qu'il a écrits, *Octubre, octubre*. Sans doute est-ce un clin d'œil de l'auteur à son lecteur. Plus que l'adjectif qualificatif « *inefable* » qui, pourtant, clôt le chapitre, ce sont les points de suspension qui montrent l'émotion de Miguel, réduit au silence, devant l'importance de l'événement qui suscite en lui tant de ferveur : la présence de l' Aimée.

Malgré les signes répétés de cette présence, les doutes l'assaillent encore, dans l'attente de son « *matrimonio espiritual* »<sup>2177</sup> (*noces spirituelles*) :

« *Agonizo en el deseo de la unión, pero me resucita el seguir deseando. ¿Dejaré de verte cuando esté en Ti ?* »<sup>2178</sup>

(*J'agonise dans mon désir de l'union, mais ce qui me ressuscite, c'est de continuer à désirer. Cesserai-je de te voir quand je serai en Toi ?*)

Enfin, comme pour apaiser ses doutes, il aperçoit Nerissa :

« *Entonces te vi aparecer... El aire adensándose poco a poco sobre la proa... Tu figura... No hay palabras...*

*Tu presencia inefable.* »<sup>2179</sup>

(*Alors, je te vis apparaître... L'air s'épaissit, peu à peu, sur la proue... Ta silhouette... Il n'y a pas de mots pour l'exprimer...*

*Ta présence ineffable..)*

A l'avant-dernière chapitre, l'émoi de Miguel augmente. Il s'adresse à Nerissa, qui lui répond<sup>2180</sup>. Ils sont, enfin, réunis :

« *Yo también (como Ibn Arabí) camino con mi mano en la tuya. Nadie se da cuenta de que ya has venido. Dulcísimo secreto.* »<sup>2181</sup>

(*Moi aussi (comme Ibn Arabí), je marche, ma main dans la tienne. Personne ne se rend compte que tu es enfin arrivée. Oh, très doux secret !*)

Nerissa à ses côtés, Miguel se rapproche des noces mystiques.

« *Tocando ya el Absoluto en tu mano, pero aún en esta orilla. ¿A qué esperamos ?* »<sup>2182</sup>

(*Touchant enfin l'Absolu dans ta main, mais encore sur cette rive. Qu'attendons-nous ?*)

Tout ce qu'il aime et qui l'a aidé, jusque là, l'accompagne encore : la musique, comme celle de Mozart<sup>2183</sup>, les souvenirs, comme celui de Miguelito, les mystiques comme Ibn Arabí<sup>2184</sup>, Rumi<sup>2185</sup> et Halladj<sup>2186</sup>.

Il est prêt à franchir la dernière étape.

<sup>2176</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.774.

<sup>2177</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.215.

<sup>2178</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.777.

<sup>2179</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.778.

<sup>2180</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 811-814-815.

<sup>2181</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.813.

<sup>2182</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.814.

<sup>2183</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.810.

<sup>2184</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.812.

<sup>2185</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.813, 816.

<sup>2186</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.817.

Il accède, enfin, à la mort, à la fin du dernier chapitre, intitulé « La última Pietà » (*La dernière « Pietà »*), à la fin du mois de juin 1977, ainsi qu'il l'avait prévu.

Il écrit à Seraphita, comme nous l'avons vu lorsque nous avons étudié la thématique de la mort, mais en ces derniers instants, c'est encore la mystique qui est là. « Arquero soy de mí mismo »<sup>2187</sup> (*Je suis un archer de moi-même*), écrit Miguel, et le commentateur du « Cántico espiritual » explique que les flèches sont « los toques de amor que en tu corazón haze el Amado, los quales toques de tal manera fecundan el alma y el corazón de inteligencia y amor de Dios » (*les touches d'amour que l'aimé porte à ton cœur, ces touches qui fécondent ainsi l'âme et le cœur en leur apportant l'intelligence et l'amour de Dieu*). Ces flèches d'amour donnent « grandeza, hermosura, sabiduría, gracia y virtudes »<sup>2188</sup> (*grandeur, beauté, sagesse, grâce et vertus*), ce qui rappelle le supplice de Saint Sébastien et la sculpture sur bois qu'Isolina avait apportée au doreur pour qu'il la réparât. Après une description détaillée du corps supplicié de ce saint, Miguel avait terminé par ces mots :

« Pero lo asombroso es el contraste de la cabeza. No todo podía ser dolor ni vencimiento físico. El artista tallaba a un santo, cuya alma no se rinde, ni por lo tanto el rostro que es su espejo. En la faz resplandece la esperanza del cielo ya ganado, casi la visión de Dios, como en mí estaría la de Nerissa. »<sup>2189</sup>

(*Mais ce qui est étonnant, c'est le contraste que forme la tête. Tout ne pouvait pas être douleur ni anéantissement physique. L'artiste sculptait un saint, dont l'âme ne se rend pas et, par conséquent, il en est de même pour le visage qui est son miroir. Sur sa face resplendit l'espérance du ciel déjà mérité, presque la vision de Dieu, comme, en moi, apparaîtrait celle de Nerissa.*)

Miguel est parvenu à ce sommet et va voir le Visage de l'aimée. Le vocabulaire paradoxal, est celui du mystique qui accepte la souffrance qui lui permettra d'accéder à Dieu.

Il affirme à Seraphita :

« Pero quiero librarte de tu miedo ante la soledad »<sup>2190</sup>

(*Mais je veux te libérer de ta crainte devant la solitude.*)

Elle ne sera plus jamais seule :

« Descubrirás al fin que siempre estuve en ti ; también contigo. Aquí, circunvalando esta Kaaba »<sup>2191</sup>,<sup>2192</sup>

---

<sup>2187</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>2188</sup> *Cántico espiritual*. Ibid. p.68-69.

<sup>2189</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.255-256.

<sup>2190</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

<sup>2191</sup> Kaaba, Ka'aba ou Ka'ba sont des transcriptions approximatives de l'arabe الكعبة (en transcription traditionnelle : *al ka'aba*) qui signifie *cube*. Les anciens chroniqueurs rapportent qu'avant l'avènement de l'islam (*jahilya*), il y avait 24 ka'bas dans la péninsule arabique, mais celle de La Mecque était vénérée par toutes les tribus. On dit que la Kaaba contenait plus de 360 idoles; chaque tribu y trouvant les statues (*asnam*) de ses dieux.[...] La tradition en attribue parfois la construction à Adam lui-même. Détruite lors du Déluge, Abraham l'aurait reconstruite avec l'aide de son fils aîné Ismaël. Mahomet, durant sa jeunesse aurait lui-même contribué à sa restauration et la *pierre noire* de l'angle oriental y aurait été enserrée par ses soins (cette pierre serait un don de l'ange Gabriel à Abraham). Chassant de ces lieux des nombreuses idoles qui y étaient vénérées par les crédules bédouins.

La symbolique de la Ka'ba vide signifie qu'il ne peut y avoir d'objet d'adoration pour le croyant. Donc, que son cœur doit rester vide de toute idole pour n'y laisser place qu'à Dieu (dans ce cas représenté par le vide). <http://fr.wikipedia.org/wiki/Ka'ba>

<sup>2192</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.853.

(Tu découvriras enfin que j'ai toujours été en toi ; et aussi avec toi. Ici, faisant le tour de cette Kaaba.)

Nous retrouvons deux idées fondamentales : la première est celle du cercle -autour de la Kaaba- et la seconde celle du vide, vers lequel tend le mystique et que l'on trouve à la page suivante<sup>2193</sup>. Il doit se dépouiller de tout ce qui est matériel, de tout ce qui n'est pas Dieu, pour atteindre Celui qu'il recherche.

Miguel prononce ensuite le mot d' « Advenimiento » (*Avènement*), qui, ici, recouvre tout son sens solennel. Il peut même rappeler l'idée de l'arrivée du Messie, apportant le salut aux hommes en les faisant renaître.

Le vieil homme accède aux hallucinations, à l'extase du mystique, à la lévitation, comme le montrent des mots tels que « « flotar » (*flotter*), ingrávada » (*en apesanteur*), « danzar » (*danser*) ou « girar » (*tourner sur soi-même*). L'univers danse avec lui la danse des derviches. Désormais, tout lui est étranger et extérieur : l'amitié devient « erróneo cariño » (*tendresse erronée*). Miguel est, en effet, devenu vide de ce qui n'était pas l'Amée. Il en est convaincu :

« No llaméis al doctor porque es [...],el Ala de Azrael<sup>2194</sup> : Nerissa será el Ángel en el puente Chinvat<sup>2195</sup>. »<sup>2196</sup>

(*N'appelez pas le médecin parce que c'est [...] l'Aile d'Azraël : Nerissa sera l'ange sur le pont Chinvat.*)

Erudit jusqu'au plus profond de lui-même, Miguel ne peut se résoudre à mourir simplement et des références culturelles lui viennent encore à l'esprit, peu avant de mourir.

La mort lui apportera enfin la Lumière, « la Luz »<sup>2197</sup>, cette Lumière éternelle de l'Amour. Il ajoute, dans cette dernière lettre à Seraphita :

---

<sup>2193</sup> « el pretil vacío » (*la balustrade vide*), p.854

<sup>2194</sup> L'Ange de la Mort est décrit comme un serviteur de Dieu (Allah), mais n'a jamais été nommé. Dans le mythe du jugement dernier musulman, dont l'archange Israfil annoncera le jour de la résurrection des morts en soufflant dans le cor, l'Ange de la Mort, traditionnellement nommé Azraël sera le dernier survivant de toutes les créatures [...] Dieu lui ordonnera de mourir, puisque pour les musulmans, l'ordre de Dieu se manifeste par le Verbe. Après la mort de l'Ange de la Mort, Dieu reste unique. Le prophète de l'islam, Mahomet, a dit que la douleur ressentie par l'Ange de la Mort lors de sa mort est suffisante pour tuer toutes les créatures qu'Allah a créées. Dans le récit de son voyage au septième ciel, Mahomet décrit le véritable visage de l'Ange de la Mort : il a des pattes se trouvant dans la septième terre et sa tête est sous le trône de Dieu située au septième ciel. Il est créé à partir de la fureur de Dieu. Cette dernière affirmation est sans doute issue de l'imagination populaire. Car tout ce qui a été décrit par le prophète de l'islam en ce qui concerne l'Ange de la Mort est qu'il ote les âmes des créatures selon un ordre divin.[...] Il y a un grand arbre dont les feuilles comportent les noms de tous les humains ; lorsque la date de la mort de quelqu'un approche sa feuille devient jaune et tombe, l'Ange de la Mort comprend alors que c'est un homme mort. <http://fr.wikipedia.org/wiki/Azrael>

<sup>2195</sup> Le symbolisme du pont est très répandu ; il manifeste la difficulté du passage dans l'au-delà. Le pont Chinvat, qui signifie le « diviseur » ou « trieur » dans la tradition iranienne, est un passage périlleux, large pour les justes, étroit comme une lame de rasoir pour les impies.

Dans l'islam, ce pont, plus fin qu'un cheveu et plus tranchant qu'un sabre, s'appelle tantôt « la voie de l'enfer », tantôt « la voie droite » que suivent les croyants.

Seuls les élus le traversent, les damnés s'écroulent dans l'enfer... L'élus franchit le pont plus ou moins vite selon la qualité de ses actions ou la force de sa foi. <http://gotmfrance.blogspot.com/2007/11/le-symbolisme-du-pont.html>

<sup>2196</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

<sup>2197</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

« Me sobra ya mi cuerpo como un vestido viejo. Piadosamente habrás de recogerlo. Como recogerás estas palabras y esos otros papeles donde escribí tu historia, que vives sin saberla, heredada de mí. »<sup>2198</sup>

*(J'en ai assez, désormais, de mon corps, comme si c'était un vieux vêtement. C'est pieusement que tu devras le recueillir. De même que tu recueilleras ces paroles et ces autres papiers où j'écrivis ton histoire, que tu vis sans la connaître, héritée de moi.)*

Nous soulignerons l'importance de l'adverbe qui commence la deuxième phrase : « piadosamente ». Il rappelle les « Saintes Femmes », ces femmes pieuses qui ont suivi le Christ jusqu'au bout et qui l'ont accompagné tout au long de son agonie particulièrement douloureuse. Le verbe au futur « habrás de » exprime beaucoup plus qu'une obligation. Miguel semble confier à l'ultime femme aimée sur terre un devoir de mémoire. Il établit un parallèle entre son corps et ses écrits. Le premier est l'enveloppe charnelle et les papiers, en effet, révèlent tout ce qu'elle dissimulait : l'aspect mental, spirituel, tout son héritage intangible.

Il explique à Seraphita ce que fut leur relation :

« Nos unió ese pasado, Seraphita, desde el momento de reconocernos. Tú esperabas el estremecimiento que sólo comunica el traspasado por todas las saetas. [...] Y recibí de ti lo que aún podía ser gozo de mi cuerpo fatigado : tu lámpara y su llama sosegada, tus brazos acunando la fiebre de mi espera. »<sup>2199</sup>

*(Ce fut ce passé qui nous unit, Seraphita, dès le moment où nous nous sommes reconnus. Toi, tu attendais le tressaillement que seul communique celui qui est transpercé par toutes les flèches. [...] Et je reçus de toi ce qui pouvait encore être un plaisir pour mon corps fatigué : ta lampe et sa flamme paisible, tes bras berçant la fièvre de mon attente.)*

C'est le passé de Miguel qui est désigné par « ese ». celui de Seraphita, trop jeune, ne permet pas de justifier ce démonstratif. Le verbe « reconocernos » sera explicité aussitôt lorsque Miguel va dire à la jeune femme qu'elle est un mélange de plusieurs caractéristiques des femmes qu'il a aimées : Magda, Hannah et Nerissa. « El estremecimiento » (*Le tressaillement*) qu'attendait Seraphita, elle ne va le ressentir qu'après la mort de Miguel, transpercé par les flèches de la mort et celles de l'Aimée. C'est, par conséquent, après la mort de Miguel que cet amour va pouvoir s'épanouir. La jeune femme aura été, cependant, la dernière lumière dans la vie de Miguel, celle qui le réconforta, le rassura et lui donna la certitude de la rencontre avec l'Aimée.

Il la compare, alors, avec la *Pietà* de Michel-Ange, cette vision de la Vierge Marie tenant son fils mort dans les bras : il imagine, ainsi, une autre métaphore que celle de la lumière, mais qui revêt la même signification. Seraphita l'a éclairé ou l'a porté et soutenu sur le chemin. Dernier paradoxe : il devient, ensuite, *Pietà* de celle qui l'est pour lui. L'amour est soutien dans la douleur.

Un espace apparaît dans le récit, puis trois paragraphes, de plus en plus courts : le premier se compose de sept lignes, le deuxième de quatre, le dernier d'un

<sup>2198</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

<sup>2199</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.854.

peu plus d'une ligne. Miguel s'approche de l'essentiel et, comme il l'écrit au début de son premier paragraphe : « ya mueren las palabras » (*maintenant, les mots sont morts*). Il n'a plus besoin de mots. L'ineffable est là. Il n'a plus besoin de papier blanc : l'Amandier en fleur est devant lui. Tout tourne sur la lampe magique d'Omar Khayam, que nous avons déjà observée<sup>2200</sup>. Le cercle l'accompagne jusqu'à la mort, là où il n'a plus besoin de rien. Tout est Flamme et Lumière. C'est la Flamme mystique, le Feu de Dieu, la Lumière éternelle. Nerissa est devant lui et il s'adresse, apparemment à elle :

« Tus pasos ya, ese roce... En el pretil, frontera del vacío... Empieza a vislumbrarse tu figura... Este Soplo, este Aroma, esta Presencia... Cerca de mí, más cerca, ya en mi sangre... ¡Llenarán mis vacíos apositos !

Ya pronto seré tú y Nerissa yo. Los dos seremos uno : Eternidad. »<sup>2201</sup>

(*Tes pas, enfin, ce frôlement... A la balustrade, frontière avec le vide... On commence à percevoir ta silhouette... Ce Souffle, cet Arôme, cette Présence... Près de moi, plus près, ils sont dans mon sang... Ils empliront mes chambres vides !*

*Je serai bientôt toi et Nerissa moi.*

*Ainsi s'achève Octobre, octobre.*

Comme l'écrivit al-Hallaj : « el único testimonio válido del Dios uno e inaccesible (según la fe coránica) es su presencia en el corazón del sufí por unión de amor, en que éste puede exclamar : « Yo soy Dios. »<sup>2202</sup> (*le seul témoignage valable du Dieu un et inaccessible (selon la foi coranique) est sa présence dans le cœur du soufi par union d'amour, grâce à laquelle celui-ci peut s'exclamer ; « Je suis Dieu. »*). Miguel a atteint ce stade ; le Souffle divin a envahi sa dernière chambre, apportant avec lui Arôme et Présence. Après « le vrai classique du vide parfait »<sup>2203</sup>, son âme est emplie d'une présence ineffable. Le vide n'est plus : Miguel est rempli de ce qu'un chrétien aurait la tentation d'appeler l'Esprit Saint, la présence de l'amour de Dieu.

