



HAL
open science

L'essai du réel et le roman de l'irréel dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre

Raouya Amrani

► **To cite this version:**

Raouya Amrani. L'essai du réel et le roman de l'irréel dans *Pas pleurer* de Lydie Salvayre. Littératures. 2015. dumas-01340553

HAL Id: dumas-01340553

<https://dumas.ccsd.cnrs.fr/dumas-01340553v1>

Submitted on 1 Jul 2016

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

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



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



Université de PAU et Des Pays De l'Adour
- UPPA -



Mémoire de Master 1 : « Arts, Lettres, Langues »

Spécialité : Poétiques et Histoire de la littérature et des arts

Parcours : Poétiques et Histoire littéraire

Sous le thème :

**L'essai du réel et le roman de l'irréel
dans Pas pleurer de Lydie SALVAYRE**

Réalisé par: **Raouya AMRANI**

Sous la direction de: **M. Sylvain DREYER**

Soutenu le 25 juin 2015

Année universitaire : 2014-2015

Table des matières

I.	Introduction.....	3
II.	Figures, structure et évolution du récit.....	9
1.	Figures du récit.....	9
a.	Style direct de l'auteure.....	9
b.	Styles indirects de la narratrice.	14
c.	Style direct de la parole de la mère à la fille ; style direct de la parole de la fille à la mère ; dialogue mère-fille de style direct.	18
d.	La langue du peuple : le parler paysan et le babil libertaire.....	22
2.	Structure et évolution du récit.....	26
a.	Structure du récit.....	26
b.	évolution du récit.....	30
III.	Les figures de la destinée : courbes et croisements.	36
1.	Construction des personnages du roman.	36
2.	Des types purs.	39
3.	Croisement, décroisement, recroisement : les relations entre les trajectoires de vie des personnages.....	48
IV.	Le roman de l'essence retrouvée.....	54
1.	Le « réalisme » comme origine du roman : le réalisme formel.	55
2.	La fiction crée le réel : le récit réaliste.	58
3.	Le réel crée la fiction : le récit essentialiste.	64
a.	Réalité et réel.....	65
b.	L'irréel en tant que réel.	68
c.	Le réel fait irréel.....	73
V.	Conclusion.....	78
VI.	Bibliographie	81

I. Introduction

A la surprise générale, Lydie Salvayre a obtenu le prix Goncourt 2014, alors qu'elle n'était pas la favorite de la presse spécialisée. Sur les photos de presse, on voit même Lydie Salvayre essuyer une larme, tellement cette récompense était inattendue. En effet, le roman de Lydie Salvayre est une œuvre complexe et difficile, parce que cette œuvre utilise des registres très variés : style direct de l'auteur, style indirect de la narratrice, références récurrentes à Bernanos, « fragnol », mélange de français et d'espagnol parlé par la mère au style direct, citations en espagnol qui brisent l'unité du texte, développements autonomes en style direct comme « petite leçon d'épuration nationale ».

Le titre du roman, *Pas pleurer*, a été inspiré à Lydie Salvayre par la lecture d'une lettre de Marina Tsaeva à Boris Pasternak. Dans cette lettre, Marina Tsvetaeva se plaint de son statut d'émigrée, de sa nostalgie de la Russie, mais à un moment de la lettre elle s'arrête et écrit : « Pas pleurer ». Lydie Salvayre trouve que cette expression correspond parfaitement à l'état d'esprit de sa mère, qui éprouve un très grand bonheur à se souvenir de la période formidablement heureuse qu'elle a vécue au début de la guerre civile espagnole. La mère de Lydie Salvayre ne pleure pas en dépit d'une fin de vie difficile, puisqu'elle est atteinte de la maladie d'Alzheimer. Elle est heureuse. Et Lydie Salvayre est elle-même heureuse de voir sa mère retrouver le bonheur de sa jeunesse.

Dans son « roman », *Pas pleurer*, Lydie Salvayre s'inspire de la vie de sa mère. Il lui a été « donné » d'accueillir sous son toit sa mère Montserrat Monclus Arjona, dite « Montse ». Sa mère, en effet, veuve de son mari et souffrant de pertes de mémoire, ne pouvait plus vivre seule. Lydie Salvayre est médecin et plus particulièrement psychiatre : elle était donc parfaitement qualifiée pour s'occuper de sa mère.

Il se passe quelque chose d'exceptionnel. La mère de Lydie Salvayre, qui a tout oublié du reste de sa vie, conserve une mémoire exacte, précise et intacte, des années 1936 et 1937 pendant lesquelles elle a vécu la guerre civile en Espagne. La mère de Lydie est espagnole, catalane plus exactement. Elle s'est réfugiée en France fin 1937, y a retrouvé son mari Diego et ils ont vécu dans un petit village du Languedoc. Son mari est mort dans un hôpital psychiatrique. Elle est donc veuve lorsque la romancière lui offre l'hospitalité.

C'est moins de la guerre civile en tant que telle que la mère de Lydie Salvayre se souvient dans son hypermnésie que de l'itinéraire hors du commun, extraordinaire au sens propre, qui a été le sien, pendant les deux premières années de la guerre civile. A quinze ans, petite

paysanne qui n'est jamais sortie de son village, elle « monte » à Barcelone en pleine effervescence républicaine. Elle y rencontre un jeune français, poète et écrivain, André, venu s'engager dans les Brigades internationales. Elle connaît avec lui sa première nuit d'amour, puis André part au petit matin vers le front et elle oublie de lui donner son adresse. Elle tombe enceinte, retourne au village où sa mère s'entremet pour lui faire épouser Diego, le fils du plus grand propriétaire du village. Diego, qui a toujours été amoureux de Montse, veut bien endosser la paternité de l'enfant ; c'est pourquoi elle accepte de l'épouser. Entrée dans cette famille, elle devient la préférée de doña Sol, l'épouse stérile de Don Jaime qui a dû adopter Diego, fils d'une relation de jeunesse de son mari. Montse retrouve un jour au salon Don Jaime qui lie avec elle un pacte de complicité et d'amitié dans l'intention de lui faire partager son immense culture. Lorsque l'enfant naît, même doña Pura, la sœur de Don Jaime, une bigote insupportable, devient folle de l'enfant, et du même coup de la mère.

C'est une histoire incroyable. En moins d'une année, de petite villageoise bornée qu'elle était, Montse est devenue femme, mère et personnalité de haut rang. Elle vient juste d'avoir seize ans, et elle a vécu l'essentiel de sa vie, c'est-à-dire le plus beau. Lydie Salvayre s'empare de ce matériau riche et original. En romancière qu'elle est, elle décide d'en faire un récit qu'elle baptise « roman ».

Mais il y a en Lydie Salvayre une militante. La lecture des *Grands Cimetières sous la Lune* de Bernanos, témoin direct à Palma de Majorque des premiers massacres de « suspects », lui donne une approche critique de la guerre civile en Espagne ou du moins de son commencement en 1936. Lydie Salvayre décrit le parcours libertaire de José, frère de sa mère, depuis son initiation à la pensée libertaire à Lérima jusqu'à sa mort dans un affrontement avec les phalangistes de son village. Elle montre en Diego, fils du notable Don Jaime, un bureaucrate communiste, maniaque des rapports écrits. C'est tout l'affrontement entre le parti communiste et les demi-trotskyistes du POUM ainsi que les anarchistes de la FAI et de la CNT qui est retracé dans la lutte entre José et Diego, dans leur petit village catalan.

Lydie Salvayre approuve l'indignation de Bernanos contre les massacres à l'aveugle que la Phalange fait de « suspects », ceux que Bernanos appelle « les mauvais pauvres ». Elle partage l'écœurement de Bernanos face à l'attitude de la haute hiérarchie de l'Eglise catholique espagnole, qui envoie ses prêtres donner l'absolution à ceux qu'on va « coller au mur » et ferme les yeux, au nom de son intérêt supérieur, sur les excès de la répression franquiste.

Le roman de Lydie Salvayre possède de grandes qualités tant au niveau du contenu que de la forme. Lydie Salvayre montre comment l'hypermnésie de sa mère fait retrouver à celle-ci l'essence de sa vie, ce moment de liberté extraordinaire, où elle devient adulte, femme et mère en une seule nuit. Lydie Salvayre fait du début de la guerre d'Espagne non pas une fresque historique objective, mais un récit focalisé sur le point de vue de sa mère qui, au moment de la guerre civile, en découvrant la vie, découvre la politique. Le point de vue de la narratrice, qui est aussi celui de l'auteure, est un point de vue républicain, mais un point de vue sans haine d'où ne sortent caricaturées ni la figure de Don Jaime, le grand propriétaire terrien, ni même celle de doña Pura, la sainte sœur de celui-ci, décrite plutôt dans sa névrose religieuse de vieille bigote que dans son engagement franquiste.

La technique d'écriture de Lydie Salvayre consiste à brouiller les pistes en construisant une mosaïque de discours : style indirect de la narratrice, style direct de la mère et de sa fille, c'est-à-dire l'auteur, et enfin style direct de l'auteur. Ce brouillage a pour résultat que le « roman » de Lydie Salvayre n'est pas un roman classique sur la guerre d'Espagne, par exemple un roman historique relatant chronologiquement les deux premières années, 1936 et 1937, de la guerre civile, comme le fait *L'Espoir* d'André Malraux. Les ruptures continues de l'ordre chronologique du récit pour donner la parole à la mère au style direct, à l'écrivain Bernanos au style indirect ou encore à l'auteure elle-même au style direct, font que le récit est aussi bien un essai politique et une analyse linguistique qu'un véritable roman.

Ce brouillage permanent du roman par ce qui n'est pas lui, l'essai politique et l'analyse linguistique au style direct, a un double effet. Premièrement, l'évolution du récit et la structure de croisement, de décroisement et de recroisement des destinées des personnages sont masqués par des interruptions constantes et n'apparaissent pas clairement. Seule l'analyse attentive du texte permet de les reconstituer. Cette perte du fil chronologique des événements fait que le texte de Lydie Salvayre n'apparaît pas comme un véritable roman historique au sens classique. Cette perte de repères a pour résultat que n'étant plus fondamentalement historique, le récit de Lydie Salvayre se transforme en un roman pur, hors de la chronologie et quelque part hors du temps linéaire, dans la mesure où ce roman est le roman de l'éternelle jeunesse de Montse. N'est-ce pas parce que le roman de Lydie Salvayre n'est pas un véritable roman qu'il est, au-delà de toute apparence, un roman plus fictif et plus pur que beaucoup de romans d'invention ?

Deuxièmement, ce brouillage fait que les personnages réels dont Lydie Salvayre reconstitue l'itinéraire dans son roman apparaissent non pas comme des personnages historiques mais comme des types idéaux délestés de leur pesanteur historique. Ces types idéaux sont si purs et si condensés qu'ils en deviennent comme fictifs. La réalité de la mémoire exceptionnelle

de la mère de Lydie Salvayre, condensée par sa fille en un récit romanesque, ne dépasse donc pas la fiction mais la crée comme l'essence même de la réalité. En dernière analyse, le récit non-fictif de Lydie Salvayre n'est-il pas plus romanesque qu'un roman romanesque d'invention ?

Cette problématique du brouillage et de la pureté peut se développer selon le plan suivant. Dans une première partie, nous analyserons les figures du discours, la structure et l'évolution générale du récit. Dans une seconde partie, nous nous efforcerons de dégager, en dépit du brouillage auquel ils sont soumis, les types idéaux qui constituent les personnages du roman et nous nous reconstituerons les courbes de leur destin, qui se croisent, se décroisent et se recroisent. La troisième partie sera consacrée à l'étude problématique du genre du récit de Lydie Salvayre : ce récit n'est pas un roman romanesque d'invention historique ou thématique mais un texte qui combine le récit et l'essai pour brouiller les pistes du roman classique. Il constitue un ensemble où domine l'apparition de personnages idéaux si purs et si condensés qu'ils deviennent quasi fictifs, dans un roman non romanesque plus pur qu'un roman d'invention, et donc, en dernière instance, plus romanesque qu'un roman volontairement romanesque.

Premièrement, il s'agira de montrer comment le récit mêle le style direct et le style indirect dans une espèce de mosaïque où apparaissent de temps à autre des ruptures : style indirect de la narratrice ; style direct de la mère parlant à sa fille ; style direct de l'auteur. La première rupture se fait entre le style indirect de la narratrice et le style direct de la mère à qui la narratrice donne la parole. La seconde rupture se produit entre le style indirect de la narratrice et l'intervention directe de l'auteure par des citations en français et en espagnol et à travers des développements autonomes, assumés comme l'expression directe de sa pensée. Une troisième rupture intervient entre le style indirect de la narratrice et le style indirect intertextuel consacré à Bernanos, lorsque la narratrice reprend les analyses de Bernanos sur la guerre civile espagnole. L'évolution du récit comporte trois phases : premièrement une phase de progression jusqu'à un point culminant dans la destinée des protagonistes ; deuxièmement une phase de régression de retour au village ; troisièmement un point de non-retour, la mort de José et l'exil définitif en France de Montse.

Deuxièmement, il faudra essayer de reconstituer les destinées des personnages et de montrer en quoi ces destinées consistent en des jeux subtils de croisement, de décroisement et de recroisement. Montse et Jose s'éloignent d'abord l'un de l'autre pour se retrouver ensuite à Barcelone et se séparer à nouveau au moment de leurs retours respectifs au village. André vit une nuit avec Montse pour ne plus jamais la retrouver. Diego et Montse, que tout sépare, s'unissent dans le mariage, jouent leur chance, chacun de son côté, dans la

fuite, et se retrouvent dans un petit village languedocien pour une étrange vie conjugale. La structure en mosaïque et les ruptures du récit recouvrent jusqu'à peut-être les dissimuler, les entrecroisements, les décroisements et les recroisements des destinées.

Troisièmement, il conviendra de mieux préciser encore la problématique de ce mémoire en montrant que c'est par le brouillage des styles que Lydie Salvayre parvient à délester de toute lourdeur historique des personnages qu'elle constitue comme des types idéaux et un récit qu'elle transforme en pur roman non historique. Et pourtant Lydie Salvayre n'invente pas. Ses personnages ne sont pas fictifs. Le récit hypermnésique de la mère, repris par le discours de la narratrice, décrit des êtres qui ont réellement existé dans leur histoire vécue. Mais ces vies ont une telle densité et une telle pureté dans ce moment initial très intense de la guerre d'Espagne que les personnes décrites apparaissent comme des sortes de types purs, représentatifs de la société espagnole de cette époque. Montse l'audacieuse, José le libertaire, Diego le communiste, André l'écrivain français combattant des Brigades internationales, Don Jaime le grand bourgeois libéral, doña Pura la bigote franquiste, doña Sol, la mère inaccomplie. Aucun de ces personnages n'est inventé. Et tout se passe comme s'ils avaient dû être inventés pour accéder à la pureté de leur manifestation. Ce sont de parfaits héros de roman. Le réel crée la fiction idéale, c'est-à-dire l'essence. Par un paradoxe qui n'est qu'apparent, c'est parce que Lydie Salvayre n'invente pas ces personnages qu'elle en fait des personnages de roman, plus vrais et plus vivants que tous ceux qu'elle aurait pu inventer au terme d'une documentation exhaustive. La réalité ne dépasse pas la fiction, elle la crée.

L'étude formelle du roman par la critique contemporaine montre que, depuis son apparition au XVIIIe siècle dans la littérature anglaise, tout roman participe de ce que l'on nomme « réalisme formel ». Ce réalisme se manifeste dans la caractérisation des personnages, des temps, et des lieux et par une attention particulière donnée à la cohérence globale du récit. Le roman de Lydie Salvayre comme tout roman ressortit au réalisme formel. La comparaison avec ce qu'on appelle le roman réaliste français, par exemple les romans de Gustave Flaubert, permet toutefois de distinguer le roman de Lydie Salvayre du réalisme classique. En effet, le roman de type flaubertien fait passer le fictif dans le réel. Il réalise l'irréel. Le roman de Lydie Salvayre va en sens contraire, puisque Lydie Salvayre s'inspire de personnes réelles dont elle fait des types purs et idéaux, c'est-à-dire fictifs et irréels. Dans le cas de Flaubert, le roman « réalise ». Pour ce qui concerne Lydie Salvayre, son roman « irréalise », ou si l'on préfère, « essentialise ». Notre problématique ultime consiste à tenter de montrer que les personnages du roman de Lydie Salvayre sont comme des essences pures de type platonicien, des structures formelles parfaitement définies par leur particularité indépassable.

La psychiatre et romancière Lydie Salvayre écrit d'après le récit d'une femme qui va mourir et qui est sa mère. Le roman devrait être triste. Or, c'est le contraire, le roman est jubilatoire. C'est parce que Lydie Salvayre est heureuse de voir sa mère, par une miraculeuse hypermnésie, coïncider avec ce qui a été le meilleur et le plus beau de sa vie : être cette jeune femme de seize ans, intrépide, audacieuse, spontanée, en un mot une femme libre. Une jeune femme qui a connu le plus bel amour qui soit, celui que la déception ne pourra jamais gâcher. Dans le roman de Lydie Salvayre, cette période de la vie de sa mère est comme un temps séparé des autres temps, un temps suspendu, un temps qui s'étend comme un espace définitivement conservé. C'est comme un morceau d'éternité. Et, selon l'expression du philosophe Spinoza, le bonheur ne peut se réaliser que dans l'éternité. C'est pourquoi, la mère de Lydie Salvayre, en revivant ce temps de sa vie comme une forme d'éternité, le définit comme le seul bonheur qu'elle ait jamais vécu.

II. Figures, structure et évolution du récit.

Tout l'art de Lydie Salvayre dans *Pas pleurer* consiste à jouer en virtuose d'une grande variété de styles différents. Elle passe de l'un à l'autre sans crier gare, ce qui exige du lecteur une attention soutenue. En effet, il existe trois styles indirects de la narratrice : un style indirect se rapportant exclusivement à la mère ; un style indirect visant tous les personnages du roman et enfin un style indirect qualifiant les actes et les propos de Bernanos. Mais il y a aussi le style direct de l'auteure et non de la narratrice : l'auteure parle en son nom selon un propos philosophiquement et politiquement engagé. Enfin, la narratrice fait intervenir dans son style indirect la parole de la mère à sa fille, parole exprimée à la première personne du singulier. Cette parole est l'occasion d'un dialogue entre mère et fille, dans lequel la fille, c'est-à-dire l'auteure, corrige ou commente les paroles de la mère.

Le récit est donc un récit-mosaïque. Les différentes pièces du récit sont apposées les unes contre les autres sans transition, comme dans une mosaïque romaine. La structure globale du récit ne peut donc apparaître que pour un regard à distance, qui saisit la forme entière de la représentation ou image que donne le récit dans sa totalité.

Le récit est caractérisé par une évolution précise. Tout d'abord, il suit une progression jusqu'au point culminant du séjour à Barcelone, pendant lequel Montse et son frère José connaissent l'exaltation du commencement de la guerre civile. Puis, de ce point culminant, le récit revient par une régression vers le retour des deux protagonistes au village, où l'un et l'autre doivent composer avec la réalité : Montse en se mariant ; José en renonçant à ses espérances politiques. Enfin, cette régression aboutit à un point de non-retour : la mort de José et la fuite de Montse en France.

1. Figures du récit.

Les figures du récit, ce sont les différents styles qu'emploie l'auteure pour varier son récit et, quelques fois, brouiller les pistes.

a. Style direct de l'auteure.

Lydie Salvayre parle en son nom propre à maintes reprises, dans le corps de son récit, pour exprimer son point de vue personnel, philosophique et politique. Ces segments du texte sont indiqués par des marqueurs syntaxiques spécifiques. D'abord le « je » de l'auteure qui s'adresse directement à son lecteur. Exemple, p. 105 « Afin de ne pas m'égarer dans les récits de Bernanos et dans ceux de ma mère, pleins de méandres et de trous, je suis allée consulter quelques livres d'histoire. ». Autre exemple, p. 111 : « ma mère me raconte tout ceci dans sa langue, je veux dire dans ce français banal dont elle use, qu'elle estropierait serait plus juste, et que je m'évertue constamment à redresser. ». Ce « je » est le même que celui

qui est généralement utilisé par un auteur dans un texte autobiographique. Ensuite, Lydie Salvayre cite en retrait et en gras et quelques fois en majuscules des formules qui ressemblent à des citations. Exemple, p. 12 « A mis soledades voy, De mis soledades vengo. ». « Vers ma solitude je vais. De ma solitude je viens. ». Autre exemple, p.15 : « **FUENTE ES MI VIDA EN QUE MIS OBRAS BEBEN.** ». « Fontaine est ma vie, dans laquelle mes actes s'abreuvent. (traduction personnelle¹) ». Ces citations sont l'expression de la pensée personnelle de Lydie Salvayre dans le moment précis de son œuvre où elles s'insèrent. Enfin, Lydie Salvayre opère deux ruptures nettes dans son récit. La première² pour développer sur le mode ironique un pastiche de la vie des saints dans « HAGIOGRAPHIE DE DOÑA PURA SURNOMMÉE SANTA PURA. ». La seconde rupture³ consiste à « réviser » selon les termes mêmes de Lydie Salvayre « la petite leçon que voici » : « PETITE LEÇON D'ÉPURATION NATIONALE. ». Ce style direct de l'auteure correspond à onze pour cent environ de l'ensemble du texte.

Dans ce premier chapitre, l'analyse de la pensée philosophique et politique de Lydie Salvayre sera formulée, telle qu'elle l'exprime au style direct dans son roman.

Lydie Salvayre est un écrivain engagé qui n'écrit pas seulement un roman sur la période la plus heureuse de la vie de sa mère, mais aussi un essai philosophique et politique dont les occurrences viennent briser la chronologie du roman. Dans la troisième partie du mémoire les conséquences que ces ruptures peuvent avoir sur la nature du roman de Lydie Salvayre seront examinées. Dans les segments du texte qu'elle consacre à son essai philosophique et politique, Lydie Salvayre aborde quatre thèmes : premièrement, l'attitude ignoble de la hiérarchie de l'Église espagnole au moment de la répression aveugle des franquistes ; deuxièmement, Lydie Salvayre s'offre un petit plaisir, celui de caricaturer dans un style très sarcastique et parfois faussement lyrique ce modèle de la littérature espagnole qu'on appelle vie de saint ou hagiographie ; troisièmement, elle exprime un point de vue philosophique et politique de dénonciation de toute les dictatures et de tous les totalitarismes. Enfin, elle marque sa méfiance radicale pour le terme « national », dont elle précise qu'il a toujours masqué des tentatives de pouvoir absolu. Lydie Salvayre s'inscrit dans une tradition française du roman dont Jean Paul Sartre a fait l'analyse pertinente dans *Qu'est-ce que la littérature ?*⁴, sous le nom de « littérature engagée ». Sartre écrit dans un chapitre intitulé « Pourquoi écrire ? » : « On n'écrit pas pour des esclaves. L'art de la prose est solidaire du seul régime où la prose garde un sens : la démocratie. Quand l'une est

¹ Nous avons traduit personnellement toutes les phrases en espagnol que nous citons à partir du roman de Lydie Salvayre.

² Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014, p. 83

³ *Idem*, p. 97.

⁴ Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

menacée, l'autre l'est aussi.⁵ ». Sartre poursuit dans le même passage et précise jusqu'où peut aller l'engagement : « Un jour vient où la plume est contrainte de s'arrêter et il faut alors que l'écrivain prenne les armes. Ainsi de quelque façon que vous y soyez venu, quelles que soient les opinions que vous ayez professées, la littérature vous jette dans la bataille ; écrire c'est une certaine façon de vouloir la liberté ; si vous avez commencé, de gré ou de force vous êtes engagé.⁶ ». Le roman de Lydie Salvayre s'inscrit dans cette tradition démocratique et appartient donc à la littérature engagée.

Dans le récit de Lydie Salvayre, la dénonciation la plus virulente et la plus radicale est celle qu'elle fait de la position politique de la hiérarchie de l'Eglise catholique espagnole. Lydie Salvayre rappelle ⁷ la lettre collective de l'épiscopat espagnol en juillet 37 par laquelle tous les évêques et archevêques espagnols exprimaient leur adhésion à la dictature de Franco. A cette occasion, Lydie Salvayre exprime sa détestation de celui qui est sa bête noire, l'écrivain français Paul Claudel, qui, dans un journal français du 27 août 1937, donnait « son approbation enthousiaste à cette lettre collective.⁸ ». Lydie Salvayre voit dans Claudel le plus réactionnaire des penseurs de la droite française, puisque Claudel ne se contente pas d'approuver la lettre collective des évêques espagnols, mais fait preuve également d'un antisémitisme sommaire et d'une hostilité aux revendications ouvrières, dont il pense qu'elles sont responsables des difficultés de la France, beaucoup plus que la menace que font peser sur elle les dictatures d'Hitler et de Mussolini.

La dénonciation de Lydie Salvayre vise également la déclaration du 24 avril 1939 du pape Pie XII qu'elle reproduit en intégralité en majuscule et en gras : « **C'EST AVEC UNE JOIE IMMENSE QUE NOUS NOUS TOURNONS VERS VOUS, TRES CHERS FILS DE LA TRES CATHOLIQUE ESPAGNE, POUR VOUS EXPRIMER NOS FELICITATIONS PERSONNELLES EN RAISON DU DON DE LA PAIX ET DE LA VICTOIRE DONT DIEU A COURONNE L'HEROÏSME DE VOTRE FOI ET DE VOTRE CHARITE⁹ .** ».

Lydie Salvayre considère que cette déclaration du pape est une injure à l'égard du peuple espagnol, qui, dans sa grande majorité, est resté républicain et n'a été vaincu que par l'aide que l'Allemagne de Hitler et l'Italie de Mussolini ont accordé aux troupes rebelles du général Franco.

⁵*Idem*, p. 82.

⁶ *Ibidem*.

⁷ Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014, p. 245.

⁸*Idem*, p. 247.

⁹ *Idem*, p. 278.

La deuxième expression de la pensée philosophique et politique de Lydie Salvayre constitue un passage à part dans le roman, annoncé par un titre en majuscule et en gras : « **HAGIOGRAPHIE DE DOÑA PURA SURNORMMEE SANTA PURA** ». Lydie Salvayre s'offre le plaisir de pratiquer le genre du pastiche, en écrivant une fausse hagiographie. Hagiographie est un mot qui vient du grec : *hagios* signifie saint et *graphein* écrire. L'hagiographie, c'est donc l'écriture de la vie d'un saint. Et Lydie Salvayre va écrire une fausse vie d'une fausse sainte, c'est-à-dire la vie « de doña Pura surnommée santa Pura ». Lydie Salvayre mêle le sarcasme et l'ironie. Le sarcasme est une raillerie souvent cruelle qui pratique une critique virulente d'une personne ou d'une idée. L'ironie consiste à dire ce qu'on ne pense pas en faisant entendre que l'on pense ce que l'on ne dit pas.

L'hagiographie, c'est-à-dire l'écriture de la vie des saints, est un genre littéraire très usité dans l'Espagne traditionnellement catholique. C'est pourquoi Lydie Salvayre éprouve un malin plaisir à écrire une fausse hagiographie de la sœur dévote et bigote de don Jaime, doña Pura. C'est en médecin et psychiatre que Lydie Salvayre diagnostique le cas de doña Pura : elle la considère comme une hystérique qui transfère son refoulement de la sexualité sur de nombreuses parties de son corps : l'estomac, l'intestin, « la région périnéale », et tout ce qui se rapporte à « la sphère génito-urinaire ». Le sarcasme de l'auteure se déchaîne contre cette monomanie : « Son corps entier protestait contre les censures violentes infligées par son âme, protestations qui s'exprimaient d'autant plus véhémentement qu'elles se heurtaient, à la plus égoïste, la plus cruelle et la plus unanime indifférence familiale¹⁰ ».

Ce passage du roman de Lydie Salvayre constitue une espèce de morceau de bravoure dans lequel l'auteure multiplie les mots du français le plus soutenu ressortissant au vocabulaire religieux : « fureur tout eucharistique », « stigmates de la dépravation », « christique miséricorde », « rédempteurs assermentés ». L'auteure énumère avec férocité tous les turpitudes de doña Pura : ses constantes douleurs hystériques, sa manie du nettoyage et du ménage, son amour quasi érotique de Franco et de l'Espagne éternelle, sa bêtise foncière, lorsqu'elle croit que les républicains ont fait sauter en France la grotte de Lourdes, ou qu'elle veut faire peindre le vestibule de la maison aux couleurs du drapeau national.