Il atteint son but ; il a suivi les cercles du temps jusqu'à accéder à l'éternité qui est le cercle absolu. Il a tourné jusqu'à atteindre le vide intérieur. Il est Nerissa. Elle est lui.

Nous songeons, alors, à ce que dit José Luis Sampedro devant ses auditeurs<sup>2204</sup> : Miguel fut « tardíamente incorporado a *Octubre, octubre* » (*tardivement incorporé à « Octubre, octubre*). Cela prête à sourire, car il faut bien reconnaître que c'est lui qui apporte à cette œuvre toute sa complexité, du fait que la

---

<sup>2200</sup> « ¿Qué es imaginario y qué es real ? ¿Cuánta realidad contiene de verdad la realidad ? ¿Qué diferencia entre Petra, doña Ifigenia<sup>2200</sup> y su cochero, por una parte, y Pablo, Ágata, Jimena, o yo mismo por otra ? ¡ Todos sombras en la divina linterna mágica de Omar Khayam ! »<sup>2200</sup> (*Qu'est-ce qui est imaginaire et qu'est-ce qui est réel ? Quelle part de réalité contient vraiment la réalité ? Quelle différence y a-t-il entre Petra, doña Ifigenia et son cocher d'une part, et Pablo, Ágata, Jimena ou moi-même, d'une autre ? Nous sommes tous des ombres autour de la divine lampe magique d'Omar Khayam !*)

Miguel fait allusion à une suite de quatrains d'Omar Khayam, dont le thème est une lampe magique, représentation du monde :

« Cette céleste Roue à nos yeux suspendue / Est lampe magique étonnant notre vue. / Du milieu, le soleil éclaire la lanterne, Et nous tournons autour, images éperdues. »

<sup>2201</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p. 855.

<sup>2202</sup> *Introducción a la mística española*. Ibid. p.77.

<sup>2203</sup> LIE TSEU. *Le vrai classique du vide parfait*. Idées/Gallimard. Paris. 1976.

<sup>2204</sup> *Escribir es vivir*. Op.cit.

partie « Papeles de Miguel » s'entremêle à celle de « Octubre, octubre », œuvre fictive de Miguel et à cause de l'esprit torturé du narrateur. Il est obsédé par le mysticisme. Celui-ci déborde des chapitres pour devenir exergue. Celui de *Octubre, octubre* est, en effet, « Entremos más adentro de la espesura »<sup>2205</sup> (*Enfonçons-nous dans la forêt*). José Luis Sampedro l'a lui-même expliqué :

« La espesura es el interior de uno mismo, la maraña que hay dentro de cada uno. Y, si miramos dentro de cada uno de nosotros, lo encontramos todo. Lo que pasa es que no sabemos mirar porque no nos educan para eso, porque no interesa qué seamos. Ayer les decía que todos somos subdesarrollados en el sentido de que ninguno de nosotros llega a desarrollar sus potencialidades, ninguno llega a ser cuanto podría ser. No interesa que sepamos, que seamos seres humanos en toda nuestra integridad, desarrollando todas nuestras facultades. ¡ Si a lo largo de la historia no se ha enseñado a leer a las mujeres ! ¿Qué podemos esperar ? A quiénes ejercen el poder les importa mucho que los demás no lleguen, no puedan llegar a donde ellos han llegado. De modo que « entremos más adentro en la espesura », pero entremos sin miedo porque dentro de cada uno hay de todo. Dentro de cada uno está el santo y también el asesino. En potencia está todo, lo que ocurre es que cada uno desarrolla un aspecto más que otro. Volvemos a la multidimensionalidad : la personalidad tiene muchas dimensiones y unas se desarrollan más que otras, pero todos podríamos ser más de lo que somos si se nos ayudase a hacernos. »<sup>2206</sup>

*(La forêt, c'est l'intérieur de soi-même, la broussaille qu'il y a à l'intérieur de chacun. Si nous regardons à l'intérieur de chacun de nous, nous trouvons tout. Evidemment, nous ne savons pas regarder parce que nous ne sommes pas éduqués pour cela, et cela n'intéresse personne de savoir ce que nous sommes. Hier, je vous disais que nous sommes tous des sous-développés dans le sens qu'aucun de nous n'arrive à développer ses potentialités, qu'aucun ne parvient à être tout ce qu'il pourrait être. Les autres n'ont pas intérêt à ce que nous sachions, à ce que nous soyons des êtres humains dans toute notre intégrité, développant toutes nos facultés. Tout au long de l'histoire, on n'a même pas appris à lire aux femmes ! Pour ceux qui exercent le pouvoir, il est très important que les autres n'arrivent pas, ne puissent arriver là où ils sont arrivés. De sorte que « Enfonçons-nous dans la forêt », mais entrons-y sans peur, parce qu'à l'intérieur de chacun il y a de tout. A l'intérieur de chacun, il y a le saint et aussi l'assassin. Tout y est en puissance ; dans la réalité, chacun développe un aspect plus qu'un autre. Nous revenons à la multidimensionnalité : la personnalité a de nombreuses dimensions, et certaines se développent plus que d'autres, mais tous, nous pourrions être plus que nous ne le sommes, si on nous aidait à le faire. )*

L'écrivain décrit notre richesse intérieure, regrettant que l'on ne nous permette pas de la reconnaître et de la développer. Cependant, pouvons-nous avouer que nous préférons l'analyse des exégètes du *Cántico Espiritual* :

« En la espesura de tus marauillosas obras y profundos juizios, cuya multitud es tanta y de tantas diferencias, que se puede llamar espesura [...] Y esta espesura de sabiduría y ciencia de Dios es tan profunda é inmensa, que aunque más el alma sepa della, siempre puede entrar más adentro, por quanto es inmensa, y sus riquezas incomprendibles. [...] Pero el alma en esta espesura e incomprendibilidad de juizios y vías desea entrar, porque muere en deseo de entrar en el conocimiento de ellos muy adentro ; porque el conocer en ellos es deleite inestimable que excede todo sentido. »<sup>2207</sup>

*(Dans la forêt de tes œuvres merveilleuses et de tes jugements profonds, dont la multitude est si grande et présente tant de différences, qu'on peut l'appeler forêt [...] Cette forêt de sagesse et de science de Dieu est si profonde et si immense, que, même si l'âme en sait toujours*

<sup>2205</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.9

<sup>2206</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.116.

<sup>2207</sup> *Cántico espiritual*. Ibid. p.268-269.

plus, elle peut encore pénétrer plus profondément, tant elle est immense et ses richesses incompréhensibles. [...] Mais l'âme désire entrer dans cette forêt et dans cette incompréhensibilité de jugements et de voies, parce qu'elle meurt du désir d'entrer très profondément dans leur connaissance ; car le fait de les connaître est délice inestimable qui dépasse tous les sens.) ?

Tel est le commentaire des vers prononcés par l'Aimée presque à la fin du *Cántico espiritual*. Il s'agit, en effet, de la trente-sixième strophe d'un poème qui en compte quarante. L'Aimée sent que l'instant de l'union est proche et elle attend avec impatience cette fusion. Plus le mystique avance dans le savoir, plus il se rend compte que la forêt qui s'étend devant lui est encore plus dense que celle qu'il vient de franchir : la « sagesse et science de Dieu » sont immenses. L'immensité de Dieu nous semble être une idée beaucoup plus séduisante que celle de l'esprit humain évoquée par José Luis Sampedro.

L'exergue de la troisième partie de *La vieja sirena* n'est autre que ces vers de Saint Jean de la Croix, tirés de *Canciones del alma*<sup>2208</sup> :

« A donde me esperaba  
quien yo bien me sabía  
en parte donde nadie parecía.<sup>2209</sup>  
(Où m'attendait  
Celui que je connaissais bien  
En un lieu où personne n'apparaissait.)

José Luis Sampedro ne pouvait choisir d'exergue mieux adapté à son propos. Glauka parvient, en effet, à convaincre Aphrodite de lui redonner sa forme de déesse, pour rejoindre Ahram dont le cadavre, comme il le voulait, a été jeté à la mer qu'il chérissait. La sirène mortelle se hâte vers Ahram comme l'aimée du poème de

<sup>2208</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.681.

<sup>2209</sup> En una noche oscura/con ansias en amores inflamada;/oh dichosa ventura!/salí sin ser notada/estando ya mi casa sosegada, a oscuras y segura/por la secreta escala disfrazada./;oh dichosa ventura!/a oscuras y en celada/estando ya mi casa sosegada. En la noche dichosa/en secreto que nadie me veía/ni yo miraba cosa/sin otra luz y guía/sino la que en el corazón ardía. Aquesta me guiaba/más cierto que la luz del mediodía/adonde me esperaba/quien yo bien me sabía/en sitio donde nadie aparecía. ;Oh noche, que guiaste!;/;Oh noche amable más que la alborada!;/;Oh noche que juntaste/amado con amada/amada en el amado transformada!

En mi pecho florido./que entero para él solo se guardaba/allí quedó dormido y yo le regalaba/y el ventalle de cedros aire daba. El aire de la almena/cuando yo sus cabellos esparcía/con su mano serena y en mi cuello hería/y todos mis sentidos suspendía. Quedéme y olvidéme/el rostro recliné sobre el amado;/cesó todo, y dejéme /dejando mi cuidado/entre las azucenas olvidado.

SAN JUAN DE LA CRUZ. *Poesía*. Cátedra. Letras hispánicas. Madrid. 1989

en une nuit obscure/d'anxieuses amours embrasée/oh l'heureuse fortune/je sortis sans être remarquée/ma maison déjà étant en repos à l'obscur et sûre/par le secret escalier déguisée/oh l'heureuse fortune/à l'obscur et sûre/ma maison déjà étant en repos en la nuit heureuse/en secret nul ne me voyant/ni moi ne regardant rien/sans autre lumière ni guide/que celle qui dans mon cœur brûlait/

celle-ci me guidait/plus sûrement que la lumière de midi/au terme où m'espérait/celui que moi je savais bien en lieu où nul ne paraissait

ô nuit qui me guidas/ô nuit aimable plus que l'aube/ô nuit qui joignis/l'aimé avec l'aimée/l'aimée en l'aimé transformée en mon sein fleuri/qu'entier pour lui seul je gardais/là il resta endormi/et moi je le caressais/et l'éventail des cèdres l'aérait le souffle du créneau/quand je dénouais ses cheveux/de sa main sereine/au cou me blessait/et tous mes sens suspendait je restai et m'oubliai/le visage appuyai sur l'aimé/tout cessa je m'abandonnai/abandonnant mon souci entre les lis oublié

SAINT JEAN DE LA CROIX. *Poème mystiques*. Texte espagnol et traduction de Benoît Lavaud. Les Cahiers du Rhône. Editions du Seuil. Paris. 1992



Saint Jean de la Croix vers l'aimé. Telle l'âme du mystique qui tend vers Dieu, Glauka se rapproche de celui qu'elle aime.

Nous abordons, alors, le problème essentiel : dans la quête divine à laquelle se livre Miguel, -et, de manière plus globale, dans la trilogie- il ne manque que Dieu. Miguel parle toujours de l'Aimée, de Nerissa, un « Él » lui échappe parfois mais sans être explicité ni précédé d'un nom commun auquel il se réfèrerait. Cette quête mystique d'un érudit rappelle don Quichotte, qui lut trop de romans de chevalerie et en perdit, pour un temps, le sens de la réalité. Miguel -José Luis Sampedro ?- a-t-il fait de même avec les mystiques, qui le -les ?- séduisent malgré son -leur ?- athéisme ? Si l'on veut être encore plus cynique, pouvons-nous rappeler à Miguel qu'il cherche à atteindre après la mort une femme qui est bien vivante et n'a pas voulu de lui ? Peut-on lui dire qu'il poursuit une chimère qui a guidé une partie de son existence ? Peut-on lui dire que, dans toute quête, il y a un Graal, et que le sien est d'une vacuité totale ?

José Luis Sampedro est marqué par le catholicisme qui régnait en Espagne dans son enfance et celui de l'époque franquiste. Il s'est forgé, par conséquent, une image négative de l'aspect extérieur de la religion -il est impitoyable envers l'Eglise ou les prêtres en général-, comme le montre ce jugement sans appel de Miguel, à propos des processions de Semaine Sainte :

« Todos esos tópicos del « hondo fervor religioso en el pueblo español ». ¡Qué farsa ! »<sup>2210</sup>

(Tous ces lieux communs sur la « profonde ferveur religieuse dans le peuple espagnol ». Quelle farce !)

Tout cela a forgé, en José Luis Sampedro, une image de Dieu nourrie, ensuite, par ses lectures des mystiques, toutes religions confondues. L'idée de Dieu -comme entité toute-puissante, non humaine, au-dessus des hommes- n'est pas explicitée.

Cependant, le dieu de José Luis Sampedro est, sans aucun doute, l'homme. Il l'aime, le respecte, et le dépeint dans toute sa richesse et sa complexité. Quant à Miguel, son idéal a donné un sens à sa vie. Cela suffit, peut-être, à tout justifier. Dans ce désert sans Dieu, une ultime question se pose alors : à qui les personnages de la trilogie lèguent-ils ce qu'ils sont parvenus à être ?

---

<sup>2210</sup> *Octubre, Octubre*. Ibid. p.365.

### 3.3. Quel sens donner à sa vie ?

---

Que de tribulations, de vicissitudes, de mésaventures, mais aussi de satisfactions, de moments de bonheur ou d'extase, dans cette trilogie ! Tous les personnages luttent, souffrent et jouissent dans leur quête d'identité. Le moment est venu de se demander quel est le sens qu'ils ont, finalement, donné à leur vie.

Dieu n'est pas là, dans l'univers romanesque de José Luis Sampedro, pour expliquer la présence des êtres humains sur terre. Leurs actes, par conséquent, ne sont pas assujettis au jugement de Dieu. Les couples ne justifient pas la présence d'un enfant par l'obligation d'avoir tous ceux que Dieu veut leur donner. L'enfant, comme Dieu, n'est guère présent dans la trilogie. Qu'est-ce qui justifie, par conséquence, « l'existence » de ces êtres humains fictifs ?

Indubitablement, la vie n'est pas vaine ou absurde. Nous ne saurions imaginer un personnage de José Luis Sampedro, surtout un protagoniste, s'exclamer avec Macbeth :

« La vie n'est qu'un fantôme errant, un pauvre comédien qui se pavane et s'agite durant son heure sur la scène et qu'ensuite on n'entend plus ; c'est une histoire dite par un idiot, pleine de fureur et de bruit, et qui ne signifie rien... »<sup>2211</sup>

Les personnages ne sont pas plus attirés par l'absurde, qu'il soit désespéré, comme celui d'Albert Camus ou loufoque comme celui de Douglas Adams. Le premier écrit :

« Ce monde en lui-même n'est pas raisonnable, c'est tout ce qu'on peut en dire. Mais ce qui est absurde, c'est la confrontation de cet irrationnel et de ce désir éperdu de clarté dont l'appel résonne au plus profond de l'homme. »<sup>2212</sup>

Quant au second, il dépeint les aventures des habitants de la galaxie, qui demandent à un ordinateur extraordinaire nommé « Pensées profondes » de leur donner la réponse sur le sens de la vie. Après deux millions et demi d'années, l'appareil donne la réponse : 42, mais précise qu'il faut maintenant déterminer la question. Les protagonistes s'engagent, alors, dans une quête inter-galactique. Plusieurs questions

---

<sup>2211</sup> SHAKESPEARE William. *Macbeth*. Acte V, scène 5. J'ai Lu. Libro Théâtre. Paris. 2003.

<sup>2212</sup> CAMUS Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard. Folio. Paris. 1985.

sont envisagées<sup>2213</sup>, mais aucune certitude ne clôt la série de romans.<sup>2214</sup> Le 3 novembre 1993, D.Adams répondit sur un groupe de discussion<sup>2215</sup> :

« La réponse à cela est très simple. C'était une plaisanterie. Ce devait être un nombre, ordinaire et plutôt petit, et j'ai choisi celui-là. [...] Je me suis assis à mon bureau, j'ai regardé dans le jardin et je me suis dit : « 42 ira » et je l'ai écrit. Fin de l'histoire. »

Les personnages de la trilogie sont infiniment éloignés de cette vision absurde et comique de la vie. Leur quête est une illustration de plus - et peut-être la plus importante- des cercles du temps.