Mais Lydie Salvayre sait aussi jouer, dans ce beau passage de son roman, d'une ironie discrète et légère, comme si le ridicule de doña Pura pouvait aussi l'attendrir. Par exemple, lorsqu'elle évoque l'espérance en une vie future de doña Pura, elle ajoute que doña Pura espère se trouver auprès de Jésus-Christ, en compagnie d'un « régiment d'anges roses ». Doña Pura, note l'auteure, croit que l'arrivée des avions allemands dans le ciel espagnol est un signe de la Providence. L'ironie de Lydie Salvayre se manifeste dans le plaisir jubilatoire qu'elle a d'évoquer la naïveté de doña Pura.

¹⁰ *Idem*, p. 83.

« Heureusement, l'arrivée des avions allemands dans le ciel espagnol réconfortait son cœur anxieux. Elle voyait même en eux la preuve superfétatoire que son Dieu Tout-Puissant veillait personnellement sur l'Espagne, efficacement secondé par son auxiliaire et valeureux Francisco Franco Bahamonde, Caudillo de España por la Gracia de Dios.¹¹ ».

Dans le troisième moment de sa réflexion philosophique et politique, Lydie Salvayre développe une dénonciation de tous les systèmes politiques qui, en supprimant les libertés fondamentales, instaurent une même forme de dictature. A la suite de la philosophe Hannah Arendt, elle donne à cette forme de dictature le nom de totalitarisme. Pour Lydie Salvayre, le national-socialisme d'Hitler et le communisme soviétique de Staline sont équivalents. Seule l'idéologie change. Mais, dans chacun de ces régimes, le système politique est le même : il est totalitaire. Lydie Salvayre en fait la remarque à propos de l'écrivain français André Gide, accusé par les communistes français de trahison pour avoir, dans *Retour de l'URSS* (publié en 36), critiqué le régime soviétique pour son despotisme : « tous les fanatismes décidément se ressemblent, et tous se valent¹² ». Lydie Salvayre renvoie dos à dos, toutes les formes d'autoritarisme politique.

Le quatrième volet de la pensée personnelle de Lydie Salvayre exprimée dans son roman est la remise en cause critique du mot « national ». Lydie Salvayre écrit :

« Il me semble que je commence à savoir que, chaque fois qu'il fut brandi par le passé, et quelle que fût la cause défendue (Rassemblement national, Ligue de la nation française, Révolution nationale, Rassemblement national populaire, Parti national fasciste...) le mot national escorta inéluctablement un enchaînement de violences, en France comme ailleurs.¹³ ».

Pour s'opposer au nationalisme guerrier, l'auteure cherche un appui dans la pensée de Nietzsche, qui montrait déjà, dans son œuvre, que, dans la seconde moitié du dix-neuvième siècle, « le commerce et l'industrie, l'échange de livres et de lettres, la communauté de la haute culture, le rapide changement de lieux et de pays, toutes ces conditions entraînaient nécessairement un affaiblissement des nations européennes, si bien qu'il devait naître d'elles, par suite de croisements continuels, une race mêlée, celle de l'homme européen.¹⁴ ». Lydie Salvayre condamne toutes les formes du nationalisme, qui divisent les peuples et les conduisent à la guerre. Elle s'inquiète de l'utilisation, dans la France de 2014, du mot national, dont certains s'emparent pour « masquer leur projet d'un triage entre les nationaux et les non-nationaux (autrement dit d'instaurer un système qui distingue et

¹¹ *Idem*, pp. 89-90.

¹² *Idem*, p. 214.

¹³ *Idem*, pp. 94-94.

¹⁴ *Idem*, p. 95. Cette citation n'est pas une citation de Nietzsche lui-même, mais une citation de la manière dont Lydie Salvayre comprend et interprète la pensée de Nietzsche.

hiérarchise les hommes : cela s'appelle, je crois, un national-racisme¹⁵). ». Pour Lydie Salvayre le mot national est un mot qui, encore aujourd'hui, peut provoquer des violences et des guerres.

b. Styles indirects de la narratrice.

Dans son roman, Lydie Salvayre, en tant que narratrice, développe trois types de style indirect : le style indirect de la narratrice à l'égard de la mère exclusivement, dont le marqueur syntaxique est « ma mère » ou encore « Elle » ; deuxièmement, le style indirect de la narratrice se rapportant à tous les personnages du roman ; les marqueurs syntaxiques de ce deuxième type de style indirect sont : « Montse », « José », « Diego », « Don Jaime », « doña Sol », « doña Pura ». Ce deuxième type de style indirect est le style indirect classique du romancier omniscient, que l'on trouve dans tous les romans traditionnels, par exemple les romans d'Honoré de Balzac. Ce type de style constitue la majeure partie du texte de Lydie Salvayre. Le troisième type de style indirect de la narratrice est celui du croisement intertextuel permanent du texte de son roman avec le roman de Bernanos *Les grands cimetières sous la lune*. Le marqueur syntaxique de ce troisième type de style est : « Bernanos » ou « Il ».

Le premier type de style indirect de la narratrice, celui par lequel elle s'exprime exclusivement à propos de sa mère, n'apparaît que dans quelques occurrences du récit¹⁶, six occurrences au total. Dès la première page du roman, Lydie Salvayre utilise ce style pour raconter comment sa mère refuse de devenir la servante des grands propriétaires terriens du village, les Burgos Obregón : « Ma mère, le 18 juillet 1936, ouvre sa gueule pour la première fois de sa vie¹⁷. ». Le marqueur syntaxique de ce passage en style indirect est « Ma mère ». Dans la page suivante, la narratrice reprend cette expression syntaxique caractéristique « ma mère », afin de poursuivre le récit de l'attitude de sa mère face au maître de maison don Jaime Burgos Obregón. Lorsque celui-ci déclare : « Elle a l'air bien modeste¹⁸. », la mère de Lydie Salvayre se met en colère, parce que cette phrase qu'elle ressent comme méprisante l'exaspère.

Ce style permet à la narratrice de manifester son rapprochement affectif avec sa mère. Elle l'utilise chaque fois qu'elle est en sympathie avec les sentiments profonds de sa mère. Il y a dans le roman un très beau passage où cet amour de la narratrice pour sa mère s'exprime

¹⁵*Idem*, p. 96. Dans ce passage, Lydie Salvayre ne précise pas un nom que tous ses lecteurs ont au bord des lèvres en la lisant : le nom du Front national, parti politique qui, en France, prône la préférence nationale, c'est-à-dire ce que Lydie Salvayre appelle « national-racisme ».

¹⁶Occurrences du style indirect de la narratrice, lorsqu'elle s'exprime exclusivement au nom de la mère : p. 11, pp. 12-13, p. 114, p. 209, pp. 272-273, pp. 278-279. Il y a seulement six occurrences de ce style que la narratrice n'utilise que lorsqu'elle veut parler de sa mère de manière plus précise et souvent plus affective.

¹⁷*Idem*, p. 11.

¹⁸*Idem*, p. 13.

dans ce style indirect, ce qui confère à l'expression de cet amour une très grande pudeur. « De tous ses souvenirs, ma mère aura donc conservé le plus beau, vif comme une blessure. Tous les autres (à quelques exceptions parmi lesquelles je compte ma naissance), effacés. Tout le pesant fardeau des souvenirs, effacé.¹⁹ ».

« Ne persiste en sa mémoire que cet été 36, où la vie où l'amour la prirent à bras-le-corps, cet été où elle eut l'impression d'exister pleinement et en accord avec le monde, cet été de jeunesse totale comme eût dit Pasolini et à l'ombre duquel elle vécut peut-être le restant de ses jours.²⁰ ». Dans ce passage, la narratrice exprime l'essentiel : la merveilleuse mémoire d'une femme âgée et malade, qui a perdu le souvenir de tous ses malheurs et n'a conservé que le souvenir du bonheur, celui d'avoir été jeune, aimante, épanouie, pendant le court instant d'un été 36 qui, pour elle, selon l'expression du cinéaste italien Pasolini, fut « un été de jeunesse totale ».

Ce type de style indirect constitue quatre pour cent environ du roman. L'essentiel de la narration se fait dans le second type de style indirect, style qui est celui du romancier traditionnel.

Le second type de style indirect est celui qui caractérise la plupart des romans classiques, par exemple ceux de Balzac, de Stendhal et de Flaubert : les personnages sont individualisés par leurs prénoms et leurs noms de famille ou bien un sobriquet. Dans le roman de Lydie Salvayre, les marqueurs syntaxiques de ce second type de style sont des prénoms ou des noms : « Montse », « José », « André », « Diego », « Manuel », « Rosita », « doña Pura », « doña Sol », « don Jaime Burgos Obregón ». Ce style est celui que la narratrice choisit dans la majeure partie de son roman : environ soixante-treize pour cent de l'ensemble du texte. La prédominance de ce type de style justifie le genre que Lydie Salvayre attribue à son récit : elle intitule *Pas pleurer* « roman », bien qu'elle pratique le mélange des genres en écrivant également selon le genre de l'essai philosophique et politique (style direct de l'auteure) dans une proportion non négligeable de son texte (environ onze pour cent).

Cette question est d'autant plus problématique que Lydie Salvayre dans un troisième type de style indirect manifeste une complicité intellectuelle et presque affective avec la pensée de Georges Bernanos, ce qui constitue une autre manière pour Lydie Salvayre de développer sa propre pensée politique.

Le troisième type de style indirect développe une démarche intertextuelle par rapport à l'œuvre majeure de Bernanos, *Les Grands Cimetières sous la lune*, dont les occurrences se manifestent dans toute l'étendue du roman. Voici ces occurrences : pp. 11-12, pp. 27-28, pp. 50-51, p. 68 à 71, p. 90 à 94, pp. 98-99, p. 136 à 139, p. 156 à 158, pp. 182-183, p.195, p. 211 à 215, pp. 234-235, pp. 248-249, pp. 271-272, p.273, soit quinze occurrences au total. Par ailleurs, ces diverses occurrences interviennent selon l'ordre chronologique du

¹⁹*Idem*, p. 278.

²⁰*Idem*, p. 279.

développement de la guerre civile espagnole, ce qui permet à Lydie Salvayre de faire se croiser les destinées de Montse et José et l'itinéraire spirituel et politique de Bernanos.

Dans cette première partie de notre mémoire, la relation intertextuelle entre Lydie Salvayre et Bernanos sera traitée de manière approfondie. Lydie Salvayre partage avec Bernanos la dénonciation de l'appui accordé par la haute hiérarchie de l'Église catholique espagnole à la rébellion franquiste contre la république espagnole. Et surtout, elle pense, comme Bernanos, qu'il est scandaleux que cette hiérarchie bénisse de ses indulgences les bourreaux et de ses sacrements les victimes des exécutions sommaires de la Phalange franquiste, organe de la répression policière de la rébellion. Le premier paragraphe du roman de Lydie Salvayre donne la parole à Bernanos lui-même : « Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit, monseigneur l'évêque-archevêque de Palma désigne aux justiciers, d'une main vénérable où luit l'anneau pastoral, la poitrine des mauvais pauvres. C'est Georges Bernanos qui le dit. C'est un catholique fervent qui le dit.²¹ ».

Lydie Salvayre voue à l'écrivain des *Grands Cimetières sous la lune*, la même admiration passionnée que Simone Weil qui, de retour de son engagement combattant auprès des républicains en Espagne, exprime dans une *Lettre*²² son soutien à la position courageuse de Bernanos par rapport à son camp, celui de la droite catholique française, soutien de Franco. Ce qui unit Lydie Salvayre à Bernanos, c'est d'abord la dénonciation des crimes commis par les franquistes. Mais elle sait aussi bien que Bernanos lui-même que les républicains aussi se rendent coupables d'exécutions sommaires. Ces exécutions sommaires, elle ne les excuse pas. Mais ce que Lydie Salvayre déteste par-dessus tout, comme Bernanos, c'est l'attitude de complaisance et bien pire de soutien religieux que l'épiscopat espagnol accorde aux meurtriers de la Phalange.

« Comme si de rien n'était, l'épiscopat espagnol, vendu aux meurtriers, bénit la terreur que ces derniers instaurent *in nomine Domini*. Devant cette hypocrisie immonde, Bernanos éprouve un dégoût innommable. J'éprouve le même, des années après²³. »

Lydie Salvayre montre en Bernanos un homme déchiré par une contradiction insurmontable. Catholique fervent, il se trouve dans la situation impossible de devoir dénoncer par honnêteté les institutions catholiques (épiscopat espagnol et autorité du Vatican) qui trahissent ce que Bernanos appelle l'esprit du Christ, c'est-à-dire l'esprit d'amour, de charité, de pauvreté et surtout l'esprit d'enfance, c'est-à-dire l'esprit de vérité. « Ils (les crimes franquistes) sont la pire injustice faite au Christ. Son absolu reniement. Une honte pour l'esprit.²⁴ ».

²¹ *Idem*, p. 11.

²² *Bulletin des Amis de Georges Bernanos*, 1938.

²³ Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014.

²⁴ *Idem*, p. 92.

Selon Lydie Salvayre, c'est un régime de Terreur que Bernanos révèle dans son essai, c'est-à-dire un régime où on ne se contente pas d'exécuter les coupables, mais surtout où l'on fusille les suspects, sous le prétexte qu'ils seraient susceptibles de devenir demain des criminels. La délation devient une vertu civique. Les épouses n'ont pas le droit de porter le deuil des fusillés. La population est « comme hébétée²⁵ », sans réaction contre la Terreur. Le calme règne mais pas le silence. C'est un calme « hurlant²⁶ », écrit Lydie Salvayre.

Lydie Salvayre montre Bernanos quittant Palma au mois de mars 1937. Elle décrit, en s'inspirant de Bernanos, le processus par lequel des honnêtes gens peuvent devenir des bourreaux, processus dont elle pense qu'il peut se développer encore aujourd'hui en France à l'heure où elle écrit. Elle cite cette phrase de Bernanos : « Je crois que le suprême service que je puisse rendre à ces derniers (les honnêtes gens) serait précisément de les mettre en garde contre les imbéciles ou les canailles qui exploitent aujourd'hui, avec cynisme, leur grande peur.²⁷ ».

Les Grands Cimetières sous la lune paraît le 22 avril 1938 en France. Tout est dit, dans ce livre prophétique, qui annonce la guerre imminente avec l'Allemagne de Hitler et fait le constat de l'imbécillité et de la lâcheté des hommes politiques français, qui croient encore possible de pactiser avec l'irréremédiable. Enfin, Lydie Salvayre décrit Bernanos et sa famille s'embarquant le 20 juillet 1937 à Marseille pour le Brésil et le Paraguay.

Quels sont les raisons de la passion de Lydie Salvayre pour Bernanos et pour *Les Grands Cimetières sous la lune* ?

Bernanos est un grand écrivain et un grand penseur. Bien avant Hannah Arendt et son texte essentiel sur *Le Totalitarisme*²⁸, il a mis en place et pensé le concept de « totalitarisme » dans *Les Grands Cimetières sous la lune*, pour appliquer ce concept, avec une égalité parfaite, au national socialisme allemand et au communisme soviétique. Cette conception est à son époque extrêmement originale et, par rapport à l'histoire du XXe siècle, prophétique. Bernanos est un penseur libre sans préjugés idéologiques. C'est aussi un penseur atypique : catholique sincère et fervent, mais hostile à la hiérarchie de l'église catholique en général et de l'église catholique espagnole en particulier ; monarchiste, mais détestant la bourgeoisie et prêt à s'allier à ce que le prolétariat comporte de partis le plus à l'extrême gauche. Lydie Salvayre est séduite par cette originalité jamais asservie. Elle apprécie, chez Bernanos, son engagement intransigeant. Elle-même manifeste une grande violence dans l'expression de ses idées et ne craint pas de bousculer les positions établies en termes de gloire et de notoriété. Par exemple, elle traite Paul Claudel de « fils de pute »

²⁵*Idem.* p. 182.

²⁶*Idem.* p. 183.

²⁷*Idem.* p. 213.

²⁸ Hannah Arendt, *Le système totalitaire*, Paris, Seuil, 1992.

parce qu'il a écrit un poème en l'honneur de Franco et Pablo Neruda de « plus grand poète stalinien » à propos de son poème sur la « science » absolue de Staline.

Pour Lydie Salvayre, Bernanos est un compagnon de route sur la voie de l'engagement politique contre tous les totalitarismes, quelle que soit l'idéologie qui les masque. Dans le roman, Georges Bernanos est aussi un compagnon de route pour Montse et José, puisqu'il les accompagne spirituellement dans toutes les péripéties du début de la guerre civile de 1936.

c. Style direct de la parole de la mère à la fille ; style direct de la parole de la fille à la mère ; dialogue mère-fille de style direct.

Ces différents styles directs sont tous insérés, soit dans le style indirect de la narratrice, soit dans le style direct de l'auteure.

Le style direct de la parole de la mère à la fille est caractérisé par des marqueurs syntaxiques qui sont toujours les mêmes : « moi, me dit ma mère » ; « ma chérie ».

Le style direct de la parole de la fille à la mère a comme marqueur syntaxique moi entre parenthèses : « moi : » ; par exemple, p.13 : « (moi, crier) ».

Le dialogue entre la mère et la fille est un dialogue en style direct qui utilise deux marqueurs syntaxiques constitutifs : « moi » ; « ma mère ». Les différentes occurrences de ce dialogue entre la mère et la fille ou la fille et la mère sont nombreuses dans le roman : p. 65, p. 86, 116, pp. 123-124, p. 126, p. 135, soit six occurrences au total.

Les styles directs de la parole de la mère à la fille et de la parole de la fille à la mère sont insérés dans trois types de styles : d'abord, dans le style indirect de la narratrice du premier type dont le marqueur syntaxique est « ma mère » : p. 13 à 15, p. 276, p. 279, soit trois occurrences ; ensuite dans le style indirect du deuxième type de la narratrice dont les marqueurs syntaxiques sont les noms des personnages (« Montse, « José ») : p. 65, 66, 76, 86, 114, 115, 116, pp. 123-124, p. 126, 135, 136, 147, 159, 160, pp. 176-177, p. 241, soit seize occurrences ; enfin dans le style direct de l'auteure : p. 84, 94, 209, trois occurrences. Ces deux styles directs comportent vingt-deux occurrences et occupent quatre pour cent de l'ensemble du roman.

Cette façon de procéder de Lydie Salvayre est tout à fait originale. Non seulement elle fait intervenir sa mère en style direct dans le discours de la narratrice et dans son propre discours en tant qu'auteure mais elle se met elle-même en scène en tant que fille répondant à sa mère en style direct, ce qui produit le plus souvent un dialogue mère-fille. Ces incursions en style direct produisent un effet d'authenticité dans le récit. C'est comme si Lydie Salvayre disait : c'est ainsi que parlait ma mère ; c'est de cette façon que je lui ai répondu. Ces paroles échangées ont un accent de vérité. Et ce d'autant plus que la parole de la mère est un

mélange de français, d'espagnol et de mots espagnols francisés, ce qui donne aux paroles de la mère une brutalité et une spontanéité hors du commun.

Lydie Salvayre aurait pu présenter ce style direct qui donne la parole à sa mère de façon plus classique, en mettant des guillemets ou en allant à la ligne et en mettant un tiret. Par exemple : guillemets.

« Cette phrase me rend folle, je la réceptionne comme une offense », dit ma mère.

Lydie Salvayre préfère loger – on pourrait presque dire lover – ce style direct dans la continuité du récit au style indirect qu'elle peut reprendre comme si de rien n'était, après cette échappée non annoncée et non prévue dans le style direct. S'agit-il alors d'un vrai style direct ? En un sens non : il faudrait mettre des guillemets ou aller à la ligne et mettre un tiret pour avoir un style direct classique. En un autre sens oui, puisque l'auteure donne directement la parole à sa mère, sans l'intermédiaire d'un style indirect.

Ce mélange de français et d'espagnol, Lydie Salvayre, dans une interview²⁹ qu'elle a donné à la presse à la suite de son prix Goncourt, lui donne le nom de « fragnol » ou « frañol », c'est-à-dire français-espagnol. Le « fragnol », c'est un mélange d'expressions espagnoles souvent populaires et parfois vulgaires, de mots espagnols francisés et enfin d'erreurs dans l'expression française qui ont pour cause les approximations que commet la mère de Lydie Salvayre lorsqu'elle parle français. Par exemple, lorsque la mère fait en style direct le récit de la colère qui la submerge à entendre don Jaime déclarer : « elle a l'air bien modeste », elle utilise l'expression espagnole « *patada al culo* », ce qui signifie coup de pied au cul, et dans la même phrase le mot « *salto* » qui veut dire saut. Quelques lignes plus loin dans le même passage, la mère se félicite de ne pas être embauchée par ces riches propriétaires et ne pas avoir à leur dire : « *muchisimas gracias* », c'est-à-dire merci beaucoup.

²⁹ Interview, France Inter 5 novembre 2014, Interview de Lydie Salvayre par Léa Salamé, www.franceinter.fr/emission-l'invite-de-7h50-Lydie-Salvayre-lauréate-du-prix-goncourt. Disponible jusqu'au 01/08/2017.

Dans le même passage, figurent plusieurs mots espagnols francisés :

- « palabres » pour paroles (*palabras* en espagnol).
- « obédissante » pour obéissante (*obediente* en espagnol).
- « griter » pour crier (*gritar* en espagnol).
- « éclipse » pour effacée (*eclipsada* en espagnol).
- « rechisterai » pour protesterai (*rechistaré* en espagnol).
- « moleste » pour dérangement (*molestia* en espagnol).
- « mirade » pour regard (*mirada* en espagnol).
- « je me raccorde » pour je me rappelle (*recuerdos* en espagnol).
- « m'espère » pour m'attendre (*esperar* en espagnol).
- « vacation » pour congé (*vacaciones* en espagnol).
- « annual » pour annuelle (*anual* en espagnol).

Enfin, la mère de Lydie Salvayre commet des erreurs de français courant parce qu'elle utilise des expressions qui sont juste à côté de l'expression correcte, par exemple « tombée à pic nommée » au lieu de « tombée à point nommée ³⁰». Dans la page précédente, la mère de Lydie Salvayre déclare « je me rappelle brusquement que je souffre d'un panadis au pouce et que j'ai le doigt bandé, panaris si tu veux, mais ne me rectifie pas à chaque mot sinon j'y arriverai jamais ». Un peu plus loin dans le texte, la mère de Lydie Salvayre s'exclame : « j'en avais la peau de poule » au lieu de j'en avais la chair de poule ³¹ et un peu après « je le dis sans l'ombrage d'un doute » au lieu de sans l'ombre d'un doute³².

Lydie Salvayre, qui maîtrise parfaitement l'espagnol, s'amuse beaucoup de ce parler singulier de sa mère. Elle en tire des effets comiques qui peuvent aller quelques fois vers une truculence, une verve, que l'on pourrait qualifier de rabelaisienne. Par exemple, lorsque Lydie Salvayre décrit les tourments de doña Pura, sa mère fait un commentaire particulièrement cocasse : « Le plus révoltant pour elle, en effet, était que son frère don Jaime lui avait pour ainsi dire interdit de se plaindre journellement de douleurs qu'il avait osé qualifier d'imaginaires alors qu'elles n'étaient que le fruit d'une sensibilité à fleur de peau (à fleur de cul excuse l'humour, dit ma mère en explosant de rire)³³. ». Lydie Salvayre entre en sympathie avec l'anarchisme de sa mère, cette manière libertaire ou plus

³⁰*Idem*, p. 15.

³¹*Idem*, p. 55.

³²*Idem*, p. 79.

³³*Idem*, p. 83-84.

simplement libre de dire les choses crûment, telle qu'elle se manifeste dans cette période de sa vie. Son médecin a expliqué doctement que, chez les personnes âgées affectées de troubles de type Alzheimer, la censure habituelle exercée par l'éducation sur le langage disparaît et que ces personnes utilisent une langue volontiers ordurière sans penser à mal. Tout se passe comme si tout ce qu'ils avaient refoulé dans leurs vies refaisait surface en bloc.

Les dialogues entre la fille et la mère sont marqués par une intimité tendre et chaleureuse, comme apaisée. Souvent, Lydie corrige le « fragno! » de sa mère. Sa mère alors se reprend avant de continuer sa phrase. Exemple : « je me mets à griter moi : à crier), à crier³⁴ ». Il y a aussi des mises au point entre mère et fille comme dans ce dialogue sur le père de Lydie, c'est-à-dire Diego.

« En fait, il me semblait que ma vraie vie commençait. Un peu comme quand ton père est mort. C'était quand ?

Il y a cinq ans.

C'est incroyable ! On dirait qu'il y a un siècle.

Tu penses à lui, parfois ?

Non jamais.³⁵ ».

Autre dialogue entre la mère et la fille où transparaît cette complicité.

« Je t'écoute, maman, je t'écoute.

Tu vois, si on me demandait de choisir entre l'été 36 et les soixante-dix ans que j'ai vécus entre la naissance de ta sœur et aujourd'hui, je ne suis pas sûr que je choisirai les deuxièmes.

Merci ! lui dis-je, un peu vexée.³⁶ ».

La parole de la mère à la fille et de la fille à la mère dans un dialogue où elles utilisent une langue purement privée qui n'appartient qu'à elles produit des trouvailles linguistiques dont la mère et la fille s'amuse ensemble. « Une rue en côte comme ça, dit ma mère en inclinant sa main, un raidillon, dis-je, tu inventes des mots maintenant ? dit ma mère que ce mot amuse.³⁷ ». Lydie Salvayre de son côté, s'amuse d'entendre sa mère parler comme un spécialiste des médias : « El tiempo hace y deshace, un tal gusta un dia y disgusta otro dia, hay que acostumbrarse³⁸ (le temps fait et défait, un tel aime un jour ce qu'il déteste un

³⁴ *Idem*, p. 13.

³⁵ *Idem*, pp. 119-120.

³⁶ *Idem*, pp. 123-124.

³⁷ *Idem*, p. 51-52.

³⁸ Lydie Salvayre dans son roman lorsqu'elle cite une phrase en espagnol ne la met pas toujours en italiques. Nous avons suivi l'usage typographique de Lydie Salvayre. Ce qui fait que certaines phrases en espagnol citées

autre jour, il n'y a qu'à s'habituer) commente ma mère qui parle quelquefois comme un publicitaire.³⁹ ». Quelques fois Lydie Salvayre renonce à corriger le fragnol de sa mère peut-être parce qu'elle le trouve très beau : « J'avais les pieds pris dans une trempe (piège), me dit ma mère. Dans une trempe ? Dis-je. Dans une trempe, me dit ma mère.⁴⁰ ». Pour Lydie Salvayre, l'assonance « prendis dans une trempe » est tellement belle qu'elle renonce à corriger l'erreur de sa mère en lui infligeant la correction de son expression en bon français.

La narratrice ne donne pas seulement la parole à sa mère mais aussi au peuple de l'été 36, tel que sa mère l'a entendu s'exprimer dans le café de son village et sur les terrasses de Barcelone.

d. La langue du peuple : le parler paysan et le babil libertaire.

Le parler paysan et le babil libertaire sont à l'opposé l'un de l'autre. Ce sont pourtant tous deux des langues populaires : le peuple n'est pas moins paysan et prudent qu'urbain et libertaire (à Barcelone tout au moins).

- a. Le parler paysan se caractérise par une certaine prudence et une certaine résignation.

Lorsque, après le discours de José à l'assemblée du village, dans lequel José propose de créer une commune paysanne libre où tout sera mis en commun, les paysans se retrouvent entre eux, ils se mettent au bout de quelques jours à exprimer leurs réticences, leurs objections. Puis enfin, le renoncement remplace l'enthousiasme initial.

Après le discours de Diego « tout le village est en effervescence⁴¹ ». Les villageois vivent dans ce qu'André Malraux nomme, dans *L'Espoir*, « l'illusion lyrique ». La narratrice évoque cette fièvre : « On se gargarise de slogans, on s'enfièvre, on crie, on gesticule, on s'époustoufle, et on s'abreuve de phrases au lyrisme torrentiel, *La gran epopeya del proletariado ibérico, La marcha triunfal de los milicianos del pueblo, La palpitation historica que resuena en todos pechos y la magnifica union de los camaradas de lucha tan sublime y esperanzadora.*

(La grande épopée du prolétariat ibérique, la marche triomphale des miliciens du peuple, la vibration historique qui résonne dans toutes les poitrines et la magnifique union des camarades de lutte si sublime et si pleine d'espérance)⁴² ».

par Lydie Salvayre sont en italiques comme dans le roman et que d'autres ne le sont pas parce que Lydie Salvayre n'utilise pas le caractère italique.