### 3.3.1. Le cercle qui tourne sur son axe

---

Si nous adoptons comme postulat que, à la fin de chaque œuvre, les personnages sont parvenus à l'objectif de leur quête, ou, pour le moins, à un objectif intermédiaire fondamental, il ressort que, pour certains d'entre eux, ils ont atteint l'autre, sous la forme de l'être aimé, en se recherchant eux-mêmes. Est-ce une fin en soi ? *Octubre, octubre* ne répond pas à cette question.

Ágata et Luis représentent le paradigme de cette figure géométrique. Ils ont ajouté au fil du présent les fils -souvent traumatiques- de leur passé. Affrontés, ces souvenirs ont été assumés, dépassés et résolus. Au même rythme, les deux personnages ont tissé leur lien amoureux, avec des errements, des tâtonnements, des blessures et une réconciliation finale. La jeune femme, bien qu'enseignante, ne semble pas très intéressée par les enfants et n'envisage pas d'en avoir. Elle paraît, tout comme Luis, parfaitement satisfaite de leur situation. Après un long passé de doute, de chagrin et de frustration, ils sont prêts à vivre une relation durable. Chacun des deux a trouvé sa place au sein du couple. Ágata a renoncé à n'être que l'être dominateur qui lui semblait convenir ; Luis se sait capable d'être un bon amant. Ils ont trouvé un équilibre et donnent l'impression de pouvoir réaliser ce à quoi d'autres personnages, comme Malvina et le chevalier d'Eon -dans *Real Sitio*- ont renoncé : l'amant lesbien, où chacun est homme et femme. Isabel de Armas écrit à ce sujet, rapportant des paroles de José Luis Sampedro :

« Como en el Pa-Kua, el círculo de los contrarios imbricados, todos llevamos hasta en el soma huellas del otro sexo : ellas como nosotros.[...] Para que el amor dualista fuese perfecto deberían ser andróginos los dos amantes ; como los caracoles que actúan a la vez como macho y

---

<sup>2213</sup> Par exemple : « Combien de routes un homme doit-il parcourir ? », « Où tout finit-il ? », « Quel est le produit de six par neuf ? ».

<sup>2214</sup> ADAMS Douglas. *Le guide du voyageur galactique*. Ed. Gallimard. Folio SF. Paris. 2005.

<sup>2215</sup> Alt.fan.douglas-adams.

hembra cada uno y que mis maestros admiran con frecuencia.<sup>2216</sup> »

*(Comme dans le Pa-Kua, le cercle des contraires imbriqués, nous portons tous jusque dans le soma des traces de l'autre sexe : elles (les femmes) comme nous [...]) Pour que l'amour dualiste fût parfait, les deux amants devraient être androgynes, comme les escargots, dont chacun se comporte à la fois comme mâle et femelle et que mes maîtres admirent fréquemment)*

Le fait qu'ils fassent partie du « Quartel de Palacio » tendrait-il à montrer qu'ils seront capables d'avoir une vie sociale ou associative ? Nous serions tentée de penser que non : dans la ronde des chapitres, Luis et Ágata font, le plus souvent, l'objet de paragraphes particuliers qui portent leur nom en guise de titre. A la fin, comme nous l'avons remarqué, ils sont réunis dans des parties portant leur double nom pour titre. Ils semblent ne se fondre que rarement dans un groupe, même lorsqu'ils fêtent le Nouvel An, à l'aube de 1962. La jeune femme est beaucoup plus préoccupée par son futur changement d'identité que par les problèmes personnels de ses voisins. Luis, moins égoïste, ne s'engage que passagèrement dans la vie politique. Guillermo décide, lors de la nuit de la Saint-Sylvestre, d'utiliser la « caverne », l'entrepôt de leur maison, pour y donner des cours et Luis propose son aide :

« Clases para obreros del barrio, enseñar a las chicas secretariado, decidí (Luis) dar francés a las muchachas [...] me añadí unas clases de matemáticas para los aprendices. »<sup>2217</sup>

*(Des cours pour les ouvriers du quartier, enseigner le secrétariat aux filles, je (Luis) décidai de donner des cours de français aux filles [...] j'y ajoutai des cours de mathématiques pour les apprentis.)*

Cependant, en entreprenant ce travail, il semble davantage poussé par le besoin d'oublier ses déboires amoureux que par un véritable engagement politique<sup>2218</sup>.

Un peu plus tard, sans doute en avril 1962, lors des grèves et des manifestations de rue anti-franquistes, il se joint à Guillermo et à ses amis pour soutenir les manifestants<sup>2219</sup>.

Malgré tout, il ne parvient pas à s'engager corps et âme. Lors d'une manifestation, il réfléchit, désabusé :

« comprendo que soy ajeno a todos, indiferente a sus ideologías, me alegro : todas falsas, grises y rojas, dos caras de la misma moneda, para comprar el orden, el progreso, ícomo si el hombre hubiera progresado nada, desde Osiris ! ícomo si hubiera servido para algo su Cristo o su Lenin ! »<sup>2220</sup>

*(Je comprends que je suis étranger à eux tous, indifférent à leurs idéologies, je m'en réjouis : elle sont toutes fausses, les grises et les rouges, deux faces de la même monnaie, dans le but d'acquérir l'ordre, le progrès, ícomme si l'homme avait progressé en quoi que ce soit, depuis Osiris ! ícomme si leur Christ ou leur Lénine avait servi à quelque chose !)*

L'amour qui, indéniablement, donne un sens à la vie de ces personnages, semble, parfois, un peu trop spéculaire. Eux qui -surtout Ágata, plus égoïste- ont souffert, sont avides de trouver leur image en l'autre, non parce que ce dernier leur

<sup>2216</sup> ARMAS (de) Isabel. "La vida en el Quartel de Palacio" . *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. N°381.

<sup>2217</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.538.

<sup>2218</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.538.

<sup>2219</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.539.

<sup>2220</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.543.

ressemble, mais parce qu'il leur renvoie une image d'eux-mêmes dont ils ont viscéralement besoin. Valsant avec l'autre au rythme de la vie, ils n'avancent, pourtant, qu'à partir du moment où ils regardent l'autre comme ce qu'il est et non pas comme un miroir. Lorsqu'ils renoncent à imposer, quel que soit le prix à payer, une image fautive d'eux-mêmes, lorsqu'ils s'acceptent comme ils sont, ils s'ouvrent à l'autre et peuvent former un couple qui danse dans la salle de bal qu'est l'existence.

Ils forment un cercle tournant sur lui-même, au rythme des vicissitudes de l'existence.

Ágata et Luis sont, sur ce point, semblables à leur créateur, Miguel. Ce dernier devait exercer son métier d'enseignant avec compétence, mais il a démissionné, apparemment, sans déchirement. Il a enseigné, à la fin de sa vie, dans l'école coopérative fréquentée par Pedrito, dont l'organisation, comme le nom, Llull, le séduisaient, mais il ne donne aucun détail sur cette expérience. Dans le passé, il s'est engagé, à Paris, dans la Résistance française :

« No hice gran cosa, pero fui muy útil como correo. Sólo tuve verdadero miedo cuando me detuvieron en Cannes [...] aquella bofetada, aquella cara del sádico de uniforme, interrogándonos en la *Kommandantur*. »<sup>2221</sup>

*(Je ne fis pas grand chose, mais je fus très utile comme courrier. Je n'eus vraiment peur que lorsqu'on m'arrêta à Cannes [...] cette gifle, ce visage du sadique en uniforme, qui nous interrogea à la « Kommandantur ».)*

Comme son personnage Luis, il a pris part, plus tard, aux manifestations de rue en 1962.

Pendant, il tire de son engagement la même conclusion que Luis :

« No me deslumbró mucho tiempo la clandestinidad universitaria, pronto percibí los intereses tras la ideología ofuscante. »<sup>2222</sup>

*(Je ne fus pas longtemps ébloui par la clandestinité universitaire, je perçus rapidement les intérêts cachés derrière l'idéologie trompeuse.)*

Il s'intéresse à son entourage : il est attaché, comme nous l'avons vu, à son quartier. Ensuite, il se prend d'une affection réelle pour les enfants de Pedro et de Serafina, Pedrito et Lucía. Il rapporte au lecteur diverses conversations, avec le sage du désert algérien, avec Nerissa, mais elles n'ont d'autre intérêt, à ses yeux, que celui de lui apporter un éclaircissement sur lui-même, sur les femmes aimées ou sur l'amour. Tout lien avec le monde -université, quartier, entourage- entrave sa quête essentielle : le vide mystique qui le mènera à l'Aimée.

Il est, à la fois, égocentrique et entièrement tourné vers autrui, un autrui qui n'est pas lui mais qui n'est pas vraiment un autre, puisqu'il s'agit d'une idée. Cette idée, c'est celle de l'Aimée, qu'il va retrouver après la mort, qui sera, pour lui, une renaissance. C'est pourquoi, après son long travail sur lui-même, empruntant le même chemin que les mystiques mais pour une fin différente, il arrive à la mort avec

<sup>2221</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.199.

<sup>2222</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.301.

enthousiasme. Nul mot n'est plus approprié que celui-là, puisque Miguel accède au stade où il sera en dieu, en accord avec l'étymologie grecque du substantif « enthousiasme ». Est-ce œuvre malhonnête que d'emprunter une voie préparée pour atteindre Dieu, alors qu'on recherche la Femme ? Aussi bien Sainte Thérèse d'Avila que Saint Jean de la Croix ont vu Dieu dans leur prochain et ont aimé leurs semblables. Miguel a bien trouvé en des femmes rencontrées une image de la Femme Aimée, mais il ne s'est intéressé à elles que parce qu'elle représentaient l'amour. Sa motivation profonde était, par conséquent, égoïste. Miguel est dans un cercle qui tourne sur un axe, mais ce qu'il étreint n'est, apparemment, qu'une idée de Femme. Tourbillonne-t-il donc avec elle en s'avancant vers l'Éternité ? N'est-il pas, plutôt, en train d'étreindre une chimère et, dans son vertige, ne voit-il pas qu'il danse tout seul ?

Il faut passer au troisième opus, *Real Sitio*, pour trouver un autre personnage qui justifie sa vie entière par la recherche de l'autre. Il s'agit de Janos, qui, à l'instar de Glauka, dans *La vieja sirena*, vainc le temps par amour. Contrairement à Miguel, ce n'est pas une image ou une idée qu'il poursuit, mais une femme bien réelle qu'il a aimée et nous serions tentée de dire plus que sa vie, puisque son amour fut si fort qu'il a balayé la mort. Trop jeune, dans un premier temps, il aima Malvina qui ne lui prêta aucune attention. Il aima, ensuite, Bettina dont il fut aimé, mais l'accident mortel de la jeune femme mit fin, brutalement, à leur relation. Dans un troisième temps, le présent du récit de *Real Sitio*, il retrouve la femme aimée en Marta, mais c'est elle qui est trop jeune. Pendant ce temps il vit retiré du monde mais sans rechercher la mort. Lorsqu'elle survient - il sacrifie sa vie pour protéger, croit-il, celle qu'il aime - il meurt avec bonheur, dans une scène sublime de *Pietà* où Marta le tient dans ses bras.

L'amour lui permet de vaincre le temps et de franchir, non sans souffrance mais toujours avec espérance, trois cercles infranchissables, selon la logique. Nul doute, dans l'invraisemblance normale que permet l'écriture, qu'après avoir tournoyé avec plus ou moins de bonheur avec Malvina, puis Bettina et enfin avec Marta, il parviendra, un jour, à valser avec celle qu'il aime, dans l'amour réciproque qu'il mérite. Le cercle de Janos tourne sur son axe - il danse avec la même femme - mais tout en progressant.

De tous ces personnages, c'est Janos, dans le dernier opus, qui semble le moins égoïste : les personnages du premier se sont construits, celui du dernier a atteint la maturité et découvert que la dignité de l'homme passe par la reconnaissance de l'autre.

Ces personnages - Ágata, Luis, Miguel, Janos - sont, à la fois, irritants et touchants, ceux de *Octubre*, *octubre* étant, à la fois, plus irritants et moins

touchants que Janos, qui est même pathétique. Ils ont fondé leur vie sur une base qui paraît fragile, car elle ne dépend que de deux êtres.

D'autres ont construit des fondations plus larges, car elles reposent sur la personne aimée, mais aussi sur les autres en général.

### 3.3.2. Tourbillonne la ronde ... au risque, pour certains, de chuter

---

Deux couples, Lina et Guillermo dans *Octubre, octubre* et Marta et Germán dans *Real Sitio*, c'est-à-dire le premier et le troisième volets de la trilogie, présentent, comme nous l'avons déjà souligné, des points communs saisissants. Nous pouvons, également, joindre à ces couples Quina et Feliciano, personnages secondaires de *Real Sitio*. Ils construisent leur relation amoureuse beaucoup plus aisément que les personnages que nous venons de voir : Guillermo et Lina s'aiment dès le début de l'œuvre et leur relation ne connaît pas de tourments aussi spectaculaires que ceux que vivent Ágata et Luis, par exemple. La relation amoureuse de Marta et de Germán se crée harmonieusement : ils se rencontrent, ils ne s'oublient pas malgré les séparations ; ils se retrouvent avec un plaisir de plus en plus profond, se rendent très vite compte -même Marta qui n'a aucune expérience en ce domaine- de leur attirance réciproque qui culmine au moment des événements politiques entourant l'instauration de la République en Espagne. Le ciment de leur relation vient du fait qu'à leur amour réciproque s'ajoute leur amour des autres : une Cause politique les galvanise et les unit indéfectiblement. Depuis le début des romans, Guillermo, Lina et Germán sont engagés politiquement. Marta ne l'est pas mais va le devenir et sa relation avec Germán prendra un tour définitif en même temps que celui de l'Espagne, ce qui montre à quel point leur vie est liée à la politique dans son acception la plus large de vie de la cité, d'intérêt pour autrui. Quina et Feliciano ont beaucoup de points communs avec leurs amis Marta et Germán : ce sont les hommes, notamment, qui montrent à la femme qu'ils aiment la voie de l'engagement politique.

Leur amour est nourri d'eux-mêmes, sans aucun doute, mais aussi de tout ce que leur apportent les autres et de ce qu'eux-mêmes leur donnent. Ils ont besoin, comme José Luis Sampedro, de communiquer. José Luis Sampedro l'explique ainsi à Andrés Amorós :

« Categóricamente, para mí el lenguaje es un instrumento. Todo lo bellissimo que quieras, que puedas poner. Pero se trata de comunicar. Creo que la pasión humana, mucho más que hablar, es comunicar. Es decir, necesitamos a los demás y tenemos que hacer que nuestro mensaje

llega a ellos lo más completo posible. Completo no llega nunca, jamás dices a nadie todo lo que quieres decir : primero tú no lo dices, segundo no lo oye del todo, no lo recibe del todo.<sup>2223</sup>

*(Catégoriquement, pour moi le langage est un instrument. Aussi magnifique que tu le veuilles, que tu puisses le rendre. Mais il s'agit de communiquer. Je crois que la passion de l'homme, bien plus que de parler, c'est de communiquer. C'est-à-dire que nous avons besoin des autres et nous devons faire en sorte que notre message leur parvienne le plus complètement possible. Jamais il n'arrive complètement, jamais tu ne dis à aucune personne tout ce que tu veux dire ; tout d'abord toi tu ne le dis pas, deuxièmement elle ne l'entend pas totalement, elle ne le reçoit pas totalement. )*

Ils n'ont aucunement la complexité des personnages précédents ; ils semblent forts : est-ce un hasard ? Est-ce l'intérêt que l'on porte à autrui qui aide l'être humain à se construire solidement ? Ils sont kantien dans la mesure où ils placent très haut la vertu et suivent ce conseil :

« Agis donc de telle sorte que tu traites l'humanité, aussi bien dans ta personne que dans la personne de tout autre, toujours en même temps comme une fin, et jamais simplement comme un moyen. »<sup>2224</sup>.

Ils partagent, souvent, l'émerveillement du philosophe :

« Je ne connais que deux belles choses dans l'univers : le ciel étoilé sur nos têtes, et le sentiment du devoir dans nos cœurs. »<sup>2225</sup>.

Néanmoins, ils rejettent l'un des concepts<sup>2226</sup> de la métaphysique kantienne, à savoir Dieu.

Ce sont des êtres de lumière : ils sont simples, sincères et prêts à sacrifier leur vie pour une cause généreuse.

De plus, en ce qui les concerne, le cercle du temps narratif ne se referme pas : ils sont jeunes, ils s'aiment ; sans doute vont-ils raffermir leur couple et avoir des enfants. Ils sont porteurs d'espoir et le temps va continuer à les entraîner dans son mouvement.