³⁹ *Idem*, p. 36.

⁴⁰ *Idem*, p. 200.

⁴¹ *Idem*, p. 58.

⁴² *Ibidem*.

« Deux jours après l'enthousiasme lentement s'affaïsse.⁴³ ».Le bavardage fait place au silence. Lorsque les langues se délient, c'est avec le souci de peser les mots, c'est-dire de leur donner un poids, une lourdeur. Pendant la partie de dominos, au café du village, chacun revient sur les emballements et les effervescences qui ont accueilli le projet de communisme agraire : les décisions ont été prises dans la précipitation. L'esprit paysan veut plus de lenteur, plus de réflexion. « *demasiado adelantadas*⁴⁴ » : trop précipitées, dit à propos des décisions, Macario, le cordonnier. Cette phase de l'évolution de la mentalité paysanne est caractérisée par ce que l'on pourrait nommer le moment des réticences.

« Trois jours après, totalement dégrisés et rancuneux d'avoir cédé à leur ivresse, les paysans laissent filtrer leurs doutes et leurs croissantes inquiétudes.⁴⁵ ». Cette seconde phase de l'évolution des paysans est marquée par le jeu des propositions et des contre-propositions, c'est-à dire le jeu de l'argumentation. Lydie Salvayre en tant que narratrice multiplie les expressions pour rendre compte de cette dialectique paysanne : « Déclamations, controverses, objurgations, obscénités, conjectures effarées, développements socratiques, envolées cervantesques, tirades passionnées contre les exploiters, considérations atténuatives.⁴⁶ ». Cette rhétorique populaire de la discussion comporte, comme le fait remarquer la narratrice, des développements spécifiques : tout d'abord des grandes tirades de type déclamatoire et passionné (« déclamations, tirades passionnées »); ensuite des mises en demeure solennelles (« objurgations »); des hypothèses qui font peur (« conjectures effarées »); des raisonnements de type rationnel ou des déclarations lyriques et enflammées (« développements socratique, envolées cervantesques »); des propos parfois nuancés (« considérations atténuatives »). Ceux qui étaient les plus enthousiastes deviennent les plus inquiets de la collectivisation. Les jurons ponctuent les phrases pour donner plus de forces à l'argumentation : « coño », con ; « me cago en Dios », je chie sur dieu, « me cago en tu puta madre », je chie sur ta pute de mère. Pour plus d'efficacité le juron le plus court et le plus utilisé est : « me cago en », merde.

Quatre jours plus tard, les arguments contre la décision de collectiviser les terres deviennent plus durs et plus dogmatiques. « Tous ou presque réclament à présent l'ordre, la discipline, et une main ferme, nom de Dieu de nom de Dieu ⁴⁷ ». Les paysans pensent qu'il faut de l'ordre et pour cela une hiérarchie et donc un chef. Si les terres sont à tous, le désordre régnera. L'argument de la sexualité devient prédominant : les paysans disent que ceux qui veulent partager les terres veulent aussi partager les femmes et que ce sont donc des obsédés sexuels. Enfin la narratrice exprime en style indirect libre l'argument massif

⁴³*Idem*, p. 59.

⁴⁴*Idem*, p. 59.

⁴⁵*Idem*, p. 60.

⁴⁶*Ibidem*.

⁴⁷*Idem*, p. 61.

qu'assèment les villageois : « Qui est assez con pour croire qu'on puisse se passer d'un chef à grosses couilles sans courir le risque de s'entretuer ?⁴⁸ ».

« Le cinquième jour », plus personne ou presque ne soutient le projet.

Lydie Salvayre en tant que narratrice montre avec pertinence comment le parler paysan est un parler de constatation des faits, d'observation des réalités dans leur simplicité, fondé sur une vision pessimiste de l'homme. Pour les paysans, les hommes en général ne sont pas assez désintéressés pour pouvoir se passer de la propriété individuelle des terres. Les hommes sont égoïstes et certains sont méchants. Pour que la société soit possible, il faut imposer aux hommes contre leurs mauvais instincts un ordre qui assure la sécurité et la paix, ordre garanti par l'existence d'un chef.

Le parler paysan que met en scène Lydie Salvayre est, au sens propre, un parler conservateur qui correspond à la *praxis* paysanne de la conservation des semences, des récoltes, des usages et des techniques de travail. Tout autre est le babil libertaire des villes.

- b. Le titre qu'André Malraux a donné à la première partie de son roman *L'Espoir*, qui se trouve être « l'illusion lyrique », se rapporte à merveille à l'effervescence langagière qui règne à Barcelone, après que les républicains se soient rendus maîtres de la ville.

C'est dans ce bain de langage que se trouvent plongés Montse et José, lorsqu'ils quittent leur village et arrivent à Barcelone. Cette langue populaire urbaine se caractérise par une très grande liberté de ton et de sujet. « Dans le café où Montse et les trois autres sont encore attablés, les conversations reprennent. Elles reprennent d'abord sur des sujets sublimes, car l'alcool fait flamber les sentiments sublimes, puis, progressivement, sur des sujets de plus en plus truculents et scabreux (ma mère se met à rire à leur seul souvenir)⁴⁹ ». Les conversations commencent par des discussions politiques sur le chef militaire anarchiste Durruti, dont on loue le courage, la générosité, « et cette humilité qui l'amène à dormir sur les mêmes paillasses et à manger le même riz infect que ses compagnons d'armes.⁵⁰ ». Puis, elles se poursuivent par des informations sur les dernières communes créées dans la région et par des nouvelles optimistes à propos du front militaire de Saragosse. Du domaine politique, les conversations bifurquent vers le domaine privé. On parle de l'amour libre et de la prostitution puis des différents moyens contraceptifs. Arrivé à ce point, la conversation prend un tour de plus en plus scabreux, abordant le sujet des *garbanzos* (pois-chiches) et de la différence des pets masculins et féminins qu'ils provoquent, tant sur le plan de la musicalité que de la fragrance. Ce type de conversation tend à prouver la liberté d'esprit et de corps des jeunes gens acquis à la cause libertaire, qui repoussent tous les vieux tabous.

⁴⁸*Idem*, p. 63.

⁴⁹*Idem*, pp. 116-117.

⁵⁰*Idem*, p. 117.

Les plus libérés de ces jeunes libertaires vont même jusqu'à déclarer que « les jeunes filles modernes vont désormais se mettre à péter révolutionnairement (rires)⁵¹.

La parole de ce peuple urbain se caractérise donc par l'invention, la fantaisie, l'émancipation des tabous. Il n'y a plus de sujets interdits. On parle de tout : l'amour libre, la contraception, les flatulences ... Cette langue est une langue libérée, déliée, qui est à l'opposé de la langue paysanne, qui est au contraire une langue liée.

La diversité des styles utilisée par Lydie Salvayre est considérable : style direct de l'auteure, styles indirects de la narratrice, styles intertextuels avec le roman de Bernanos *Les Grands Cimetières sous la lune*, style indirect libre du peuple paysan et du peuple urbain. Cette diversité peut paraître l'effet de la fantaisie et de la verve prodiguée par Lydie Salvayre, tout au long de son roman. Le passage incessant d'un style à l'autre peut passer pour un style brillant et virtuose, parfaitement maîtrisé, pour donner au roman sa variété et son originalité. C'est aussi une manière d'instaurer une ambiguïté dans le récit : est-ce un roman ? Est-ce un essai critique ?

La part occupée par le roman proprement dit, styles indirects de la narratrice du type « ma mère », et du type « Montse » correspond à peu près à soixante dix-sept pour cent du récit. L'intitulé que porte la page de titre « roman » est donc justifié. Mais l'essai critique joue un rôle important dans l'œuvre, que ce soit au style direct lorsque Lydie Salvayre en tant qu'auteure s'adresse directement au lecteur, ou que ce soit au style indirect, lorsque la narratrice rapporte les actes et les dits de Bernanos, confronté à Palma Majorque aux événements de la guerre civile jusqu'à son départ en mars 1937.

Lydie Salvayre brouille sans cesse les pistes. Écrit-elle au style direct en tant qu'auteure ? Donne-t-elle la parole à sa mère au style direct : « moi, me dit ma mère, je » ? Décrit-elle au style indirect l'histoire de Montse et José ? Le lecteur est troublé par ces variations incessantes de style et par la prolifération de ces variations. L'hypothèse problématique peut être faite que cette variation n'est pas un simple effet de virtuosité littéraire, mais qu'elle correspond à une intention délibérée de l'auteure : celle de différencier autant que faire se peut son roman d'un roman historique classique, dont la chronologie continue n'est pas brisée par des constantes coupures achroniques. Du même coup, les personnages (Montse, José, Diego ...) n'apparaissent plus comme des personnages historiques réels mais comme des types purs hors du temps, quasiment ressuscités par la mémoire exceptionnelle de la mère de l'auteur, par son hypermnésie providentielle qui, alors qu'elle a tout oublié de sa vie, ne retient que l'essence pure de ce moment d'incroyable bonheur.

La structure du récit confirme cette hypothèse problématique en se présentant sous la forme d'une structure-mosaïque.

⁵¹ *Idem*, p. 108.

2. Structure et évolution du récit.

a. Structure du récit.

Le récit ne comporte pas de liaisons, de transitions entre les styles. Il est tout en ruptures brutales et inattendues. C'est une mosaïque faite de l'accolement de fragments, de morceaux d'inégale grandeur. Le lecteur, qui a le nez collé au récit, n'aperçoit pas l'image globale de cette mosaïque. Il est nécessaire de prendre une distance nécessaire, un point de vue élevé pour voir ce que représente dans sa totalité l'ensemble du récit⁵².

Cette structure en mosaïque commence dès la première page du récit. Lydie Salvayre ouvre le roman par un style indirect dans lequel elle rapporte les propos de George Bernanos concernant l'attitude de la hiérarchie de l'Eglise catholique espagnole à l'égard des paysans qui ont eu la malchance d'être dénoncés comme républicains. « Au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit, monseigneur l'évêque-archevêque de Palma désigne aux justiciers, d'une main vénérable où luit l'anneau pastoral, la poitrine des mauvais pauvres. C'est Georges Bernanos qui le dit. C'est un catholique fervent qui le dit.⁵³ ». Lydie Salvayre poursuit sans aucune transition par un passage de style indirect de la narratrice de type « ma mère ». Cette intervention de la narratrice situe le début du roman en Espagne en 1936, quelques jours avant le début de la guerre civile, et met en scène la mère de la narratrice, qui, pour la première fois de sa vie, se révolte contre l'autorité. « On est en Espagne en 1936. La guerre civile est sur le point d'éclater, et ma mère est une mauvaise pauvre. Une mauvaise pauvre est une pauvre qui ouvre sa gueule. Ma mère, le 18 juillet 1936, ouvre sa gueule pour la première fois de sa vie.⁵⁴ ».

Dans le paragraphe suivant, et à nouveau sans aucune transition, Lydie Salvayre reprend le style indirect intertextuel de la narratrice rapportant les paroles et les actes de Georges Bernanos. La narratrice s'intéresse à l'itinéraire politique de Bernanos. Elle indique que Bernanos a longtemps milité à l'Action française, qu'il est à la fois monarchiste et catholique, qu'il déteste la bourgeoisie et se sent plus proche des ouvriers et des partis qui les représentent. Au moment du soulèvement du général Franco contre la république, Bernanos soutient la droite espagnole et en particulier la Phalange d'Antonio Primo de Rivera. Le fils de Bernanos, Yves, a même revêtu la chemise bleue des phalangistes. La narratrice rapporte

⁵² Le lecteur trouvera en annexe I, le texte du roman colorisé pour indiquer les différents styles successifs que Lydie Salvayre emploie dans son roman. Le style direct de l'auteure (environ 12 pour cent) est coloré en vert. Le style indirect de la narratrice se rapportant à tous les personnages du roman (environ 73 pour cent du roman) est en couleur jaune. Le style indirect de la narratrice se rapportant exclusivement à la mère (5 pour cent du roman) apparaît en rose. Les croisements intertextuels du texte du roman avec les dits et les faits de Bernanos (environ six pour cent) ressortissent à la couleur bleu. Le style direct de la parole de la mère à la fille se trouve être en orange. Enfin, le style direct de la parole de la fille à la mère a été coloré en rouge.

⁵³ Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, p. 11, Paris, Seuil, 2014. Couleur bleue dans l'annexe I.

⁵⁴ *Ibidem*, Couleur verte dans l'annexe I.

que Bernanos modifie totalement son engagement lorsqu'il s'aperçoit que les franquistes exécutent en masse des innocents.

« Il voit les nationaux se livrer à une épuration systématique des suspects tandis qu'entre deux meurtres, les dignitaires catholiques leur donnent l'absolution au nom du Père du Fils et du Saint-Esprit. L'Eglise espagnole est devenue la Putain des militaires épurateurs. Le cœur soulevé de dégoût, Bernanos assiste impuissant à cette infâme connivence.⁵⁵ ».

Puis l'auteure prend la parole au style direct pour une courte citation en espagnol, citation commencée en retrait et imprimée en gras : « **A mis soledades voy. De mis soledad vengo** » : Vers ma solitude je vais, de ma solitude je viens. L'auteure commente par cette citation espagnole la situation de Bernanos dans ce qui constitue sa famille d'origine, la droite française catholique et monarchiste, dans laquelle il se trouve isolé par ses prises de position dans les *Grands Cimetières sous la lune*. Une des dernières phrases du passage en style indirect qui précède cette citation de l'auteure précise le sens de cette citation : « Puis, dans un effort éprouvant qui l'oblige à rompre avec ses sympathies anciennes, il se décide à écrire ce dont il est le témoin déchiré. Il est l'un des seuls dans son camp à avoir ce courage.⁵⁶ ».