Il n'en va pas de même pour d'autres, comme Jimena et María, dont nous avons déjà examiné le cas. Quelle qu'en soit la raison -abandon de Paco pour la première, mort de don Pablo pour la seconde- elles se retrouvent seules. Jimena est plus jeune, bavarde avec un jeune homme sur la plage de Benidorm<sup>2227</sup> -cela dénote-t-il un regain d'intérêt pour la vie ?- mais semble bien démunie. María, plus âgée, déjà affectée une fois dans le passé - don Pablo la trouvait si jeune qu'il n'avait pas soupçonné un instant qu'elle pouvait l'aimer-, pourra-t-elle se remettre d'un tel chagrin ? Son opiniâtreté à convaincre don Pablo d'accepter son amour, son courage tout au long de ces années de labeur dans son kiosque, laissent augurer un avenir apaisé. Le cercle du temps les a laissés tous trois au bord du chemin, emportant don Pablo, mais vers la mort : il ne sut pas saisir sa chance lorsqu'elle se présenta à lui.

<sup>2223</sup> Azorín, *la brasa que no se apaga* (Conversación con Andrés Amorós) in *Anales azorinianos*/4. Fundación Cultural CAM. Directeurs de la publication : José Payá Bernabé et Antonio Díez Mediavilla. p.628.

<sup>2224</sup> KANT Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Hatier. Les Classiques Hatier de la philosophie. Paris. 2000.

<sup>2225</sup> KANT Emmanuel, *Critique de la raison pratique*. Flammarion. Garnier Flammarion/Philosophie. Paris. 2003.

<sup>2226</sup> Les deux autres sont l'âme et la liberté.

<sup>2227</sup> *Octubre, octubre*, Ibid., p.804.



Un autre trio a essuyé un échec difficilement surmontable : le couple Malvina-d'Eon dans la partie 1808 de *Real Sitio*, et Ernesto dans celle de 1930. D'Eon, effrayé par la proposition de Malvina de former un couple d'amants lesbiens, s'est retrouvé seul et mourut ainsi, à Londres, oublié de tous. Ernesto, incapable de reconnaître ses penchants sexuels et trop préoccupé de montrer à la société l'image de lui qu'elle pouvait attendre, quitte son pays natal en pleine détresse, pour rejoindre l'Amérique Latine. Malvina fait comme lui, mais poussée par un idéal « féministe » avant l'heure. Son concept d'amant lesbien est arrivé trop tôt dans l'Histoire : il n'était pas dans le cercle du temps idoine.

Ces trois personnages n'ont pas su créer de couple ni transmettre l'idéal de leur vie à un héritier. Ils ont tenté de tourner avec autrui mais n'y sont pas parvenus, trop modernes dans leur conception de la vie ou incapables, comme Ernesto, de résoudre leurs problèmes psychologiques pour donner un sens à leur existence.

Quant à Paco, le jeune loup de *Octubre, octubre*, et Lucas, celui de *Real Sitio*, personnages secondaires, ils ont méprisé la voie de l'amour et, ambitieux et égoïstes, ils se sont laissés guider par la violence et la malhonnêteté.

Nous pouvons en conclure que les personnages qui n'ont pas su entraîner un être aimé dans le cercle de leur vie sont malheureux, à la fin du récit, même si le narrateur n'opère pas de projection et que le lecteur ignore si leur situation va s'améliorer. En revanche, le narrateur laisse glisser des informations sur l'avenir de Paco et de Lucas. Ils ont rejeté toute morale.

En ce qui concerne les personnages qui ont découvert l'amour et l'ont vécu pleinement, il est évident qu'ils ne se sont pas contentés de leur bulle sentimentale, l'engagement politique, généreux et altruiste, étant, pour eux, essentiel. Ils ont réuni cercle sentimental et cercle historique et cette osmose, de toute évidence, est celle que préconise l'auteur. Pour l'instant, ils tournent, au rythme du temps historique. Le lecteur ne sait pas à qui ils vont transmettre leur recherche, leur cheminement essentiel dans la vie. A cet égard, le roman reste ouvert.

Une dernière série de personnages a trouvé, sans l'avoir vraiment cherché, un héritier spirituel.

### 3.3.3.L'héritier

---

Il est d'autres personnages, tels Mateo et Tere, dans la partie éponyme de *Octubre, octubre*, et Pedro et Serafina, dans la partie « Papeles de Miguel », qui sont, d'emblée, des couples avec enfants. Si nous excluons Serafina, dont nous allons observer le cas plus tard, nous constatons que les trois autres sont des personnages secondaires et que, ne semblant pas faire une recherche essentielle sur le sens de leur vie, ils n'ont pas besoin de transmettre un message qui résulte de leur quête.

En revanche, il est évident qu'aucun personnage principal n'est un enfant et que -cette idée découlant peut-être de la première- la plupart des protagonistes pleurent la mort d'un enfant.

José Luis Sampedro découvre tardivement l'importance des enfants, comme il le confie à Gloria Palacios :

« Yo, hasta que no fui abuelo, no sentí la necesidad de poner en el papel mis vivencias frente a un niño que crecía a mi lado. <sup>2228</sup>»

(Moi, avant d'être grand-père, je n'ai pas senti le besoin de jeter sur le papier les expériences de ma vie en présence d'un enfant qui grandissait à mes côtés.)

Sans doute cela explique-t-il le rôle, discret, du monde enfantin dans la trilogie.

José Luis Sampedro affirme que l'un de ses livres préférés est *Le petit prince*<sup>2229</sup> de Saint-Exupéry. Ce n'est en rien une contradiction, car cet enfant est hors du temps, c'est une chimère qui n'est pas « fils de... ». Il s'inscrit dans un espace a-temporel. Il est valable par son message, non par son identité.

Dans *Octubre, octubre*, l'enfant de Miguel, Miguelito, fut tué dans un accident d'avion. Le fils d'Ildefonso, le vieil anarchiste et de sa femme, Lorenza, est mort, lui aussi.

La fille de Glauka, Nira, dans *La vieja sirena*, fut assassinée sous les yeux de sa mère. Dans *Real Sitio*, le fils de don Alonso, militaire, fut tué au cours de la bataille de Trafalgar, sa fille également, mais il en est à peine fait mention, car elle était encore un bébé. Alejandro, le fils de Sole, anarchiste comme ses parents, fut tué également. Pourquoi cette hécatombe tragique qui ne saurait être fortuite ?

Il est indéniable que l'épreuve de la perte d'un enfant, la plus dure que l'on puisse imaginer pour un être humain, constitue une blessure d'une extrême gravité, d'autant plus que, habituellement, il n'en meurt pas. Le plus souvent, l'être humain,

---

<sup>2228</sup> *La escritura necesaria*. Ibid. p. 73.

<sup>2229</sup> MARTÍNEZ Gabi. « José Luis Sampedro, el hombre erecto ». In *Qué leer*. Madrid. Février 2000.

après cette lourde chute sur le chemin de la vie, doit recommencer à marcher, plus lentement, plus péniblement, mais il doit, inexorablement, rester en mouvement.

Est-ce là le propos de José Luis Sampedro ? Je crois qu'il n'en est rien. La réponse, me semble-t-il, est plus abstraite. Plus vraisemblablement, l'auteur veut faire réfléchir son lecteur sur un problème beaucoup plus général, celui de la transmission.

Dans *La vieja sirena*, c'est à Malki, son petit-fils et non son fils, qu'Ahram transmet son savoir. Il l'a confié à Glauka, alors qu'il n'avait que cinq ans, soucieux qu'elle lui donnât l'éducation qui ferait de lui un homme. Ahram dit à Sinuit, qui était satisfaite d'avoir confié l'éducation de son fils à la jeune Yazila :

« [...] hay que ir educando a Malki. Es caprichoso y poco obediente. »<sup>2230</sup>  
([...] il faut que tu éduques Malki, jour après jour. Il est capricieux et peu obéissant.)

Et Bashir confie à la jeune femme :

« Ahram quiere que enseñes a Malki a ser hombre »<sup>2231</sup>  
(Ahram veut que tu apprennes à Malki à être un homme.)

Nous savons, en outre, comme l'explique Ushait à Glauka, que Malki :

« es su nieto favorito porque Sinuit es la única hija que tuvo con Damira, su esposa más querida. »<sup>2232</sup>

(est son petit-fils préféré, parce que Sinuit est la seule fille qu'il eut avec Damira, l'épouse qu'il a le plus aimée.),

Ahram sait, enfin, que Glauka ne peut plus avoir d'enfant. La jeune femme le lui a dit dès le début de leur relation amoureuse :

« y lo más doloroso es Ahram, no se ha resignado, no se resignará, cuando empezó a amarme esperaba un hijo de mí, yo no lo engañé ni por un momento, se lo advertí enseguida, el médico de Astafernes me lo dijo, que no volvería a ser madre, me destrozaron los piratas aquellos días a bordo, mientras no me enteré de nada, tantas brutalidades, Ahram no se queja, esperó bastante tiempo a ver si yo estaba equivocada o aquel médico, me han visto otros, sé que ha encargado amuletos, no me dice nada, pero sé que quiere un hijo mío, por fortuna está Malki, [...] »<sup>2233</sup>

(et ce qui fait le plus de peine, c'est Ahram, il ne s'est pas résigné, il ne se résignera pas, quand il commença à m'aimer, il espérait un enfant de moi, je ne le trompai pas un seul instant, je le mis au courant tout de suite, c'est le médecin d'Astafernes qui me l'avait dit, que je ne serais plus mère, je fus mutilée pas les pirates pendant la période que je passai à bord de leur bateau, alors que je n'en avais nullement conscience, que de brutalités, Ahram ne se plaint pas, il attendit assez longtemps pour savoir si c'est moi qui étais dans l'erreur ou ce médecin, d'autres médecins m'ont examinée, je sais que Ahram a commandé des amulettes, il ne me dit rien mais je sais qu'il veut un enfant de moi, fort heureusement, Malki est là.)

Malki sera présent dans toutes les étapes importantes, comme lors de la recherche d'Ahram, réfugié sur l'îlot, ou dans les catacombes, ou pour leur dernier voyage. Malki est témoin de tout ce qui arrive à Ahram et Glauka. Ahram aurait voulu que Glauka l'initiât à l'amour :

---

<sup>2230</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.40.

<sup>2231</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.67.

<sup>2232</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.199.

<sup>2233</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.384.

« [...] Malki se merece a una diosa. Yo le enseñaré la lucha, las armas, pero tú el amor. [...] Y Krito la palabra. »<sup>2234</sup>

([...] Malki mérite une déesse. Moi, je lui enseignerai le combat, les armes, mais toi, l'amour. [...] Et Krito, la parole.),

mais elle refusa. Elle ne voulait pas serrer dans ses bras un Ahram jeune sous la forme de son petit-fils qui lui ressemblait. Il ne fallait pas lutter contre le temps. Elle ne voulait pas commettre un acte qui, à ses yeux eût été incestueux : elle considérait Malki comme son fils.

Malki est bien, pour Ahram seulement, son héritier réel et spirituel.

Don Alonso, le personnage de *Real Sitio* qui, par son âge, se rapproche le plus d'Ahram, va trouver une fille inespérée dans l'enfant de Julia, sa générosité et son amour lui permettant de passer outre le fait qu'elle ne soit pas de lui. Julia s'en fait la remarque :

« ¡ cómo la quiere Alonso ! »<sup>2235</sup>  
(comme il l'aime, Alonso !)

Il saura lui inculquer ses valeurs, notamment celle de l'amour pour sa patrie pour laquelle il est encore prêt à sacrifier sa vie.

Soledad, la logeuse de Marta dans la partie 1930 du même opus, « adopte » Agustín. :

« me voy contigo, nos vamos juntos, si tú me dejas ¿quién me cuidará en mi vejez ? [...] me abrazó feliz, « toda la vida como un hijo, pero...¿y esto ? » esto se acaba, se ha rematado ya, [...] así es la vida, nos junta y nos desjunta, Marta ya decidida, su destino, quién se lo iba a decir, compañera de ácrata como yo »<sup>2236</sup>

(je pars avec toi, nous partons ensemble, si toi, tu m'abandonnes, qui va prendre soin de moi quand je serai vieille ? [...] tout heureux, il m'étreignit, « toute la vie je serai comme un fils, mais...que faisons-nous de tout cela ? » tout cela s'achève, s'est déjà terminé, [...] ainsi va la vie, elle nous rassemble et elle nous sépare, Marta a déjà pris sa décision, c'est son destin, qui aurait pu le dire, compagne d'un anarchiste comme moi.)

Soledad va s'occuper d'Agustín comme s'il était son fils, mais Marta, qu'au début, elle trouvait si différente d'elle, est certainement sa fille de cœur : très vite, elles se sont reconnues et appréciées.

Ces enfants permettent au cercle des parents qui les ont choisis de continuer son cheminement, de se muer en spirale éternelle.

Nous devons revenir à celui qui est, depuis le début, un cas particulier : Miguel, dans *Octubre, octubre*.

Nous l'avons cité dans le premier cas, celui des cercles refermés sur eux-mêmes. Cependant, il s'est trouvé un héritier : le fils que, selon lui, Serafina a conçu avec son mari tout en étant consciente que Miguel était avec elle par la pensée

<sup>2234</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.611.

<sup>2235</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.579.

<sup>2236</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.476.

et qu'il était, donc, également son fils<sup>2237</sup>. Cet héritier, néanmoins, est trop virtuel pour être pris au sérieux mais, surtout, il ne peut pas avoir reçu l'héritage essentiel de Miguel, à savoir le chemin qu'il a tracé dans la vie. Après avoir consacré la fin de sa vie à la voie mystique, pour atteindre l'idéal de la Femme absolue, il trouve un héritier tout aussi « idéal », le fils de Serafina. Cela est en harmonie avec ce qu'il est.

Nous n'avons pas encore cité doña Flora, la belle quinquagénaire de *Octubre, octubre*. Elle a choisi Paco comme héritier réel, lui léguant tous ses biens, dont l'appartement dans lequel il surprend Ágata et Luis. Elle s'exclame, avec lucidité :

« [...] al fin he tenido un hijo : tan mío que hasta he sido suya. »<sup>2238</sup>  
([...] j'ai eu, enfin, un enfant : tellement à moi que j'ai même été à lui.)

Était-il bien nécessaire de créer ce lien incestueux ? Doña Flora, être de lumière, a reçu de la vie ce dernier don amoureux qui lui permit de mourir comblée. Elle lui a légué ce qu'elle avait, à savoir des biens matériels, mais rien d'autre. Connu trop tard, il n'a pas su hériter du trésor spirituel qu'elle aurait pu lui confier. Héritier réel, il n'est, en aucune façon, l'enfant-héritier reflétant les valeurs inculquées par une mère qui l'aurait choisi.

D'autres personnages féminins ont cru adopter un enfant en acceptant de s'occuper d'un neveu, mais, égoïstes, ces femmes n'ont poursuivi que leur amour-propre ou l'amour envers un autre homme, mais, en aucun cas, elles n'ont su aimer cet enfant, pour lui-même. L'adoption s'est avérée un échec cuisant, pour elles comme pour l'enfant. La tante Chelo, sœur du père de Luis, éprouvait un sentiment incestueux à l'égard de son frère et n'était que mépris pour les femmes qu'il aimait : la mère de Luis, dans un premier temps, Fiammetta, ensuite. Jalousie, rancœur, haine, l'empêchèrent d'aimer l'enfant. Elle était, à la fois, dure, castratrice et tentatrice. elle ne sut pas susciter d'amour chez l'enfant en qui naquirent des frustrations traumatisantes. La seule femme qui eût pu l'adopter, Fiammetta, ne lui offrit que le souvenir de ses seins opulents. Elle n'eut ni le temps ni la possibilité de l'aimer et de s'en occuper comme une mère.

La tante de Miguel, tía Magda, ou tía Hélène, son sosie, tante de Luis dans la partie « *Octubre, octubre* », aimèrent leurs neveux jusqu'à franchir des limites incestueuses qui détruisirent l'amour filial qu'ils pouvaient éprouver envers elles.

Il nous faut, à présent, aborder celle qui, tout aussi rayonnante que doña Flora, échappe à tous les stéréotypes : Glauka. Nous avons constaté que Malki est l'enfant qu'elle n'a pu avoir, après la mort de Nira. Elle est convaincue, au début, qu'il justifie sa survie. Elle qui a souhaité la mort qui a emporté tous ceux qu'elle aimait,

<sup>2237</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.817.

<sup>2238</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.768.

croit, en faisant la connaissance de Malki, qu'il est la réponse à sa question fondamentale : que fais-je ici, sur terre ? Dès que son maître lui confie l'enfant, il est « la hijita que no pudo salvar »<sup>2239</sup> (*la petite fille qu'elle ne put pas sauver*) et elle n'hésite pas à sévir lorsqu'il désobéit<sup>2240</sup>. Elle en est consciente et se l'avoue :

« me llena los brazos esta maternidad »<sup>2241</sup>  
(*cette maternité emplît mes bras.*)

Toutefois, dès l'instant où elle connaît l'extase amoureuse avec Ahram et recouvre soudainement les pans cachés de sa mémoire, elle sait, avec toute certitude, que c'est pour l'amour qu'elle est là, que c'est la raison pour laquelle elle a supplié la déesse de faire d'elle une mortelle. Elle forme, avec Ahram, puis Krito, un triangle amoureux qui justifie sa vie. Sa valeur morale suffit à justifier sa vie, comme si elle avait fait sienne cette phrase de Kant :

« La vertu doit être considérée comme étant pour elle-même son propre salaire, en tant qu'elle est pour elle-même sa propre fin »<sup>2242</sup>

et son âme est bien telle que la décrit E. Kant :

« Il faut avoir l'âme courageuse et gaie dans l'accomplissement de ses devoirs, sinon, si le devoir est considéré comme une corvée, celui-ci ne possède plus aucune valeur intérieure et on fuit l'occasion de l'accomplir. »<sup>2243</sup>

Quant à Krito, sans enfant, qui n'avoua jamais à Ahram son amour pour lui, nous ne l'avons pas situé parmi les vaincus, parmi ceux qui n'ont pas trouvé leur cercle. En effet, Glauka l'a sauvé, comme elle a sauvé Ahram de l'ambition illusoire. José Luis Sampedro semble faire une déesse de cette femme qui, le cœur léger, a renoncé à l'immortalité pour se jeter à corps perdu dans le temps. Elle donne un sens à la vie de ceux qu'elle aime et c'est à eux qu'elle transmet, sans discours pontifiant, son message essentiel, celui des valeurs qui font l'homme de bien. Sans enfant, par la seule force de l'exemple qu'elle donne et de son charisme, elle laisse une trace dans l'éternité, dernier mot de *Octubre, octubre*. Le but recherché, dès ce premier opus, est atteint au troisième. « La Eternidad está enamorada de las obras del Tiempo », l'exergue de W.Blake que choisit José Luis Sampedro pour illustrer la première partie de *La vieja sirena*, symbolise le passage de Glauka sur terre et le sillage qu'elle va y laisser, tout en n'ayant pas d'enfant.

Cette notion d'éternité apparaît, sous forme de boutade, dans la conversation de l'écrivain avec Margarita Rivière :

« - Tú sabes ya quién eres ?  
-No. Todavía no lo sé. Cuando me muera te lo diré.»<sup>2244</sup>  
( -Sais-tu maintenant qui tu es ?  
-Non. Je ne le sais pas encore. Quand je mourrai, je te le dirai.)

<sup>2239</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.42.

<sup>2240</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.58.

<sup>2241</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.67.

<sup>2242</sup> KANT Emmanuel. *Doctrine de la vertu*. Flammarion. Garnier Flammarion. Paris. 1994. p.78.

<sup>2243</sup> KANT Emmanuel. *Doctrine de la vertu*. Flammarion. Garnier Flammarion. Paris. 1994. p.162-163.

<sup>2244</sup> RIVIERE Margarita. Op.cit.

Quel est le dernier mot prononcé par Miguel, alors qu'il vient de dire :

« Ya mueren las palabras »<sup>2245</sup>

(Maintenant, les mots sont morts.)

et qu'il n'est de temps que pour dire l'essentiel ?

« Eternidad »<sup>2246</sup>

(Éternité)

Que dit Glauka à la fin de *La vieja sirena* ?

« ¡ Más adentro que los dioses, arrebatada a ti por ese amor en el morir que un inmortal nunca podrá gozar ! »<sup>2247</sup>

(Plus au fond que les dieux, emportée vers toi par cet amour, dans la mort dont un immortel ne pourra jamais avoir la jouissance !)

Julia prend la parole la dernière, dans *Real Sitio*, s'adressant mentalement à don Alonso :

« [...] Malvina se equivoca, no hay que cruzar el océano, aquí empieza un mundo nuevo, hecho para hombres como tú, para hombres de mar y amor. »<sup>2248</sup>

(Malvina se trompe, il n'est pas besoin de franchir l'océan, c'est ici que commence un monde nouveau fait pour des hommes comme toi, pour des hommes de la mer et de l'amour.)

Julia est la seule à ne se projeter que dans l'avenir car elle a un enfant qui y trouve sa place.

Glauka et Miguel en ont terminé avec le monde terrestre. Ils ont transmis leur message humain.

Cependant, à ce legs agénétique, s'ajoute une dernière offrande, qui n'est pas accessible à tout être humain : les écrits.

Janos donne à Marta le coffret de Malvina contenant, par exemple sa correspondance avec le chevalier d'Eon et avec don Alonso. Miguel, l'intellectuel, lègue les livres qu'il a aimés et ceux qu'il a écrits à Serafina. Ils confient leur héritage spirituel à une personne concrète, objet de leur amour, mais aussi, de manière plus globale, à un lecteur. Entre quelles mains José Luis Sampedro dépose-t-il son testament vital ? Celles de son petit-fils, sans doute : il évoque cette naissance dans *Escribir es vivir* :

« en el terreno personal, sin duda lo más relevante fue el nacimiento de mi nieto en el ochenta ».<sup>2249</sup>

(sur le plan personnel, le plus important, sans doute, fut la naissance de mon petit-fils en 1980)

Et nous apprenons à la page suivante que cet enfant s'appelle Miguel.

Son autre légataire, comme il l'a dit souvent, est son lecteur.

---

<sup>2245</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.855.

<sup>2246</sup> *Octubre, octubre*. Ibid. p.855.

<sup>2247</sup> *La vieja sirena*. Ibid. p.711.

<sup>2248</sup> *Real Sitio*. Ibid. p.581.

<sup>2249</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.241.

Certains personnages pensent avoir donné un sens à leur vie en découvrant les délices de l'amour partagé, que ce soit sur terre ou dans l'au-delà, mais il leur manque une dimension essentielle qui est l'oubli de soi en l'autre. Il y a une part d'égoïsme dans leurs relations amoureuses. D'autres, outre la relation avec un autre, ont su tourner leur amour vers les autres et s'engager dans une cause qui justifie leur vie. D'autres encore, à la valeur morale indéniable, que l'on reconnaît comme hommes de bien depuis le début de l'oeuvre ou qui le deviennent -comme Ahram- ont eu besoin d'un enfant à qui transmettre leur message. Cependant, il est d'autres personnages, comme Glauka, qui ont justifié leur existence par l'amour qu'ils ont donné tout au long de leur vie et leur éthique est, en elle-même, immortelle. Elle se joue des cercles du temps. Il existe, enfin, les écrivains, qui ont l'immense privilège d'offrir le fruit de leurs réflexions et de leur vie à tous les lecteurs.

Nous ne pouvons que regretter que Glauka ou don Alonso se soient consacrés à vivre, mais pas à écrire.





## Conclusion

---

Les cercles du temps, cachés ou patents, entraînent dans leur ronde la trilogie de José Luis Sampedro.

La structure narrative s'y glisse la première, avec rigueur et douceur. Dans l'acte de lecture, temporel par essence, le lecteur en suit les multiples méandres. Le premier concerne l'organisation globale de chaque œuvre. *Octubre, octubre*, le premier volet de la trilogie, est daté de 1962. Il évoque, dans la partie éponyme, de nombreux habitants du quartier madrilène « Quartel de Palacio ». Toutes les intrigues secondaires tournent, cependant, autour du couple Ágata-Luis. Le cercle s'élargit lorsque nous comprenons, dès le début de la seconde partie, « Papeles de Miguel » -située en 1975-, que ce que nous venons de lire, dans la première partie, est l'œuvre d'un écrivain fictif, Miguel. Auteur fictif et personnages nous emmènent dans leur sillage, orchestré, évidemment, par José Luis Sampedro. Le troisième opus, *Real Sitio*, suit la même structure double, avec deux récits, qui se réfèrent, eux aussi, à deux époques différentes : 1808-1809 et 1930-1931. Ils ne sont pas disparates, mais reliés par un fil solide, qui réunit les deux cercles narratifs en une spirale temporelle. Ce fil, en effet, est constitué principalement d'un personnage commun aux deux parties, Janos. La structure parallèle de ces deux œuvres est donc harmonieuse et met en valeur celle de l'opus central, *La vieja sirena*. Cette dernière, située en 257 après Jésus-Christ, est, apparemment, plus simple puisqu'il n'y a pas de dichotomie, tout tournant autour de celle qui fut sirène, Glauka. La structure simplifiée de l'ouvrage intermédiaire, entouré de deux œuvres oscillant entre deux parties, crée la sensation finale d'un double mouvement circulaire : le premier et le dernier opus tournant à la fois sur eux-mêmes et autour du second, mais en avançant depuis l'aube

-c'est ainsi que José Luis Sampedro dépeint *Octubre, octubre-* jusqu'au crépuscule de *Real Sitio*, en passant par le zénith de *La vieja sirena*.

Le temps de la narration -varié, puisqu'il passe de 257 après Jésus-Christ à 1975- se fixe un axe régulateur qui est celui du temps historique. En effet, José Luis Sampedro, qui a passé tant d'années à se documenter sur l'Histoire pour nourrir ses romans, multiplie tout au long de ces trois longues œuvres tous les détails historiques qui leur donnent un étayage très solide. En osmose avec le temps historique, le temps de la narration ne peut s'égarer dans les limbes insondables de l'écriture : il roule sans heurt. Le lecteur n'est nullement gêné par la variété des époques : elles sont parfaitement justifiées par l'intrigue narrative. En outre, cette juxtaposition des temps narratif et historique donne aux situations invraisemblables une indéniable véracité.

L'harmonie du temps historique repose sur le choix des périodes : bien que fort éloignées les unes des autres, elles ont un point commun primordial. Ce sont des périodes-charnières ; une étape s'achève, s'effaçant devant une autre. Un pouvoir politique cède la place à un autre ; une civilisation s'éteint, vaincue par une autre - pacifiquement ou belliqueusement. En 257 après Jésus-Christ, Rome chancelle, la chrétienté s'éveille. En 1808, le peuple refuse le pouvoir de Godoy et la domination française. En 1931, l'idéal républicain embrase les esprits. En 1962, les Espagnols manifestent contre la dictature franquiste et en 1975, cette dernière, comme Rome en 257, s'achève, avec la mort du général Franco. Ces moments-frontières impriment une accélération soudaine au mouvement des cercles du temps.

Les cercles du temps impriment leur marque, également, à l'intérieur de chaque période, qu'elle soit une partie de roman -comme c'est le cas pour *Octubre, octubre* et *Real Sitio*- ou l'œuvre toute entière -*La vieja sirena*-. Le présent narratif s'enrichit, tout naturellement, des innombrables analepses. Ces dernières permettent de mieux connaître les personnages principaux et de comprendre, surtout, qu'ils ne peuvent se réaliser qu'en maîtrisant leur passé. Le plus souvent au hasard d'une rencontre, d'une réflexion, d'un mot, les personnages se remémorent un souvenir, en un processus mental dont le premier destinataire est, dans la plupart des cas, le lecteur. Ce passé est, parfois, un lest dont le personnage -l'être humain ?- doit se libérer pour avancer. Il concerne aussi bien un traumatisme sexuel que la mort violente d'un père ou un assassinat. Dans *Octubre, octubre*, Miguel représente un cas exceptionnel : il fouille dans son passé comme dans son présent, médite sans repos pour se dépouiller de lui-même et, mystique sans Dieu, pour trouver, dans l'au-delà, l'Amour absolu. Le passé, enfin, peut concerner une identité enfouie, comme celle d'eunuque ou de sirène. Il revient à la mémoire brusquement tout en étant le fruit d'un travail de mémoire incessant, voire obsessionnel. Le présent d'un personnage s'ajoute

à son passé. Cet élargissement du cercle se prolonge dans d'autres spires : l'écrivain imite le même processus pour tous les personnages principaux. Les personnages se libèrent d'un souvenir étouffant ou, au contraire, en se remémorant un fait oublié, avancent dans leur travail sur soi. Ce besoin obsessionnel du passé s'apaise dans *Real Sitio* : le temps s'élargit. Le cercle englobe les deux périodes : Janos est éternel, ou a-temporel, et tente de convaincre Marta qu'il en est ainsi pour elle.

La trilogie tourne sur elle-même autour de l'axe de *La vieja sirena*. L'itinéraire vital de chaque personnage tourne sur la roue du temps, s'enrichissant, en même temps, grâce à celui des autres.

La situation, présentée de manière toujours rigoureuse, devient encore plus complexe lorsque le lecteur, s'éloignant de cette vision globale de la trilogie ou de l'itinéraire de chaque personnage, avance dans une lecture plus minutieuse de chacun des ouvrages. José Luis Sampedro explique aux auditeurs de ses conférences que *Octubre, octubre* est « una novela mundo »<sup>2250</sup> (*un roman monde*). Nous pouvons, sans doute, étendre ce terme à toute la trilogie. Elle foisonne à tel point de détails et de personnages que le lecteur s'égaré. Des objets, des animaux, des événements s'insèrent, alors, dans la ronde. Certains d'entre eux ne hantent qu'un roman et leur rôle est éminemment symbolique. Les liasses de papier de Miguel ne sont autres que ses manuscrits, jamais publiés, dans lesquels il a transféré ses désirs, ses hontes, ses obsessions. Nul ne les a lus, semble-t-il. Un cas très particulier échappe à cette vérité : le lecteur découvre que le quatrième manuscrit, « Octubre, octubre », n'est autre que le récit précédant la partie consacrée à Miguel, son « auteur » fictif. Les masques sont moins des objets d'amusement que les faux-semblants derrière lesquels se cachent les personnages. L'accident d'Ágata marque le moment où les cercles du temps se sont arrêtés. Il concerne la jeune femme, mais c'est aussi à ce moment-là que Luis l'a vue pour la première fois et d'autres personnages, tels Lina, y feront allusion. Les objets récurrents de *La vieja sirena* sont tout aussi importants, comme les bracelets -circulaires- qui ont été donnés à Glauka, l'un -de cheville- par Ahram et l'autre par Krito. Ils symbolisent la relation de couple, mais aussi de trio. Le chat de *Octubre, octubre* et le dauphin de *La vieja sirena* dépassent leur simple condition animale. Ce sont des êtres extraordinaires, des messagers divins, voire des dieux, qui insufflent un nouvel élan aux personnages qui les côtoient. Le tableau de don Alonso, qui figure dans la partie 1930 et représente un protagoniste de 1808, est un témoin discret des cercles du temps. Il en est un élément fixe et rassurant. D'autres objets ou animaux apparaissent dans deux, voire trois romans. Ils traversent temps et intrigues narratives et José Luis Sampedro les charge de symboles : la domination sexuelle que veut exercer Ágata - errement qui ralentira la résolution de l'intrigue

---

<sup>2250</sup> *Escribir es vivir*. Ibid. p.228-229

finale- est symbolisée par une dague ; l'arbre ardent démontrera à un Miguel ébloui que le miracle de la présence de l'Aimée est possible.

Tout cela provoque un tournis bienheureux chez le lecteur, provoqué, sans aucun doute, par un écrivain qui jubile. Le lecteur suit des descriptions minutieuses que le personnage, le plus souvent, n'adresse qu'à lui. Il suit les monologues d'un personnage, puis d'un autre, concernant les mêmes événements ou d'autres faits, ces monologues étant toujours réguliers. En effet, dans le premier opus, chaque partie intitulée « Octubre, octubre » se compose, jusqu'à la fin, de plusieurs sous-parties : Luis, Águeda, Quartel de Palacio, sauf dans les deux derniers chapitres. Le couple y est réuni : Quartel de Palacio peut, alors, disparaître. Dans tous les chapitres de *La vieja sirena*, vie présente et souvenirs se suivent harmonieusement et les moments d'introspection terminent, le plus souvent, les chapitres. Chacune des deux parties de tous les chapitres de *Real Sitio* s'achève presque systématiquement par une mise en lumière d'un personnage qui devient le narrateur dévoilant sa pensée au lecteur. José Luis Sampedro ne se contente pas de cette ronde de temps, d'objets et de récits mais se plaît, malicieusement, à y insérer des personnages aux noms presque similaires, des tantes tentaculaires, des amours malheureuses, des amis oubliés, de pures jeunes filles.