La structure-mosaïque du récit comporte déjà quatre fragments : style indirect intertextuel par rapport à Bernanos, style indirect de la narratrice (« ma mère »), style indirect intertextuel en relation avec Bernanos, style direct de l'auteure. Le cinquième fragment de cette structure-mosaïque est constitué par un récit au style indirect de la narratrice qui commence par : « le 18 juillet 1936, ma mère, accompagnée de ma grand-mère se présente devant los señores Burgos qui souhaitent engager une nouvelle bonne, la précédente ayant été chassée au motif qu'elle sentait l'oignon.⁵⁷ ». Dans ce style indirect, la narratrice fait intervenir la parole de la mère à la fille, qui est aussi l'auteure, au style direct : « mais moi, me dit ma mère, cette phrase me rend folle, je la réceptionne comme une offense, comme une patada al culo, ma chérie...⁵⁸ ». Dans cette parole de la mère à la fille au style direct, la mère utilise une langue qui est un mélange de français et d'espagnol, le fragnol. Lydie, la fille, ne peut s'empêcher de corriger sa mère lorsqu'elle commet une erreur, par exemple lorsqu'elle transforme en français un mot espagnol. Cette correction est indiquée par la narratrice sous la forme d'un « moi ». « Alors quand on se retrouve en la rue, je me mets à griter (moi : à crier), à crier.⁵⁹ ». Dans cette phrase caractéristique, l'intervention de la fille est entre parenthèses : « (moi, à crier)⁶⁰ ». Cette intervention vise à corriger l'espagnol défaillant de la mère qui pour dire crier dit griter, ce qui est la traduction littérale en français du verbe espagnol *gritar*. Après l'intervention de la fille, la mère corrige son français ; elle dit

⁵⁵*Idem*, p. 12. Couleur bleue dans l'annexe I.

⁵⁶*Ibidem*. Couleur bleue dans l'annexe I.

⁵⁷*Idem*, pp 12-13. Couleur rose dans l'annexe I.

⁵⁸*Idem*, p. 13. Couleur orange dans l'annexe I.

⁵⁹*Ibidem*.

⁶⁰*Ibidem*. Couleur rouge dans l'annexe I.

« à crier⁶¹». La pièce suivante de cette structure-mosaïque est un passage où la narratrice s'exprime au style indirect en écrivant « ma mère » (style indirect de type 1). Dans le paragraphe suivant⁶², l'auteure reprend la parole en style direct, elle indique dans ce paragraphe que son récit est un récit véridique qui ne comporte aucune invention de personnages : « Dans le récit que j'entreprends, je ne veux introduire, aucun personnage inventé. Ma mère est ma mère, Bernanos l'écrivain admiré des *Grands Cimetières sous la lune* et l'Eglise catholique l'infâme institution qu'elle fut en 36⁶³. ». Lydie Salvayre en tant qu'auteure fait ensuite une citation en lettre majuscule et en gras : « **FUENTE ES MI VIDA EN QUE MIS OBRAS BEBEN⁶⁴** » - Fontaine est ma vie dans laquelle mes actes s'abreuvent.

Le récit au style direct de l'auteure se poursuit dans les trois pages suivantes (15-16-17), dans lesquelles Lydie Salvayre explique la genèse de son roman : « Je l'écoute me dire ses souvenirs que la lecture parallèle que je fais des *Grands Cimetières de la lune* de Bernanos assombrit et complète.⁶⁵ ». Lydie Salvayre est sous l'emprise d'un trouble qui vient de la contradiction entre le bonheur qu'elle ressent à entendre sa mère lui dire son expérience libertaire de 36 et la peur que le récit des atrocités décrites par Bernanos éveillent dans son esprit. « Tandis que le récit de ma mère sur l'expérience libertaire de 36 lève en mon cœur je ne sais quel émerveillement, je ne sais quelle joie enfantine, le récit des atrocités décrites par Bernanos, confronté à la nuit des hommes, à leurs haines et à leurs fureurs, vient raviver mon appréhension de voir quelques salauds renouer aujourd'hui avec ces idées infectes que je pensais, depuis longtemps, dormantes⁶⁶. ».

Après cette confession au style direct, Lydie Salvayre s'exprime à nouveau en tant que narratrice au style indirect d'abord de type 1 (« ma mère »), puis elle passe au style indirect de type 2, style classique de l'écrivain, pour décrire l'attitude de doña Pura. « Au moment où ma mère âgée de quinze ans se présente accompagnée de ma grand-mère au poste de domestique.⁶⁷ ». Cette phrase est au style indirect de type 1. L'auteure passe sans transition au style classique indirect de type 2 ainsi que le montre la prise en compte de la citation complète. « Au moment où ma mère âgée de quinze ans se présente accompagnée de ma grand-mère au poste de domestique, doña Pura, la sœur du susnommée don Jaime Burgos Obregón, posée éternellement raide sur le bord d'une chaise à haut dossier de cuir, lit dans l'exaltation l'éditorial qui est à la une de son journal, *Accion Española*⁶⁸. ».

Cette structure en mosaïque manifeste le talent de Lydie Salvayre, capable de passer, sans avertir le lecteur, d'un style à l'autre avec une grande dextérité. Mais le lecteur peut

⁶¹*Ibidem*. Couleur orange en annexe I.

⁶²*Idem*, p. 15. Couleur verte dans l'annexe I.

⁶³*Ibidem*.

⁶⁴*Ibidem*. Couleur verte dans l'annexe I.

⁶⁵*Idem*, p. 17. Couleur verte dans l'annexe I.

⁶⁶*Ibidem*.

⁶⁷*Idem*, p. 18. Couleur rose dans l'annexe I.

⁶⁸*Idem*, p. 18. Couleur jaune à partir de doña Pura en annexe I.

développer une autre problématique : il peut penser que ces changements incessants visent à lui brouiller la vue, à lui faire perdre la trace de ce que serait un roman historique classique. En effet, le style du roman historique classique n'apparaît que dans la huitième page de l'édition du roman de Lydie Salvayre. Cette perte de repères incite le lecteur à négliger la stricte chronologie et à appréhender les personnages du roman qui lui sont présentés comme étant hors du temps ou du moins dans un temps figé, qui serait celui d'une espèce d'éternité, l'éternité libertaire de l'été 36. Cette espèce d'éternité est, pour la mère de Lydie Salvayre, l'éternité d'un bonheur inouï et exceptionnel, le bonheur libertaire de l'été 36, qui demeure à la fin de sa vie son seul souvenir. Déjà, dans l'œuvre de Marcel Proust, *A la Recherche du temps perdu*, le narrateur proustien associait mémoire et bonheur, dans l'épisode « des pavés inégaux », où la mémoire involontaire de Venise lui donnait en même temps que l'essence de Venise le bonheur de Venise. Pour Marcel Proust, la mémoire involontaire est associée au bonheur. Dans le roman de Lydie Salvayre, la mémoire involontaire de sa mère à propos de l'été 36 à Barcelone est à l'origine de son bonheur, bonheur du souvenir de ce moment qui est l'essentiel de sa vie et, en même temps, bonheur d'avoir vécu intensément une concentration explosive de vie.

L'éternité de cette période de la vie de Montse rejailit sur l'ensemble des personnages du roman qui apparaissent comme des types purs, également pris dans une espèce d'éternité. La structure en mosaïque du roman, en supprimant la continuité temporelle linéaire, favorise cette émergence.

La structure du récit, en dépit de son extrême diversité, n'empêche pas qu'il y ait dans le roman une évolution spécifique qui peut être décomposée en trois mouvements successifs. Le premier mouvement consiste en une progression des deux personnages principaux, Montse et José, vers un point culminant qui est leur séjour à Barcelone. Le second mouvement est au contraire une régression pour les deux protagonistes qui reviennent dans leur petit village catalan. Cette régression s'achève dans le troisième mouvement par un point de non-retour : la mort pour José, et la fuite de Montse en France.

b. Évolution du récit.

L'évolution du récit comporte trois mouvements successifs.

Le premier mouvement du récit consiste en une progression régulière qui aboutit à un point culminant. Le roman de Lydie Salvayre se présente d'abord comme une montée en puissance : la révolte de Montse, l'expérience collectiviste de José à Lérima, le discours de José aux paysans de son village natal en faveur de la collectivisation des terres accueilli dans l'enthousiasme, le départ de José et de Montse pour Barcelone dans la camionnette du père de Juan, l'ami de José. Cette montée en puissance aboutit à un point culminant, à une apothéose : l'atmosphère de fête, de liesse, de libération, qui règne dans la Barcelone de juillet 1936, conquise de haute lutte par les anarchistes contre les franquistes, une ville qui connaît une intensité de joie de vivre exceptionnelle. L'arrivée de José et Montse coïncide avec cette apogée d'enthousiasme libertaire et révolutionnaire.

La progression se fait degré par degré. C'est une montée en puissance régulière, inéluctable, comme marquée par une espèce de nécessité historique. D'abord, la révolte de Montse. La remarque de don Jaime, lorsque Montse se présente à lui pour la place de domestique : « Elle a l'air bien modeste⁶⁹ », rend Montse furieuse. C'est en criant de rage qu'elle rentre chez elle, suivie de sa mère qui l'implore de ne pas laisser passer l'occasion d'occuper une si belle place : servante chez les Burgos Obregón, les plus grands propriétaires terriens du village. Cette rage de Montse trouve un écho immédiat dans la fièvre libertaire de son frère José, deuxième degré de cet escalier de la révolte.

Chaque année, José s'en va faire les foins à Lérima dans une grande propriété. Il est fier de ramener son maigre salaire à ses parents. Mais, cette année-là, à Lérima, tout a changé. Les terres sont mises en commun, les églises sont transformées en coopératives, les cafés bruissent de grandes phrases sur la révolution, la fraternité, la liberté, le communautarisme. José est fasciné. Il apprend à lever le poing, à chanter *Hijos del pueblo*, à crier avec d'autres : A bas l'oppression, vive la liberté. Quand il rentre chez lui au village, il a un foulard rouge et noir au tour du cou, le foulard des anarchistes, et il abreuve sa mère et sa sœur (pour l'instant, son seul auditoire) de grandes phrases ronflantes qui font rire Montse aux éclats et enragent sa mère qui devant tant de promesses mirifiques, lui réplique qu'à l'entendre « bientôt la mer aura un goût d'anisette⁷⁰ ».

La troisième marche de la progression est triomphale. C'est le discours que José fait à l'assemblée du village. José se révèle un tribun remarquable. Il raconte les changements survenus à Lérima et fait rire les paysans en imitant la frousse des grands propriétaires fonciers devant les ouvriers agricoles révoltés. Il provoque la joie puis l'enthousiasme en proposant la collectivisation immédiate des terres du village. Les paysans exultent. Un petit

⁶⁹ *Idem*, p. 13.

⁷⁰ *Idem*, p. 23.

plaisantin demande même : « A quand la collectivisation des femmes ?⁷¹ ». C'est un succès complet.

Certes, dans la semaine, l'enthousiasme des villageois faiblit, puis les doutes grandissent et les objections se durcissent, jusqu'à entraîner le rejet de ce qui avait été une semaine plutôt adopté dans l'enthousiasme. C'est l'heure de gloire de Diego, le fils de don Jaime, devenu communiste par souci d'ordre et d'organisation, qui explique qu'il faut d'abord gagner la guerre avant de faire la révolution, et que pour la collectivisation des terres, il est urgent d'attendre.

Mais José ne se laisse pas décourager. Il pense que la révolution ne peut pas se faire dans un village arriéré comme le sien. La révolution doit se faire dans la grande ville, la grande ville anarchiste qui vient de vaincre les fascistes et se prépare à faire la révolution. José fait part de son projet à sa sœur Montse qui hurle d'enthousiasme.

Le 31 juillet, Montse et Rosita la fiancée de Juan, montent à l'arrière de la camionnette du père de Juan. José et Juan s'installent à l'avant. C'est la dernière marche de la montée progressive qui fait passer José et Montsé de l'état de jeunes villageois ignorants au statut de révolutionnaires confirmés. La mère de Lydie Salvayre, exprime admirablement cette transformation dans son fragnol : « il faut que tu sais, ma chérie, qu'en une seule semaine, j'avais augmenté mon patrimoine des mots : despotisme, domination, traîtres capitalistes, hypocrisie bourgeoise, cause prolétarienne, peuple saigner à blanc, exploitation de l'homme par l'homme et quelques autres.⁷² ».

Montse et José, Juan et Rosita, arrivent le soir du premier août à Barcelone, où les milices libertaires se sont emparées du pouvoir. Il y a dans les rues une joie, une euphorie, une allégresse totalement indescriptibles. « Des heures inolvidables (me dit ma mère) et dont le raccord, le souvenir ne pourra jamais m'être retiré, nunca nunca nunca.⁷³ ». Montse est émerveillée par la nouveauté radicale de la vie qui s'ouvre à elle. Pour la première fois, elle entre dans un palace pour milliardaires dans lequel elle mange dans de la vaisselle de luxe une daurade fraîche accompagnée de riz, elle qui n'a jamais connu que les sardines salées conservées dans des tonneaux. Pour la première fois de sa vie encore, elle boit au café L'Estiu, une copita d'Anis. Elle entend parler des langues étrangères par tous les jeunes gens venus s'enrôler dans l'armée républicaine. Elle ne perd pas un mot des conversations très libres sur la politique, sur le sexe, qui roulent de table en table. « Que j'aime vivre ! je me disais, me dit ma mère⁷⁴ ». Montse découvre le confort bourgeois de l'appartement que ses propriétaires ont confié à Francisca, la sœur aînée de José. Elle ne se lasse pas d'ouvrir le

⁷¹*Idem*, p. 56.

⁷²*Idem*, p. 77.

⁷³*Idem*, p. 110.

⁷⁴*Idem*, p. 120.

réfrigérateur pour prendre des glaçons ; elle découvre la salle de bain avec émerveillement et le seul fait de prendre un bain la fait exulter.

José pour sa part rencontre des miliciens anarchistes qui le conduisent dans une pièce sur la porte de laquelle sont inscrits les mots : « ORGANISATION DE L'INDISCIPLINE.⁷⁵ ». Cette simple inscription met José dans une joie enfantine. José participe aux discussions interminables dans les cafés. Il veut s'engager dans la milice libertaire de Durutti. Il réalise enfin son rêve de devenir un grand révolutionnaire anarchiste.