Haletant, ébloui, nauséeux, le lecteur s'accorde une pause, préférant ignorer que, une fois de plus, il ne fait que suivre le jeu de l'auteur. Il se repose et se recrée dans des lieux qu'affectionne ce dernier. *Octubre, octubre* se passe presque exclusivement à Madrid, *La vieja sirena* à Alexandrie -même si les personnages ont changé plusieurs fois de point d'ancrage- et *Real Sitio* à Aranjuez, ville magique tant aimée de José Luis Sampedro. Sans doute cette unité de lieu est-elle nécessaire dans ce tourbillon temporel. Arbres et jardins apportent leur oxygène à la trilogie.

Après avoir pris conscience des cercles qui se sont enroulés autour de lui et qui ont fini par l'entraîner dans leur sillage, le lecteur se pose, enfin, la question essentielle : que cache cette métaphore géométrique ?

Elle donne accès à la vision de l'homme de José Luis Sampedro. La première valeur, le premier souffle qui entraîne les cercles, c'est l'amour. Il évolue au cours du temps, avec chaque ouvrage de la trilogie. Dans le premier, les personnages sont, avant tout, en quête d'eux-mêmes. Miguel, leur auteur fictif, opte pour un cheminement mystique, à la lumière de sa culture encyclopédique concernant, surtout, les mystiques musulmans et chrétiens. Il fait face à ses souvenirs, mentaux ou retranscrits dans ses manuscrits, et transformés par son travail d'écrivain. Sa recherche se caractérise par une progression entrecoupée de chutes, de moments d'accélération -montrant ses espoirs, ses moments de bonheur ou d'extase- suivis d'arrêts, de reculs, révélateurs de sa peur ou de son découragement. Avec la lecture,

la musique, la méditation sur lui-même, les rencontres, Miguel avance vers la Femme aimée, qu'il est convaincu de retrouver dans l'au-delà, en une renaissance ineffable. En poursuivant sa quête, c'est lui qu'il trouve, avec ses faiblesses et sa sincérité d'être humain. Ágata et Luis découvrent, non sans difficulté, que c'est dans l'autre qu'ils parviennent à l'apaisement. Le fait d'aimer et d'être aimé leur ouvre le chemin de la connaissance de soi. L'un des enseignements que nous pouvons retirer de ce premier opus est qu'il ne faut pas laisser échapper l'amour. La roue du temps ne revient pas au même endroit. La mort vient cueillir don Pablo au bord du chemin, plongeant María dans la solitude. Paco abandonne Jimena. Les deux jeunes femmes frôlent l'abîme. D'autres couples, secondaires, mènent une vie de famille sans heurts, mais sans hauteur non plus. Dans *La vieja sirena*, l'amour triomphe, magnifique et poétique. C'est pour l'atteindre que Glauka a renoncé à l'immortalité paisible et vaine ; il l'accompagnera tout au long de sa vie. Cependant, la mort rôde, cernant de toutes parts cet élan irréfragable. C'est là le second enseignement de la vieille sirène : le cercle du temps de l'individu va de la naissance à la mort, mais cette dernière fait autant partie de la vie que tout autre événement. Détruite, à plusieurs reprises, par la mort d'êtres aimés, Glauka se relève chaque fois, grâce à l'amour et, plus globalement, grâce à l'amour de la vie dans son ensemble. Elle aime infiniment et peut englober deux hommes dans son cercle amoureux. Elle aime celui qui est action et celui qui est parole ; implicitement, elle leur révèle à tous deux le sens de leur vie. Elle est parfaitement définie par cette phrase de Kant :

« En matière de qualités morales, la vertu seule est sublime. »<sup>2251</sup>

Par ses qualités morales innées, par les enseignements que lui ont apportés la vie et son lot de chagrins, Glauka illumine ceux qu'elle aime et leur montre le chemin vital de l'homme de bien. Elle incarne la phrase prononcée par Paul Ricoeur : « Le plus court chemin de soi à soi passe par autrui. »<sup>2252</sup> *La vieja sirena* est l'œuvre du flamboiement de l'amour. *Real sitio*, le dernier opus, celui du crépuscule, est aussi celui de l'amour d'une profondeur insondable. Les sentiments se construisent patiemment et s'épanouissent harmonieusement. L'amour s'étale avec force et sans atermoiements pour celui qui ne force pas les cercles du temps en étant trop audacieux pour son époque, comme Malvina et d'Eon, pour l'être humain qui n'est pas dans le bon cercle, comme Janos, pour celui qui ne confond pas cercle de l'amour et minuscule point de l'ego, comme Ernesto.

La mort rôde, avons-nous dit. Quel verbe mal choisi ! Elle ne rôde pas ; elle règne, tout autant que la vie dont elle est le dénouement inéluctable. Elle peut être tragique, lorsqu'elle touche autrui et, en particulier, les êtres aimés. Elle frappe

<sup>2251</sup> KANT Emmanuel. *Essai sur les maladies de la tête*. Flammarion. Paris. 1993.

<sup>2252</sup> RICOEUR Paul in « *Paul Ricoeur, philosophe de tous les dialogues* ». Diffusé le 25 mai 2008. Canal KTO. Documentaire de Caroline REUSSNER. France. 2007.

durement Roque, qui perdit Beatriz, puis don Pablo et María, qui perdirent Beatriz et Roque, et enfin María qui perdit don Pablo. Elle frappe les parents, tels Miguel, Glauka, Ildefonso et Lorenza, Soledad, don Alonso, dont les enfants moururent. Elle frappe les amants, comme doña Flora ou Soledad, dont les maris décédèrent. En revanche, lorsque c'est le protagoniste qui meurt, il réagit, le plus souvent, d'une manière tout à fait différente. Miguel espère la mort ; il s'y prépare depuis longtemps et elle est la consécration de sa vie. Doña Flora a eu le temps de s'habituer à cette idée, de régler ses affaires et, en quelque sorte, de faire ses adieux à ce monde qu'elle a croqué à pleines dents. Ahram, âgé et malade, affronte, lui aussi, la mort avec sérénité. Quant à Glauka, elle ne la craint pas : elle la recherche. Elle l'aime, peut-être, car elle fait partie de la vie et lui permet de rejoindre tous ceux qui lui sont chers. Janos meurt heureux, convaincu de retrouver la femme aimée, dans une autre vie, dans un cercle qui sera adapté aux deux amants. Une trilogie consacrée aux cercles du temps doit, nécessairement, faire allusion à la mort, qui revient, de manière récurrente, dans le déroulement de la vie. Naissance, vie et mort s'entrecroisent. Le cercle du temps passe par la naissance d'un être humain et, en même temps, en conduit un autre à la mort. Continuant à tourner, il entraîne le nouveau-né vers la maturité et la mort et son cycle est sans fin. Il opère le même processus avec le livre, l'acte de lecture ayant un début et une fin, qui s'enchaîne avec la lecture de l'opus suivant. Si le premier opus s'achève avec la mort de Miguel et le deuxième avec celles de Krito, Ahram et Glauka, le dernier ne se ferme pas sur une idée de mort. Alonso n'est pas là, Julia l'attend, le cœur empli d'amour et d'espoir dans le lendemain.

Le moment est venu de s'interroger sur le sens que donnent à leur vie les personnages de José Luis Sampedro.

En effet, telle est leur quête fondamentale. Pour croître et s'épanouir, ils cherchent, métaphoriquement, à enfouir leurs racines le plus profondément possible dans la terre. Il ne s'agit pas de lieux comme ceux que nous avons étudiés, tels Aranjuez, Madrid ou Alexandrie, ni d'objets récurrents, mais d'éléments dont la portée est symbolique. L'une des principales racines telluriques est la caverne. Elle peut être une caverne réelle -comme celles de *La vieja sirena*- , cavernes de la déesse Mère, qu'elle se nomme Aphrodite ou Ittara, celle où se rencontrent Domicia et Glauka, celle qui se trouve près de la tour d'Ahram, les catacombes ou le cratère du volcan, à la fin de l'oeuvre. Elle peut être, également, un lieu autre désigné sous ce terme, comme l'entrepôt de Mateo, l'atelier du doreur, la chambre de Miguel ou la pièce secrète derrière le studio d'Ágata, le « paso » sévillan de Luis, la « mesa camilla » de tante Magda, dans *Octubre, octubre*, et la bibliothèque du palais d'Aranjuez dans *Real Sitio*. Les cavernes sont, parfois, métaphoriques et

représentent la mémoire : dans le premier opus, elles préfigurent, pour Luis, l'amour et, pour Miguel, la mort. Ce topos peut être sombre, humide, utérin et symbolise, notamment, la naissance de Glauka. Il est souvent érotique, pour Ágata ou la vieille sirène. La caverne est là, au moment de la naissance, de l'amour et de la mort ; elle signifie trois étapes essentielles de la vie de l'être humain. Elle fait partie des cercles du temps qui entraînent les hommes, les uns après les autres, à franchir ces trois étapes.

La caverne joue le rôle symbolique de porte vers une autre étape de la vie. Avec elle, le cercle du temps change de rythme. C'est alors que le lecteur attentif se rend compte que les portes sont nombreuses. Elles peuvent être réelles, comme celle de l'ascenseur qui, dans *Octubre, octubre*, dévoile à Miguel la jeune étudiante, Nerissa, ou celle de l'appartement de Soledad dans *Real Sitio*. Cependant, le plus souvent, le substantif « porte » revient sous la plume de José Luis Sampedro pour désigner un passage symbolique : à partir de celui-ci, la vie des personnages va changer. Il peut s'agir d'un événement, tel le réveillon de la Saint-Sylvestre dans la première œuvre ou le séjour forcé d'Ahrum sur le rocher dans la deuxième. Une autre porte symbolique apparaît dans les trois opus : il s'agit de la maladie, porte franchie par plusieurs personnages, tels Ágata et Miguel -dans *Octubre, octubre, Glauka*, Krito et Ahrum -dans *La vieja sirena*- ou Marta -dans *Real Sitio*-. Guéris, ils ont profondément changé.

L'être humain, tel qu'il est présenté par José Luis Sampedro, lève la tête vers le ciel en même temps qu'il enfonce ses racines dans la terre. Que voit-il, le plus souvent, dans le firmament ?

Amour et méditation régissent sans partage sur la trilogie. L'être humain s'adonne à l'un comme à l'autre, nuitamment, le plus souvent. C'est ainsi que, sans surprise, ce sont la lune et les étoiles que nous retrouvons dans ces pages. La lune est là, cuivrée, dans *Octubre, octubre*, lorsque Nerissa annonce à Miguel qu'elle renonce à lui pour se consacrer à son mari. Elle est là, montante, éclairant l'appartement de Miguel, symbolisant, alors, la lumière qui le guidera vers l'Aimée. Elle est là pour découper le temps en phases circulaires qui influent sur le cycle vital de la femme. Elle devient dague érotique aux yeux d'Ágata et éclaire la scène des retrouvailles d'Ágata et de Luis grâce au chat. Dans *La vieja sirena*, elle est le témoin bienveillant des conversations entre Porfiria, Domicia et Glauka et figure sur la médaille d'Ahrum. Lorsque Glauka entonne son chant de sirène pour celui qu'elle aime, la lune est présente ; elle est pleine lors des cérémonies où la prêtresse Ittara officie. Elle éclaire la mer lorsque Glauka va partir à la recherche d'Ahrum, réfugié sur son rocher. Dans *Real Sitio*, elle éclaire Marta et Janos lorsqu'ils marchent dans les jardins du Palais et que, mue par un élan instinctif, la jeune femme étreint Janos et



que les mains de l'homme la serrent un instant contre lui. Quant aux étoiles, Miguel les contemple depuis son refuge, en haut de l'hôpital. Elles lui annoncent ses retrouvailles avec l'Aimée. Avant d'avoir des relations sexuelles avec Carmela, Luis admire les étoiles du ciel sévillan dont la cohorte accompagne souvent l'astre de la nuit.

La lune et son cortège d'étoiles suivent les personnages dans leurs tribulations, se cachent lorsqu'ils sont dans la douleur et illuminent les scènes de bonheur de leur halo bienfaisant.

La présence du ciel est discrète : elle n'apparaît certainement pas lors d'une première lecture. En revanche, l'eau ne peut échapper à l'attention d'un lecteur, même distrait.

Elle apparaît sous la forme d'une eau domestiquée, puits ou fontaine, mais aussi comme fleuve. Nous ne saurions ignorer la Seine dans laquelle Miguel a voulu se suicider et qui, pour lui, symbolise la mort, ou la Tamise, qui vit son amour heureux pour Nerissa mais qu'il revint voir, seul, dans sa détresse. Cependant, le rôle de ces deux fleuves est infiniment moins important que celui du Nil avec sa crue vitale et celui du fleuve suprême, le Tage aimé de l'auteur. Ce dernier, frontière entre l'Aranjuez du peuple et celui de la Cour royale, symbolise la fracture du temps, lieu de passage d'un cercle à un autre. Le fleuve en mouvement est à l'image de la vie qui s'écoule vers la mer. Et c'est, sans aucun doute, cette dernière qui nous laisse le souvenir le plus marquant lorsque nous refermons cette trilogie. Elle est utérus ; elle est vie, avec ses sirènes et ses dauphins. Elle est présente aux moments où les personnages se livrent tout entiers à l'amour, donc à l'autre. Elle est celle sans laquelle Ahram et, surtout, Glauka, ne peuvent vivre. Elle est élément concret, mais aussi symbolique et poétique.

Après avoir plongé dans ces éléments mythiques, le lecteur se trouve confronté à la question de Dieu.

Dans toute la trilogie, la forme séculaire de la religion -les prêtres aux croyances diverses, l'Eglise catholique- est malmenée. Présents surtout dans *Octubre, octubre*, les « hommes de Dieu » s'associent aux tantes des personnages en un groupe vil, mesquin, castrateur, à la botte du pouvoir politique. Cette Eglise ne laisse aucune place à l'imagination, à la tendresse, à la liberté de pensée. Tout au long de leur enfance, une chape de plomb a empêché les personnages de s'épanouir pleinement.

De manière plus globale, la religion est, avant tout, l'un des aspects inhérents à une civilisation, condamné à disparaître en même temps que cette dernière. C'est ce que nous constatons dans *La vieja sirena* et que nous ne saurions ignorer, Krito le répétant à l'envi. Les personnages de la trilogie, pour la plupart, n'accordent pas une place prépondérante à la religion dans leur vie. Néanmoins, la

quête de Miguel, dans *Octubre, octubre*, a beau avoir pour objet l'Aimée, elle adopte la forme spirituelle d'un mysticisme nourri par les lectures du personnage. Ce n'est pas Dieu que semblent trouver les personnages, mais l'homme. Malgré déboires et souffrances, ils ne renient pas leurs semblables. Dans son œuvre, José Luis Sampedro fait irradier tout le respect qu'il ressent pour l'être humain, qui tourne au fil des cercles du temps mais sans jamais perdre de vue la vertu. Les personnages sont des hommes de bien ou tendent à le devenir.

A qui les personnages lèguent-ils leur héritage spirituel ? Peu importe la génétique. Il suffit d'être digne de ce don. Certains personnages, tels doña Flora et, surtout, Glauka, n'ont même pas besoin de léguer. Leur vie se justifie en elle-même par l'amour qu'elles ont su donner et, notamment pour Glauka, par le rôle éminemment éthique qu'elle a joué auprès de ceux qu'elle aimait. A elles seules, les qualités morales de la vieille sirène justifient sa vie.

José Luis Sampedro entraîne ses personnages sur les cercles du temps et, avec eux, le lecteur, l'ami lecteur, comme il le nomme. Pour cet écrivain, il existe une constante, qui est la valeur de l'homme.

Que peut penser des cercles du temps, tels que José Luis Sampedro les dépeint, le lecteur qui s'y est plongé pendant plusieurs années ? Qu'ils n'existent pas, bien sûr, comme l'auteur le dit lui-même. Ils sont simplement une vision de l'esprit, rigoureuse à l'extrême, qui permet de matérialiser le cycle de la vie humaine, de ce petit homme qui tourne, minuscule et éphémère, en s'agitant vainement tout en se croyant si important. Et il l'est, tout comme le lecteur, aux yeux de José Luis Sampedro. L'auteur fait tourner ses personnages sur la spirale de la vie et, surtout, il oblige le lecteur à faire de même. Il le fait jouer avec les personnages et le respect qu'il éprouve pour eux rejaillit sur le lecteur. Par l'acte de lecture, ce dernier entre dans l'univers de José Luis Sampedro dont il est le légataire.

Il pénètre dans la spirale, entraîné par l'auteur et les personnages. Si le lecteur, à son tour, prend sa plume pour écrire sur cette même spirale, il l'ouvre sur d'autres lecteurs et la spirale ouverte par José Luis Sampedro s'élargit encore.

Après avoir refermé la trilogie, le lecteur n'est plus le même. Il a été façonné par l'auteur, emporté dans cette spirale littéraire et contraint de réfléchir sur sa propre vie. A lui de choisir le chemin de la dignité de l'être humain. A lui, aussi, de garder sa main dans celle de José Luis Sampedro et, sans la lâcher, d'ouvrir un autre livre, en suivant le conseil de Victor Hugo<sup>2253</sup> :

« Ah ! la lumière ! la lumière toujours ! la lumière partout ! Le besoin de tout c'est la lumière. La lumière est dans le livre. Ouvrez le livre tout grand. Laissez-le rayonner, laissez-le faire. »

---

<sup>2253</sup> HUGO Victor. *Discours d'ouverture au Congrès littéraire international*. 7 juin 1878.



## L'œuvre romanesque de José Luis Sampedro - Bibliographie

---

*La estatua de Adolfo Espejo.* Alfaguara. Madrid. 1997. Première édition : 1939.  
*La sombra de los días.* Alfaguara. Madrid. 1996. Editions préalables 1945. 1994.  
*Congreso en Estocolmo.* Plaza y Janés. Barcelona. 1994. Première édition : 1952.  
*El río que nos lleva.* Alfaguara. Madrid. 1961.  
*El caballo desnudo.* Plaza y Janés. Barcelona. 1998. Première édition : 1970.  
*Octubre, octubre.* Plaza y Janés. Barcelona. 1998. Première édition : 1981.  
*La sonrisa etrusca.* Alfaguara. Madrid. 1985.  
*La vieja sirena.* Plaza y Janés. Barcelona. 1998. Première édition : 1990.  
*Real Sitio.* Áncora y Delfín. Barcelona. 1993.  
*Monte Sinaí.* Plaza y Janés. Barcelona. 1995.  
*El amante lesbiano.* Plaza y Janés. Barcelona. 2000.  
*Los mongoles en Bagdad.* Ediciones Destino. Madrid. 2003.  
*La senda del drago.* Areté. Plaza y Janés. Barcelona. 2006.

Série de conférences sur l'écriture :

*Escribir es vivir.* Areté. Plaza y Janés. Barcelona. 2005.

## Bibliographie générale

---

### A

- ADAMS Douglas. *Le guide du voyageur galactique*. Ed. Gallimard. Folio SF. Paris. 2005.
- ALONSO Dámaso. *Gozos de la vista*. 1944. in *El grupo poético de 1927 ; Antología por Ángel González*. Taurus Ediciones. Madrid. 1976.
- ALTAMIRA Rafael. *Manual de Historia de España*. Editorial Sudamericana. Buenos Aires. Segunda edición. 1946.
- ANCELET-HUSTACHE Jeanne. *Maître Eckhart et la mystique rhénane*. Ed. du Seuil. Paris. 1966.
- ARISTOPHANE. *La Paix*. Éditions GF Flammarion. Paris. 2002.
- ASÍN PALACIOS Miguel. *El Islam Cristianizado. Estudio del «Sufismo» a través de la obra de Abenarabi de Murcia*. Plutarco. Madrid. 1931.

### B

- BACHELARD Gaston. *L'eau et les rêves*. Le Livre de poche. Biblio Essais. Paris. 2007.
- BAILLY Anatole. *Dictionnaire Bailly grec-français*. Hachette. Paris. 1950.
- BALLESTE Jacques. In « Compaginando Historia y Novela ». *Historie et Mémoire*. Sous la direction de Marie-Claude Chaput et Jacques Maurice. Centre de Recherches Ibériques et Ibéro-Américaines. Université Paris X - Nanterre. Nanterre. 2001.
- BAROJA Pío. *La busca*. Ed. Caro Raggio. Madrid. 1972.
- BARTHES Roland. *S/Z*. Editions du Seuil. Paris. 1970.
- BAUDELAIRE Charles. *Les fleurs du mal*. J'ai Lu. Libro Poésie. Paris. 2004.
- BAUDELAIRE Charles. *Journaux intimes*. Gallimard. Collection de la Pléiade. Paris. 1975.
- BERSTEIN Serge et MILZA Pierre. *Histoire de l'Europe. 1. L'héritage antique*. Hatier. Paris. 1994.
- BLAYE (de) Edouard . *Franco ou la monarchie sans roi*. Editions Stock. Paris. 1974.
- BONAPARTE Marie. *Psychologie et anthropologie*. P.U.F. Collection : Bibliothèque de Psychanalyse et Psychologie Clinique. Paris. 1952.

## C

- CALDERÓN DE LA BARCA. *La vida es sueño*. Dell Publishing. Londres. 1964.
- CAMUS Albert. *Le mythe de Sisyphe*. Gallimard. Folio. Paris. 1985.
- CHENG François. *Le dit de Tianyi*. Albin Michel. Paris. 1998.
- CHOMBART DE LOUWE. *La culture et le pouvoir : transformations sociales et expressions novatrices*. L'Harmattan. Paris. 1983.
- CILVETI Ángel L. *Introducción a la mística española*. Cátedra. Madrid. 1974.
- CLAUSEWITZ (von) Karl. *De la guerre*. Ed. de Minuit. Paris. 1959.
- CORNEILLE Pierre. *Cinna*. Gallimard. Folio classique. Paris. 2005.
- CYRULNIK Boris. *Les Nourritures affectives*. Ed. Odile Jacob. Paris. 2000.

## D

- DADOUN Roger. *La violence*. Coll. Optiques de Hatier. Paris. 1995.
- DAI Sijie. *Par une nuit où la lune ne s'est pas levée*. Gallimard. Paris. 2007.
- DEKOBRA Maurice. *La Madone des sleepings*. Zulma. Diffusion Seuil. Paris. 2006.
- DELEUZE Gilles. *Proust et les signes*. Collection Quadrige. P.U.F. Paris. 1964.
- DESCOLA Jean. *Histoire littéraire de l'Espagne*. Fayard. Paris. 1966.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre. *Etat-civil*. Gallimard. Paris. 1921.
- DRIEU LA ROCHELLE Pierre. *Le feu follet*. Gallimard. Coll. Folio. Paris. 1972.

## E

- ELIADE Mircea. *Le mythe de l'éternel retour*. Folio Essais. Gallimard. Paris. 1969.
- ELIADE Mircea. *Le roman de l'adolescent myope*. Actes Sud. Babel. Paris. 1994.
- ESLAVA GALÁN Juan. *La transición in Memoria gráfica de la historia y la sociedad españolas del siglo XX*. El País. La Memoria del tiempo. Mateu-Cromo. Madrid. 2006.

## F

- FLAUBERT Gustave. *Madame Bovary*. Le livre de poche. Librairie générale française. Paris. 1961.
- FOTTORINO Eric. *Voyage au centre du cerveau*. Stock. Paris. 1998.
- FRAY LUIS DE LEÓN. *Poesías originales del Maestro Fray Luis de León*. Ed. Manuel Gallego Cortés. Madrid. 1942.

## G

- GAFFIOT Félix. *Dictionnaire illustré latin-français*. Hachette. Paris. 1978.
- GAVALDA Anna. *Je l'aimais*. Le dilettante. Paris. 2002.
- GIRAUDOUX Jean. *Ondine*. LGF. Livre de Poche. Paris. 1975.
- GOEBELS Sylvain. *Cadastre*. A. Pareyre. Paris. 2002.
- GOUDGE Elizabeth. *Le Pays du Dauphin Vert*. Phébus. Paris. 2004.
- GRIMAL Pierre. *La vie à Rome dans l'Antiquité*. Presses universitaires de France. Paris. 1953.

## H

- HACQUARD G., DAUTRY J. et MAISANI O. *Guide romain antique*. Hachette. Paris. 1952.
- HALBAWCHS Maurice. *Les cadres sociaux de la mémoire*. Librairie Félix Alcan. Paris. 1925.
- HEGEL Georg Wilhelm Friedrich . *La raison dans l'Histoire*. Coll. 10/18. Paris. 1964.
- HOMERE. *L'odyssée*. LGF. Livre de Poche. Paris. 1974.
- HUGO Victor. *Les Orientales*. Livre de poche. Classiques de Poche. Paris. 2000.
- HUGO Victor. *Les rayons et les ombres*. Editions Gallimard. Nrf poésie. Paris. 2002.
- HUGO Victor. *Les contemplations*. Flammarion. Garnier Flammarion/Poésie française. Paris. 2008.
- HUYSMANS Joris Karl. *En route*. Flammarion. Folio. Paris. 1996.

## J

- JANKELEVITCH Vladimir. *Le pur et l'impur*. Flammarion. Paris. 1978.

## K

- KANT Emmanuel. *Critique de la raison pratique*. Flammarion. Garnier Flammarion/Philosophie. Paris. 2003.
- KANT Emmanuel, *Fondements de la métaphysique des mœurs*. Hatier. Les Classiques Hatier de la philosophie. Paris. 2000.
- KANT Emmanuel. *Doctrine de la vertu*. Flammarion. Garnier Flammarion. Paris. 1994.
- KHAYAM Omar. *Les Chants d'Omar Khayam*. Ed. J. Corti. Paris. 1999.

## L

- La Bible de Jérusalem*. Desclée de Brouwer. Paris. 1975.  
*La Bible de Jérusalem*. Ed. du Cerf. Paris. 2006.  
LA FONTAINE (de) Jean. *Fables*. Livre de poche. Paris. 2002.  
LAMARTINE (de) Alphonse *Oeuvres poétiques complètes*. Bibliothèque de la Pléiade/nrf Gallimard. Paris. 1963.  
LIE TSEU. *Le vrai classique du vide parfait*. Idées/Gallimard. Paris. 1976.  
LORENZ Konrad. *L'agression : une histoire naturelle du mal*. Flammarion. Paris. 1993.

## M

- MACHIAVEL Nicolas. *Le Prince*. LGF. Livre de poche. Classiques Philosophie. Paris. 2000.  
MANKELL Henning. *La lionne blanche*. Editions du Seuil. Collection Policiers. Paris. 1993.  
MANRIQUE Jorge. *Coplas por la muerte de su padre*. In *Los autores españoles*. de A. Geysse et E. Bagué. Editions Bordas. Paris. 1970.  
MONTAIGNE (de) Michel. *Essais*. Gallimard. Bibliothèque de la Pléiade. Paris. 2007.  
MONTHERLANT (de) Henry. *Carnets*. La Table Ronde. Paris. 1995.  
MORAND Paul. *Le flagellant de Séville*. Coll. Folio. Ed. Brouty. Fayard et Cie. Paris. 1951.  
MORIN Edgar. *Le paradigme perdu : la nature humaine*. Ed. Seuil. Paris. 1973.  
MULISH Harry. *La découverte du ciel*. Gallimard. Paris. 1992.

## N

- NERVAL (de) Gérard. *Œuvres*. t.2. *Voyage en Orient*. Gallimard. Paris. 1961 [1851].  
NIETZSCHE Friedrich. *Le gai savoir*. Gallimard. Paris. 1997.

## P

- PALACIOS Gloria. *La escritura necesaria*. Ed. Siruela. Madrid. 1996.  
PÉREZ BUSTAMANTE Ciriaco. *Compendio de Historia de España*. Ediciones Atlas. Madrid. 1952.  
PÉREZ GALDÓS Benito. *Fortunata y Jacinta*. Editorial Hernando. Madrid. 1979.  
PÉREZ REVERTE Arturo. *El pintor de batallas*. Alfaguara. Madrid. 2006.  
PICABIA Francis. *Escrits II, 1921-1953*. Belfond. Paris. 1998.  
POE Edgar Allan. *Hawthorne's twice-told Tales*. Ed. Aubier Flammarion. Paris. 1968.  
POSSE Abel. *El largo atardecer del caminante*. Ed. Emecé. Buenos Aires. 1996.



PROUST Marcel. *A la recherche du temps perdu*. Coll. Folio. Gallimard. Paris. 1987.

## Q

QUEVEDO (de) F. *Heráclito cristiano. Salmo I*. In *Poesía barroca : Góngora, Lope y Quevedo*. Mcgraw-Hill/Interamericana de España. Madrid. 2005.

## R

RABELAIS François. *Gargantua*. Editions du Seuil. Points. Paris. 1997.

RICOEUR Paul. *La mémoire, l'histoire, l'oubli*. Ed. du Seuil. Paris. 2000.

RIMBAUD Arthur. *Oeuvres complètes*. LGF. Livre de Poche. Paris. 1999.

ROMILLY (de) Jacqueline. *Le Trésor des savoirs oubliés*. Ed. de Fallois. Paris. 1998.

ROUGEMONT (de) Denis. *L'amour et l'occident*. Ed. Plon. 10/18. Paris. 1972.

## S

SAINT AUGUSTIN. *Confessions*. Le Livre de Poche. Paris. 1993.

SAINT JEAN DE LA CROIX. *Poème mystiques*. Texte espagnol et traduction de Benoît Lavaud. Les Cahiers du Rhône. Editions du Seuil. Paris. 1992.

SAINT JEAN DE LA CROIX. *El cántico espiritual*. Edición y notas de M.MARTÍNEZ BURGOS. Espasa Calpe. Madrid. 1952.

SAMOYAULT Tiphaine. *Le chant des sirènes : De Homère à H.G. Wells*. Livre de Poche. Paris. 2004.

SHAKESPEARE William. *Macbeth*. J'ai Lu. Librio Théâtre. Paris. 2003.

SIMENON Georges. *Maigret et le corps sans tête*. Le Livre de Poche. Paris. 2002.

SPINOZA Baruch. *Traité politique*. Flammarion. Paris. 1993.

SPINOZA Baruch. *Ethique*. Seuil. Points Essais. Paris. 1999.

STRABON. *Géographie*. Traduction française en quatre volumes d' Amédée Tardieu. Hachette. Paris. 1867.

## T

TEJPAL Tarun J. *Loin de Chandigarh*. Ed. Buchet-Chastel. Paris. 2005.

TISDALE et SALLIE. *Parlons cul - contre l'hypocrisie puritaine*. Ed. Dagorno. Paris. 1997.

TODOROV Tzvetan. *Introduction à la littérature fantastique*. Coll. Points Littérature. Ed. du Seuil. Paris. 1970.

TOLKIEN John Ronald Reuel. *Le Seigneur des anneaux*. Tome 1 : *La communauté de l'Anneau*. Editions Gallimard. Paris. 2000.

## V

VALLIN Georges. *Voie de gnose et voie d'amour*. Ed. Présence. Sisteron. 1980.

VERLAINE Paul. *Poèmes saturniens* suivi de *Fêtes galantes*. Livre de Poche. J'ai Lu. Coll. Libro Poésie. Paris. 2004.

VERNANT Jean-Pierre. *La Mort dans les yeux*. Hachette. Coll. « Pluriel ». Paris. 1998.

VERNE Jules. *Kéran-le Têtu*. Hachette Littérature. Grandes œuvres. Paris. 1992.

## Z

ZABALETA (de) Juan. *Día de fiesta por la tarde*. Ed. Castilla. Madrid. 1948.

## Articles de presse et documentaires

---

- AMORÓS Andrés. "Azorín, la brasa que no se apaga" (Conversación con Andrés Amorós). *Anales azorinianos*./4. Fundación Cultural CAM. Alicante. 1993.
- ARMAS (de) Isabel. "La vida en el Quartel de Palacio ». *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. N°381. 1982.
- FOTTORINO Eric in *Le monde*. 05-02-1998.
- FREUD Sigmund. « Deuil et mélancolie ». *Métopsychole*. Gallimard. Paris. 1968.
- GEOFFROY Eric. « Ibn 'Atâ Allâh ». *La vie. Les essentiels*. Paris. 19 avril 2007.
- MARTÍNEZ Gabi. « José Luis Sampedro, el hombre erecto ». *Qué leer*. Madrid. Février 2000.
- PEREDA Rosa. « Entrevista ». *El País*. Madrid. 22 janvier 2000.
- QUIROGA CLÉRIGO Manuel. « El riesgo de la vida ». *Nueva estafeta*. N°52. Madrid. 1983.
- QUIROGA CLÉRIGO Manuel. « Las novelas de José Luis Sampedro ». *Cuadernos hispanoamericanos*. Madrid. N°428. Février 1986.
- REUSSNER Caroline. « Paul Ricoeur, philosophe de tous les dialogues ». Documentaire diffusé le 25 mai 2008. Canal KTO. France. 2007.
- RIVIERE Margarita. « José Luis Sampedro, sabio y hereje ». *Qué leer*. Año 3. N°26. Madrid. Octubre 1998.
- SAMPEDRO José Luis in *El ciervo*. Barcelona. Mars 1982.
- SÁNCHEZ ARNOSI Milagros. « José Luis Sampedro y su novela *Octubre, octubre* : una teoría del conocimiento ». *Ínsula*. N°424. Madrid. 1982.
- SÁNCHEZ ARNOSI Milagros. « La metáfora de la vida ». *Nueva estafeta*. Madrid. N°54. 1983.
- SANTIAGO Michel. « Entrevista con José Luis Sampedro ». *El urogallo*. Madrid. 1994.
- SUÑÉN Luis. « *Octubre, octubre*, de José Luis Sampedro ». *Ínsula*. N°425. Madrid. 1982.
- TIBI Pierre. « Aspects de la nouvelle ». *Cahiers de l'Université de Perpignan*. N°18. Presses Universitaires de Perpignan. Premier semestre 1995.
- VERSACE Rémy. « Sur les traces de la mémoire ». *La recherche*. N°344. Paris. Juillet-août 2001.