Cette vie à Barcelone représente pour Montse et José le point culminant d'un parcours initiatique qui les a conduits de la naïveté paysanne à l'émancipation libertaire de la grande ville la plus libérée d'Espagne. Mais pour Montse cette apothéose barcelonienne est surtout la rencontre du premier, du grand et du seul amour de sa vie. Alors qu'elle était assise à L'Estiu, le grand café de Barcelone, un jeune homme très beau, un français, s'est levé pour déclamer un poème. A la fin du poème, il a été applaudi à tout rompre. Un soir d'août, Montse, installée seule au Café L'Estiu, reconnaît à la table voisine ce jeune homme qui avait récité un poème sur la mer. Le jeune homme se lève, demande la permission de s'installer à la table de Montse, ce qu'elle lui accorde immédiatement. Il s'appelle André. C'est un écrivain débutant. Il est parti de Paris il y a huit jours et attend son affectation dans une Brigade internationale. Il a sa soirée à lui et toute la nuit. Montse l'aime dès la première seconde entièrement et pour toujours. Il l'invite à aller au cinéma dont l'entrée est gratuite depuis que les anarchistes se sont emparés de la ville. A peine installés, ils se jettent l'un sur l'autre et échangent dans le noir un baiser aussi long que la durée du film. Alors le jeune homme invite Montse dans sa chambre d'hôtel où ils font l'amour avec une émotion et une impatience qui les font trembler. A 7 heures du matin, André s'habille à la hâte, embrasse Montse une dernière fois et part en courant vers les camions qui vont le conduire au front. Il a totalement oublié de donner son nom à Montse et Montse de son côté n'a pas pensé à lui donner son adresse au village.

Le second mouvement du récit apparaît comme une régression par rapport à cette apothéose, qui affecte l'un après l'autre les deux protagonistes, d'abord José puis ensuite Montse. José, dans cette grande ville en proie à la ferveur révolutionnaire, reste un paysan conscient de la réalité politique du mouvement révolutionnaire et de ses capacités personnelles par rapport à cette réalité. « Car jamais José n'a éprouvé un si grand désir de se donner, mais jamais il ne s'est senti aussi inutile et aussi tristement convaincu que son savoir de paysan, sa force de paysan et son courage de paysan ne serviraient à rien dans cette guerre qu'à le mener à une mort certaine.⁷⁶ ». José s'inquiète du manque de formation militaire des milices anarchistes, incapables de lire une carte d'état major et d'établir une quelconque stratégie militaire. José sent l'inquiétude et la perplexité le gagner de plus en plus. Il ne veut plus donner sa vie pour une entreprise qui face à l'organisation militaire

⁷⁵*Idem*, p. 113

⁷⁶*Idem*, p. 128.

rationnelle des franquistes, est vouée à l'échec. « Il (José) veut vivre. Il veut encore respirer l'odeur du café le matin. Il veut encore regarder le ciel, les femmes, les fontaines, les oliviers *altivos*, les ânes gris et leur douceur résignée.⁷⁷ ».

Mais ce qui va décider José à rentrer au village, c'est une conversation qu'il surprend à la terrasse du café L'Estiu. A une table proche, deux hommes rient, parlent fort, se félicitent mutuellement d'avoir tué deux prêtres cachés dans une cave et font preuve d'une hilarité que José juge déplacée. José déteste leur vantardise, leur vulgarité et leur absence de conscience morale, comme si tuer des prêtres était une bonne plaisanterie. José est écoeuré et le lendemain il part vers son village.

Montse, de son côté, est retournée dans le grand appartement qu'elle partage avec Francisca et Rosita. Au bout d'un mois, elle attend impatiemment ses règles qui ne viennent pas. Bientôt, elle doit se rendre à l'évidence, elle est enceinte. Montse, après avoir bien réfléchi, se résout à revenir dans son village et à avouer la vérité à sa mère.

Dans cette phase régressive commune de leur vie, José et Montse, à un mois d'intervalle, retournent dans leur village dans la maison de leurs parents, pour retrouver une réalité beaucoup moins sublime que leur épopée politique et personnelle à Barcelone.

José est en butte à l'hostilité générale des villageois qui ont en assez de l'entendre faire de grands discours libertaires et il se heurte alors à Diego, devenu le maire communiste du village, qui a toujours été jaloux de lui depuis leur commune enfance à l'école du village. Diego profite de sa nouvelle responsabilité pour exclure José de la communauté villageoise. José est de plus en plus désespéré de voir que ses idées libertaires sont méprisées par tous et il finit par se détester lui-même d'avoir eu de telles idées, impossibles à appliquer dans la réalité. Il n'est pas loin de penser que toute cette aventure anarchiste qu'il a vécue avec passion a fini par le conduire au bord de la folie.

Montse, à peine revenue chez elle, doit avouer à sa mère qu'elle est enceinte. La mère de Montse cherche une solution pour éviter le scandale. Elle pense d'abord à envoyer Montse auprès de sa sœur pour que surtout elle n'accouche pas dans le village. Puis, elle songe à jouer sur le fait que Diego a toujours été amoureux de Montse. Elle s'entremet entre Diego et Montse jusqu'à ce qu'elle obtienne l'accord de Diego et de ses parents pour que Diego accepte d'épouser Montse en sachant qu'elle est enceinte d'un autre que lui. Le mariage est célébré dans l'intimité : sont seuls présents les parents de Montse et les parents et la tante de Diego. Montse espère jusqu'au dernier moment qu'André va surgir et l'enlever pour l'emmener avec lui en France où il l'épousera. Mais elle doit se contenter d'entrer dans cette nouvelle famille dans laquelle doña Pura la condamne au rôle de domestique officieuse.

⁷⁷*Idem*, p. 129.

Cette phase de régression est sensiblement la même pour José et Montse qui atteignent tous deux un point bas, lorsque Montse se met à détester Diego qui s'est mis à boire et lorsque José ne peut plus supporter sa détresse d'incompris.

Le troisième mouvement du récit est constitué par un point de non-retour. Il n'est plus possible aux héros du roman, Montse et José, de revenir en arrière.

La mort de José est un point de non-retour. Elle prend place dans un épisode du récit, qui est celui de la narration d'un affrontement armé entre les phalangistes du village conduits par le régisseur du domaine de don Jaime, El Perrito, et les républicains conduits par Diego assistés de quatre jeunes communistes, auxquels se sont joints José et Juan, les deux anarchistes locaux. Après la fusillade, on relève six morts, dont José abattu par un coup de feu en pleine poitrine. La mort de José marque pour Montse la fin de la belle aventure libertaire qu'elle a menée avec lui et qui a eu son point culminant à Barcelone.

Sur le conseil de son mari Diego, Montse part se réfugier en France avec sa petite Lunita, protégée par la onzième division de l'armée républicaine. Elle atteint la frontière du Perthus le 23 février 1939 et se trouve avec beaucoup d'autres réfugiés sur les plages d'Argelès-sur-Mer, où elle est cantonnée sans vivres et sans abri. Puis, elle est dirigée vers le camp d'internement de Mauzac où elle retrouve Diego – « Mon père ⁷⁸», écrit Lydie Salvayre, et c'est la seule occurrence où l'auteure parle de Diego en disant « mon père ». Montse ne reverra plus le sol espagnol. Elle est morte à l'Espagne comme José est mort à la vie.

L'évolution du récit dans sa structure ordonnée en trois parties est à l'opposé de la figuration et de la structuration du récit qui sont diversifiées à l'extrême. Cette diversification permet à Lydie Salvayre de brouiller les pistes et de dissimuler au regard du lecteur son ordre chronologique. Cette dissimulation a dans le récit deux fonctions. Elle permet d'abord de faire apparaître dans un temps comme éternisé des figures pures et essentielles qui sont les personnages du roman, au premier chef, José et Montse. La seconde fonction de cette dissimulation est en quelque sorte d'être le fond d'une trajectoire de vie qui a la forme pure d'une courbe d'abord ascendante (du village à Barcelone) puis descendante (de Barcelone au village), pour constituer ensuite une ligne de fuite vers la mort et vers l'exil. C'est parce que le fond (figuration et structuration du récit) est noirci par la complexité et le brouillage que la forme pure de la trajectoire de vie des deux héros apparaît sur ce fond avec une telle netteté.

L'étude des figures du récit, de sa structure et de son évolution permet de faire apparaître, dans le roman de Lydie Salvayre, une composition bariolée: du roman à l'essai, puis de l'essai au roman, le plus souvent sans transition aucune. Dans le roman lui-même,

⁷⁸*Idem*, p. 277.

l'évocation des actions et des propos de Bernanos s'entrelacent sans cesse à la destinée des deux personnages principaux, Montse et José. Et dans le récit de cette destinée au style indirect, des incursions ne cessent de se produire : la parole de la mère à la fille et la parole de la fille à la mère. Dans ce roman, Lydie Salvayre apparaît sous trois formes dissociées : la fille, l'auteure, la narratrice. Ces formes sont dissociées mais elles ne sont pas antagonistes. Ce que dit la fille complète le récit de la narratrice. Et lorsque l'auteure intervient pour s'adresser au lecteur sous la forme du je sans guillemets, ce n'est pas pour contredire la narratrice mais pour faire comprendre les convictions et les sentiments où s'enracine son récit. Ce « bariolage »- nous ne trouvons pas de terme plus pertinent – fait l'originalité du roman de Lydie Salvayre.

III. Les figures de la destinée : courbes et croisements.

La construction des personnages du roman est faite de telle sorte par Lydie Salvayre que la vie de ces personnages peut-être représentée par des courbes géométriques. D'autre part, certaines de ces courbes sont soumis à des décroissements, croisements et recroisements.

1. Construction des personnages du roman.

La mémoire exceptionnelle ou hypermnésie de la mère de Lydie Salvayre est une mémoire terriblement sélective. La mère de Lydie Salvayre atteinte de la maladie d'Alzheimer a quasiment tout oublié de sa vie passée. Elle ne se souvient plus de son mari, de la date de décès de celui-ci. Elle n'a plus qu'un seul souvenir : celui de la période de sa vie qui va de juillet 1936, date du début de la guerre civile, jusqu'à la fin de l'année 1937. La mémoire qu'elle a de cette période est une mémoire exclusivement heureuse qui lui fait considérer ce fragment de vie comme sa seule vraie vie ou comme la seule période de sa vie où elle a vraiment vécu. Ce souvenir transfigure la réalité passée pour la présenter comme hors du temps dans une sorte d'éternité de vie où tous les personnages apparaissent comme des types idéaux, qui concentrent en eux l'essentiel d'un caractère.

Ces types idéaux sont : Montse la petite villageoise devenue une révolutionnaire aguerrie ; André « Malraux », le poète français combattant des brigades internationales ; José, le libertaire généreux et déçu par les hommes ordinaires ; Diego le maniaque de la bureaucratie communiste ; don Jaime le grand bourgeois voltairien et sceptique ; doña Pura la sainte crucifiée dans son corps par le retour de la libido refoulée ; doña Sol la mater dolorosa stérile que repoussent également son fils et sa belle fille ; la mère de Montse, la mère espagnole type de la guerre civile, prête à toutes les douleurs et tous les sacrifices ; le père de Montse le petit propriétaire attaché à son maigre bien, autoritaire avec les siens et servile avec don Jaime.

La mémoire proustienne de la mère de Lydie Salvayre qui, comme celle du narrateur proustien, va au bonheur parce qu'elle va à l'essence, c'est-à-dire à l'éternité, délimite un certain nombre de types purs de personnages, comme concentrés sur leur être. Et Lydie Salvayre s'entend très bien à ne pas contrarier ces apparitions. Par exemple, il n'y a pratiquement pas de personnages secondaires. Juan n'est que la déclinaison de José : il est comme un écho de José qui pense comme lui et le complète. Rosita est une Montse qui n'a pas connu André « Malraux », une Montse qui n'a pas connu « le comble » de la vie. Lydie Salvayre tient à ces personnages comme à des lignes pures qui doivent conserver leurs formes différenciées et originales.

Ce caractère quasi algébrique du roman de Lydie Salvayre saute aux yeux de celui qui entreprend la lecture parallèle du roman de Lydie Salvayre et du roman d'André Malraux, *L'Espoir*. Les deux romans traitent de la même période de la guerre civile espagnole, de juillet 1936 à fin 1937. Le roman d'André Malraux est écrit exclusivement au style indirect, le style indirect qui est celui du romancier omniscient. Ce roman est rigoureusement

chronologique et, à certains égards, constitue un véritable document historique. Mais la différence essentielle n'est pas là. Elle est tout d'abord dans le foisonnement chez Malraux des personnages secondaires. Il est nécessaire, comme dans certains romans russes, de faire la liste des personnages de *L'Espoir*, pour repérer ceux qui sont des personnages principaux et ceux qui sont des personnages secondaires qui passent furtivement dans le roman. La liste des seconds est beaucoup plus longue que celle des premiers. Leurs brèves apparitions ne cessent de briser les lignes destinées des personnages principaux. Ces lignes destinées sont donc difficilement lisibles. De ce fait, les personnages principaux du roman de Malraux semblent constitués de plusieurs pièces rapportées. Ils sont à l'opposé des épures que trace Lydie Salvayre.

Dans le roman de Malraux, le chef de l'escadrille internationale s'appelle Magnin. Dans la première partie du roman intitulée « l'illusion lyrique », il apparaît en II, chapitre premier, et Malraux en fait la description suivante. « Dès que Darras (un pilote) fut dégagé, Magnin sauta à terre. Il était en combinaison de vol ; ses moustaches tombantes, d'un blond gris, lui donnaient sous le serre-tête un aspect de Viking étonné, à cause de ses lunettes d'écaille.⁷⁹ ». Dans ce chapitre premier, qui rend compte du retour en catastrophe du bombardier B de l'escadrille sur le terrain d'atterrissage, pas moins de onze personnages en plus de Magnin sont introduits par Malraux. Camuccini, le secrétaire de l'escadrille ; Sembrano, le chef de l'aviation républicaine espagnole ; les pilotes Leclerc, Polsky dit Pol, et Raymond Gardet, Sérurier dit l'ahuri-volatil ; Scali, bombardier ; Darras, le pilote du bombardier, qui a réussi à ramener l'avion à la base ; House, le mitrailleur de l'avion ; et enfin le bombardier de cet avion dont Malraux ne donne pas le nom. Le lecteur est perdu. Comment pourrait-il repérer, dans ce foisonnement, dans cette profusion, une ligne destinée quelconque ?