## Filmographie

---

*De battre mon cœur s'est arrêté.* Réalisé par Jacques AUDIARD. France. 2005.  
*L'ange bleu (Der Blaue Engel).* Réalisé par Josef von Sternberg. Allemagne. 1930.  
*Lune de fiel.* Réalisé par Roman Polanski. U.S.A. 1992.  
*Talons aiguilles (Tacones lejanos).* 1991. Réalisé par Pedro ALMODÓVAR. Espagne. 1991.

## Sites Internet

---

Site consacré à José Luis Sampedro :

<http://www.clubcultura.com/clubliteratura/clubescritores/sampedro/index.htm>

Dictionnaire en ligne :

Atilf. Trésor de la Langue Française Informatisé <http://atilf.atilf.fr/>

Encyclopédies :

- Encyclopédie de l'Agora. Stéphane Stapinsky, Bernard Lebleu, co-éditeur de l'encyclopédie et rédacteur en chef du magazine, co-éditeur de l'encyclopédie et directeur du magazine, Patrick Dionne, co-éditeur de l'encyclopédie, Jean-Philippe Trottier, collaborateur et responsable des relations publiques, Lucie Ferland, secrétaire, Geneviève Doucet, chercheuse, Ariane Collin, collaboratrice, responsable du concours, Hélène Laberg et Jacques Dufresne, éditeurs de L'Encyclopédie et du magazine. <http://agora.qc.ca/encyclopedie.nsf/>
- encarta <http://fr.encarta.msn.com>
- larousse.fr

Philosophie :

[www.philo5.com](http://www.philo5.com)

[philagora.net](http://philagora.net)

Sites éclectiques - journaux :

<http://www.rincondelvago.com>

[linternaute.com](http://linternaute.com)

[elmundo.es](http://elmundo.es)

[elpais.es](http://elpais.es)

## Index onomastique

---

Noms	Pages		
<b>A</b>		BAY André	767
ADAMS Douglas	888	BERSTEIN S., MILZA P.	123
ALMODÓVAR Pedro	398	BLAYE (de) Edouard	113
ALONSO Dámaso	504	BONAPARTE Marie	161
AMORÓS Andrés	893	BOSCH Jérôme	742
ALTAMIRA Rafael	131	BREL Jacques	518
ANCELET-HUSTACHE J.	867	<b>C</b>	
ARISTOPHANE	596, 676	CALDERÓN DE LA BARCA	707, 711, 713, 714, 715, 746, 757
ARMAS (de) Isabel	872, 889	CAMUS Albert	888
ASÍN PALACIOS Miguel	300, 858, 860	CHAMPAGNE Thérèse	305
AUDIARD Jacques	642	CHENG François	198
<b>B</b>		CHOMBART DE LOUWE	347
BACHELARD Gaston	800, 808, 809, 816	CILVETI Ángel L.	856 à 874
BAILLY Anatole	362, 378	CLAUSEWITZ (von) Karl	683
BALLESTE Jacques	229	COMTE Auguste	195
BAROJA Pío	391 à 393	CORNEILLE Pierre	170
BARTHES Roland	21, 29, 49	CYRULNIK Boris	48, 145, 150, 178, 180, 243
BAUDELAIRE Charles	72, 216, 220, 429, 805, 835		

## D

---

DADOUN Roger	681, 684
DAI Sijie	654
DEKOBRA Maurice	720
DELEUZE Gilles	73, 183
DESCARTES René	475, 564, 618, 713
DESCOLA Jean	863
DESGROSEILLERS René	144
DOSTOIEVSKI F.	787, 788
DRIEU LA ROCHELLE P.	660, 685, 691
DUMAS Alexandre	182, 391, 640, 641

## E

---

ELIADE Mircea	138, 139, 152, 196 à 198, 787, 788
ESLAVA GALÁN Juan	118

## F

---

FLAUBERT Gustave	207, 287
FOTTORINO Eric	143, 188
FRAY LUIS DE LEÓN	656
FREUD Sigmund	143 à 145, 176 à 183, 461, 462, 489, 498, 597

## G

---

GAFFIOT Félix	668, 707 et notes
GAVALDA Anna	86
GEOFFROY Eric	855
GIRAUDOUX Jean	826, 827
GOEBELS S.	431
GOUDGE Elizabeth	828
GOYA (de) Francisco	257, 407, 726, 727
GRIMAL Pierre	123

## H

---

HACQUARD, DAUTRY et MAISANI	122
HALBAWCHS Maurice	142, 148, 150
HEGEL Georg Wilhelm F.	131, 195, 676
HERACLITE	196
HITOMARO Kakinomoto	783
HOMERE	219, 622, 709, 786, 826, 827
HUGO Victor	170, 172, 284, 789, 836, 910
HUYSMANS Joris Karl	861

**J**

---

JANKELEVITCH Vladimir	17
JUNG C.G.	143, 145

**K**

---

KANT Emmanuel	893, 899, 906
KHAYAM Omar	332, 361, 653, 883
KIERKEGAARD S.	153, 154

**L**

---

LA FONTAINE (de) Jean	692, 859
LAMARTINE (de) Alphonse	30, 203
LIE TSEU	883
LORENZ K.	681
LUIS Charles	269

**M**

---

MACHIAVEL Nicolas	684
MANSELL Henning	86
MANRIQUE Jorge	96, 415
MARC- AURELE	196
MARTÍNEZ Gabi	845

MARX Karl	195
MONTAIGNE (de) Michel	202, 423
MONTHERLANT (de) Henri	828
MORAND Paul	308
MORIN Edgar	668
MULISH Harry	351

**N**

---

NERVAL (de) Gérard	467
NIETZSCHE Friedrich	197

**P**

---

PALACIOS Gloria	109, 409, 895
PEREDA Rosa	859
PÉREZ BUSTAMANTE Ciriaco	137
PÉREZ GALDÓS Benito	409
PÉREZ REVERTE Arturo	452
PHILON de Byzance	418
PICABIA Francis	168
PINDARE	197
PLATON	196, 275, 707 à 715, 746, 757
POE Edgar Allan	29, 160, 220

POLANSKI Roman	432
POSSE Abel	356
PROUST Marcel	31, 73 , 183, 275, 199

## Q

QUEVEDO (de) F.	441, 446, 447, 526, 527, 866
QUIROGA CLÉRIGO Manuel	79, 108, 112

## R

RABELAIS François	315
REUSSNER Caroline	906
RIBALTA Francisco	511
RICOEUR Paul	186, 906
RIMBAUD Arthur	767
RIVIERE Margarita	79, 207, 900
ROMILLY (de) Jacqueline	20
ROUGEMONT (de) Denis	489, 566, 615, 620, 665
ROUSSEAU Henri	783, 784

## S

Saint AUGUSTIN	194, 195, 395
Saint JEAN de la Croix	441, 701, 802, 857 à 891

Sainte THERESE d'Avila 455, 857 à 891

SALADRIGAS Robert	341, 424
SAMOYAULT Tiphaine	827
SÁNCHEZ ARNOSI Milagros	784
SANTIAGO Michel	207, 257, 268, 408
SHAKESPEARE William	714, 887
SIMENON Georges	331
SPINOZA Baruch	683, 686
STRABON	16
SUÑÉN Luis	380, 523

## T

TEJPAL Tarun J.	575
TIBI Pierre	29
TISDALE et SALLIE	429
TODOROV Tzvetan	274
TOLKIEN J.R.R.	120
TREMBLAY R.R.	710

## V

VALLIN Georges	873
VÉLEZ de GUEVARA Luis	118



VERLAINE Paul 727, 774

VERNANT Jean-Pierre 786

VERNE Jules 441

VERSACE Rémy 182

## **X**

---

XENOPHON 821

## **Z**

---

ZABALETA (de) Juan 816

ZENON 196

# TABLE DES MATIERES

Introduction	5
<hr/>	
1 <sup>ère</sup> partie : La circularité du schéma narratif	13
<hr/>	
• <b>Chapitre 1 : Temps et mémoire dans <i>La vieja sirena</i></b>	14
▪ 1.1. Comment les souvenirs du personnage féminin, Glauka, s'imbriquent dans l'intrigue romanesque	14
1.1.1. Présentation du roman	14
1.1.2. Apparition, dans le récit, des souvenirs de Glauka : construction du schéma narratif	15
1.1.3. Disparition brutale de l'amnésie de la jeune femme	29
▪ 1.2. Comment les souvenirs du personnage masculin, Ahram, s'ajoutent à l'intrigue principale -les relations Glauka/Ahram et leur recherche d'une éthique- et à la reconstruction de la mémoire de la protagoniste	33
▪ 1.3. Conclusion sur la construction narrative globale : intrigue principale à laquelle s'ajoutent les souvenirs de Glauka et ceux d'Ahram	40
• <b>Chapitre 2 : Le schéma narratif du premier et du troisième romans</b>	42
▪ 2.1. <i>Octubre, octubre</i>	42
2.1.1. Présentation du premier roman de la trilogie. Réflexion sur l'ordre d'apparition des personnages	42

2.1.2. Le rôle de la mémoire dans la construction du récit : étude des chapitres 1,5 et 16.	48
2.1.3. Imbrication et liens possibles entre les deux parties de chaque chapitre : étude des mêmes chapitres	75
▪ 2.2. <i>Real Sitio</i>	80
2.2.1. Présentation de l'œuvre. Ordre d'apparition des personnages	80
2.2.2. Le rôle de la mémoire dans la construction narrative. Etude des chapitres 1,4 et 13	89
2.2.3. Imbrication et liens possibles entre les deux parties de chaque chapitre : étude des mêmes chapitres.	97
▪2.3. Différences et points communs entre le schéma narratif de <i>Octubre, octubre</i> et celui de <i>Real Sitio</i>	104
2.3.1. Dates, durées, ellipses et mises en abyme	104
2.3.2. L'harmonie des deux schémas narratifs	107
• <b>Chapitre 3 : Le schéma narratif de la trilogie - Etude de son homogénéité au sein du schéma temporel</b>	108
▪ 3.1. L'Histoire dans l'histoire	108
3.1.1. <i>Octubre, octubre</i>	108
3.1.2. <i>La vieja sirena</i>	120
3.1.3. <i>Real Sitio</i>	126
▪ 3.2. Mémoire et identité	142
3.2.1. Les souvenirs « égarés » ou mystérieux	143
3.2.2. Les souvenirs enfouis	164
▪ 3.3. Les cercles du temps comme réconciliation du temps cyclique et du temps linéaire.	195

2<sup>ème</sup> partie : Le tourbillon de la vie 203

---

• <b>Chapitre 1 : Les éléments récurrents intrinsèques à chacune des œuvres</b>	204
▪ 1.1. <i>Octubre, octubre</i>	205
1.1.1. Les liasses de papier	205
1.1.2. Les masques et les déguisements	210
1.1.3. Le chat	220
1.1.4. L'accident d'Águeda	225
1.1.5. Les photographies	231
▪ 1.2. <i>La vieja sirena</i>	238
1.2.1. Le bracelet d'esclave de Glauka	238
1.2.2. Les amulettes	241
1.2.3. Le bracelet de Glauka offert par Krito	247
1.2.4. Le dauphin	252
▪ 1.3. <i>Real Sitio</i>	256
1.3.1. Les tableaux	256
1.3.2. La clochette	264
• <b>Chapitre 2 : Les éléments récurrents communs à deux romans, voire aux trois</b>	270
▪ 2.1. L'éventail	270
2.1.1. Dans <i>Octubre, octubre</i>	270
2.1.2. Dans <i>La vieja sirena</i>	273

2.1.3. Dans <i>Real Sitio</i>	275
▪ 2.2. Les armes blanches et autres instruments de châtement	277
2.2.1. Le coutelas, la dague mauresque et la cravache dans <i>Octubre, octubre</i>	277
2.2.2. Les armes dans <i>La vieja sirena</i>	289
2.2.3. Les épées de <i>Real Sitio</i>	294
▪ 2.3. Les arbres	296
2.3.1. Le cyprès dans <i>Octubre, octubre</i>	296
2.3.2. L'arbre en flammes dans <i>Octubre, octubre</i>	299
2.3.3. L'araucaria dans <i>Real Sitio</i>	303
▪ 2.4. Le pigeon dans <i>Octubre, octubre</i> et <i>La vieja sirena</i>	308
2.4.1. <i>Octubre, octubre</i>	308
2.4.2. <i>La vieja sirena</i>	313
• <b>Chapitre 3 : La ronde auteur / lecteur</b>	317
▪ 3.1. Le vertige causé par l'acte de lecture	317
3.1.1. Descriptions et monologues	318
3.1.2. La ronde des personnages	324
3.1.3. Accélération de la rotation : l'imbrication des personnages	341
3.1.4. La ronde des prénoms	348
▪ 3.2. L'axe porteur d'équilibre	380
3.2.1. Les espaces de <i>Octubre, octubre</i> : Madrid, Aranjuez, Séville et la plage	381

3.2.2. Madrid et autres lieux dans <i>Real Sitio</i> , Aranjuez l'omniprésente et la Galice finale	405
3.2.3. L'Alexandrie de <i>La vieja sirena</i>	418
<b>3<sup>ème</sup> partie : L'éthique selon José Luis Sampedro</b>	<b>427</b>
<hr/>	
• <b>Chapitre 1 : Eros mène-t-il le monde ?</b>	<b>429</b>
▪ 1.1. L'amour dans le roman de l'aube : <i>Octubre, octubre</i>	429
1.1.1. Miguel	429
1.1.2. Ses créatures principales : le couple Ágata - Luis	465
1.1.3. Les autres couples ou triangles amoureux	532
▪ 1.2. Eros dans le monde de Glauka	545
1.2.1. Ahram, quintessence des amours passées de Glauka	545
1.2.2. Ahram le bien-aimé	555
1.2.3. L'ineffable triangle amoureux Glauka-Ahram-Krito	569
▪ 1.3. Les rapports amoureux soutiennent-ils aussi l'architecture de <i>Real Sitio</i> ?	577
1.3.1. Marta et Agustín ou l'amour initiatique	578
1.3.2. Des amours de jeunesse : Marta et Germán, Julia et Lucas	580
1.3.3. L'amour tardif : celui de don Alonso pour Julia	586
1.3.4. Des amours particulières : le professeur Ernesto Ribalta, Malvina et le chevalier d'Eon	594
1.3.5. L'amour magique imbriqué dans les cercles du temps : Janos	608
1.3.6. De l'amour selon José Luis Sampedro	620

• <b>Chapitre 2 : Du royaume d'Hadès</b>	625
▪ 2.1. Les morts de maladie	626
2.1.1. Le sort funeste de nombreux personnages secondaires	626
2.1.2. Elle renonça à la vie	641
2.1.3. Et de battre leur cœur s'est arrêté	644
▪ 2.2. « La mort violente est le fondement de la civilisation, du contrat social, de n'importe quel pacte. C'est la seule certitude. »	662
2.2.1. Lorsque la faux tranche une vie aléatoirement	662
2.2.2. Les conflits et leur moisson de cadavres	670
2.2.3. Le sacrifice de soi	687
2.2.4. La mort de la vieille sirène	696
• <b>Chapitre 3 : Quis sum ?</b>	707
▪ 3.1. Les racines de l'être	708
3.1.1. L'enracinement dans la terre	708
3.1.2. Dans l'océan du ciel...	785
3.1.3. L'eau, mouvante, contradictoire et superbe	802
▪ 3.2. Mais où est Dieu ?	841
3.2.1. La religion catholique, mesquine et castratrice	841
3.2.2. Les religions qui s'entremêlent dans <i>La vieja sirena</i>	849
3.2.3. Le mysticisme païen -athée ?- de Miguel	857

▪3.3. Quel sens donner à sa vie ?	889
3.3.1. Le cercle qui tourne sur son axe	890
3.3.2. Tourbillonne la ronde...au risque, pour certains, de chuter	894
3.3.3 L'héritier	897
<b>Conclusion</b>	<b>905</b>
<b>Bibliographie et filmographie</b>	<b>915</b>
<b>Index onomastique</b>	<b>924</b>
<b>Table des matières</b>	<b>929</b>