L'épisode de la mise à l'épreuve des pilotes au II, chapitre 3, renouvelle ce foisonnement pour ne pas dire ce désordre. Magnin, Sembrano, Scali, Leclerc, Sérurier, réapparaissent dans cet épisode. Mais Malraux fait intervenir neuf autres personnages : les apprentis-pilotes, le capitaine Schreiner et Marcelino ; le moniteur des pilotes Sibirsky et le moniteur des mitrailleurs, Karlitch ; l'interprète Jaime Alvear ; Wurtz, un apprenti mitrailleur dont Karlitch se plaint qu'il passe plus de temps dans les réunions du parti communiste que sur le champ de tir ; Dugay, volontaire pour être mécanicien ; le capitaine Mercery, ancien adjudant de l'armée française ; Vallado, l'adjoint de Sembrano, le chef de l'escadrille républicaine. Cette multiplication des personnages secondaires dont certains ne font qu'entrer et sortir sur la scène du roman est une technique d'écriture que Malraux a choisie pour donner à son roman une densité historique qui lui assure son poids de réalité. Mais, ce qui est gagné en concentration est perdu en lisibilité. La trajectoire de Magnin, héros essentiel du roman, double de Malraux qui fut, au début de la guerre civile, chef de la brigade aérienne internationale, se perd dans le foisonnement des voies ouvertes à chaque

⁷⁹Malraux André, *L'Espoir*, Paris, Gallimard, 1938, p. 46.

instant par les interventions des personnages secondaires. Certaines de ces voies secondaires sont des impasses, puisque ceux qui les empruntent ne reviennent pas dans le récit et se perdent soit dans l'anonymat, soit dans un retour précipité en France pour cause d'incapacité au combat.

Au contraire, il n'y a pas dans le roman de Lydie Salvayre des personnages secondaires. Le peuple qui apparaît à deux reprises, le peuple des paysans aux prises avec le projet de collectivisation des terres et le peuple urbain jeune de la révolution à Barcelone, le peuple, en général, est un personnage principal.

De plus, Malraux fait prononcer à tous ses personnages principaux de véritables déclarations de stratégie politique et militaire très complexes et très touffues, qui obscurcissent encore un peu plus, si c'était nécessaire, la trajectoire des dits personnages. Garcia, chef du renseignement militaire au ministère, développe, III, chapitre 3, toute une théorisation de la transformation des milices en armée régulière, seule capable à son avis de faire gagner la guerre aux républicains, ce qui est, pour lui, le seul objectif réel de la guerre civile commençante. Garcia est un intellectuel, ethnologue et professeur d'Université. Il dialogue avec Magnin, qui était lui, dans le civil, ingénieur de Centrale. Magnin tient pour l'enthousiasme révolutionnaire. Garcia pour l'organisation politique et la technique militaire. Ce type de débat a marqué, chez les dirigeants, le tout début de la guerre civile du côté républicain. Il s'est conclu par la victoire des organisateurs sur les spontanéistes, ou si l'on préfère, des communistes et de leurs alliés sur les anarchistes. Le roman de Malraux abonde en discussions idéologiques et politiques, parfois même philosophiques, d'un niveau élevé de pertinence et de complexité. C'est une des qualités du roman. Mais cette qualité obscurcit par son hyper intellectualité le sens immédiat de l'action des personnages. Leur action présente est comme anéantie par les critiques incessantes qu'ils font de cette action. Leur trajectoire de vie est comme effacée par une réflexion qui l'invalide au fur et à mesure qu'elle se développe. Ils sont terriblement compliqués et souvent désespérés de l'infériorité des moyens militaires qui leur sont attribués.

Tout au contraire, dans le roman de Lydie Salvayre, les personnages du roman sont simples, linéaires, d'un seul tenant. Leurs convictions politiques sont franches et naïves. José, Montse et Diego sont des débutants en politique ils ont les convictions simples et limpides des nouveaux convertis. Leurs connaissances idéologiques et politiques sont sommaires. Ils sont superficiels. Et cette superficialité leur confère des trajectoires simples, quasi algébriques, des lignes pures pour des types purs. José, en anarchiste-type, veut instaurer immédiatement la collectivisation des terres de son village. Diego, en communiste conséquent, veut organiser les milices de son village en corps d'armée. Montse, en jeune femme moderne et libérée, cherche à se débarrasser de toutes les contraintes matérielles et morales de son ancienne vie de petite villageoise bornée. Ce que ces trois personnages perdent en complexité et en profondeur, ils le gagnent en simplicité et en linéarité. Ce sont des types purs, ce qui ne veut pas dire sans consistance et sans densité.

2. Des types purs.

Il y a une sorte de hiérarchie dans les personnages du roman de Lydie Salvayre : viennent au premier plan Montse, José, André « Malraux », Diego ; un peu en retrait, le trio doña Pura, doña Sol, don Jaime. Un peu plus en retrait encore, le père et la mère de Montse.

MONTSE.

Montrserrat Monclus Arjona dite Montse. Montse est belle, de cette beauté du corps et du cœur qui fait la beauté complète de celle qui est à la fois belle et bonne. Lydie Salvayre cisèle son portrait physique comme une figurine d'ivoire. « Elle (Montse) avait autrefois cette prestance très particulière que conférait aux femmes espagnoles le port du *càntaro*⁸⁰ sur la tête et qu'on ne voit aujourd'hui qu'aux danseuses de ballet. Elle avançait comme un bateau très droite et souple comme une voile. Elle avait un corps de cinéma et portait dans ses yeux la bonté de son cœur.⁸¹».

Ce type espagnol très pur se trouve associé chez Montse à une vive intelligence, qui ne va pas sans malice. Lorsque son frère José, revenu de Lérima, enthousiasmé par les théories anarchistes, lui dit un soir que le monde à venir sera « un monde où aucun être ne sera jamais plus ni le servent ni la propriété d'un autre, où aucun être n'aliénera jamais plus en faveur d'un autre la part de souveraineté qui lui revient, un monde juste et beau, *un paraiso*, un paradis réalisé où l'amour et le travail se feront librement dans la joie ...⁸²», elle l'arrête dans son élan lyrique. « Je ne vois pas comment, lui dit Montse en se retenant de rire, je pourrais en plein mois de janvier cueillir les olives librement dans la joie avec les doigts gelés et le dos en compote.⁸³ ».

Intelligente, malicieuse, espiègle, Montse fait la conquête de son beau père don Jaime, qui commence à lui transmettre certains éléments de son immense culture. « Sans que jamais ils se le déclarassent, don Jaime et Montse éprouvèrent chacun du bonheur en la présence de l'autre, une affabilité qu'ils n'avaient encore ressentie pour personne, une complicité inédite et joyeuse, et un surcroît de forces morales qui leur fut d'un grand bienfait.⁸⁴ ». Si Diego n'était pas devenu communiste, s'il était resté neutre par scepticisme comme don Jaime, Montse n'aurait pas été contrainte de se réfugier en France à la fin de la guerre civile en 1939. Elle aurait acquis auprès de don Jaime une immense culture et Lydia, sa fille, aurait pu devenir un grand écrivain espagnol.

⁸⁰*Càntaro* : cruche en terre cuite que les femmes espagnoles portaient sur la tête.

⁸¹Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014, p. 16.

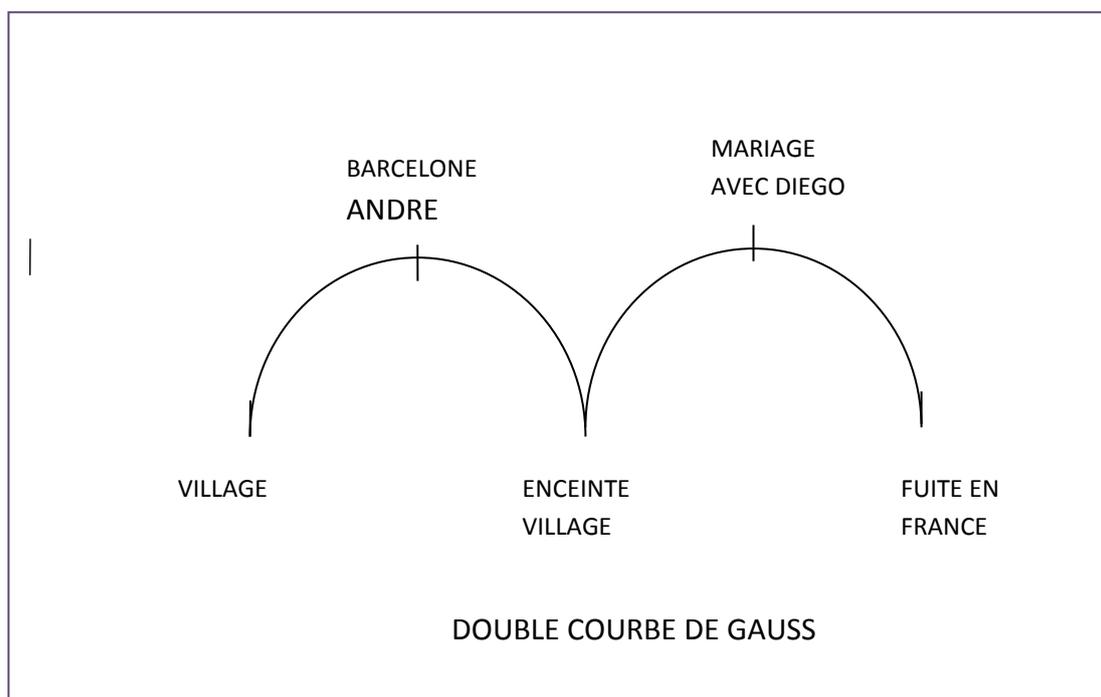
⁸²*Idem*, p. 25.

⁸³*Ibidem*.

⁸⁴*Idem*, pp. 222-223.

La vie de Montse en juillet et août 36 suit une ligne ascendante d'une pureté inouïe. De l'initiation par son frère José aux convictions de l'anarchisme jusqu'au départ pour Barcelone, c'est la ligne de l'initiation qui est tracée, sans bavure. Le séjour à Barcelone est la suite puis l'apogée de cette courbe commençante.

L'apogée de cette ligne ascendante est la découverte de l'amour avec André « Malraux », découverte comme naturelle et spontanée, naturellement réussie. Amour d'une seule nuit, définitivement parfait, puisqu'au matin André s'en va vers le front d'Aragon et qu'aucune autre nuit ne pourra gâcher ce que cette seule et unique nuit aura eu de parfaitement achevé, à tous les sens du terme.



JOSE.

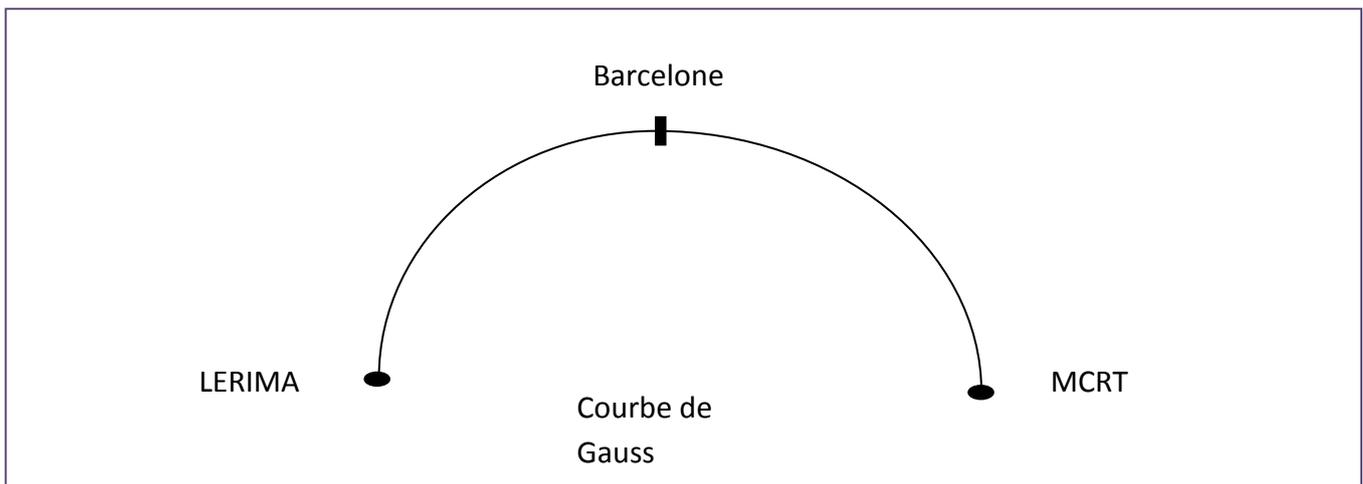
José est beau. Montse n'a pas de mots trop forts pour décrire sa beauté physique, lorsqu'il harangue les paysans dans la grande salle de Ayuntamiento : « Un àngel moreno caído del cielo⁸⁵ » - un ange brun descendu du ciel. Cette beauté s'allie à un enthousiasme révolutionnaire peut-être naïf mais d'une grande pureté. José est anarchiste comme on peut l'être en juillet 36 en Espagne, c'est-à-dire pas anarchisant, demi-anarchiste mais totalement anarchiste. Il croit en la collectivisation des terres et des usines et à leur gestion par le peuple. Jusqu'à sa mort, José aura la conviction que le bonheur, non seulement des espagnols, mais de l'humanité entière, passe par l'instauration du communisme anarchiste.

⁸⁵Idem, pp. 55.

Lorsque, de retour au village, il sera marginalisé par la totalité des villageois devenus méfiants à son égard, il ne changera pas de croyance. Il pensera seulement que les hommes ne sont pas prêts à assumer cet état supérieur de l'humanité que serait le communisme anarchiste.

Toute la ligne, ascendante puis descendante de la vie de José, jusqu'au point de non retour de la mort est une ligne pure que rien ne vient briser. Même le moment de réflexion qui le conduit à ne pas rejoindre l'armée anarchiste de Durruti reste dans la ligne destinale de sa vie. C'est ce moment qui courbe la ligne vers le bas et la rend descendante. Ne voulant plus s'engager, José rentre au village pour aider son père dans les travaux agricoles à venir. Ce qui peut être considéré comme un arrêt, son départ de Barcelone, n'est pas un arrêt mais une inflexion de la courbe.

José c'est une flamme qui grandit, vacille puis s'éteint. Si, comme l'écrit André Malraux dans *L'Espoir*, « la mort change la vie en destin », la mort de José clôt une courbe pure que les mathématiciens nomment, du nom de son découvreur, courbe de Gauss.



ANDRE « MALRAUX ».

André « Malraux » n'est pas André Malraux, l'écrivain bien connu. C'est un jeu entre Lydie Salvayre et sa sœur aînée Lunita d'appeler ainsi l'homme que Montse a connu à Barcelone, qui s'appelle effectivement André et qui est le père de Lunita. Lydie Salvayre rend compte au tout début du roman de ce que les anglais appellent « *private joke* » entre sa sœur et elle-même. « Et tout remonte d'un coup, la petite phrase de don Jaime Burgos Obregón, l'allégresse de juillet 36, la découverte euphorique de la ville et le visage de celui qu'elle a aimé à la folie et que ma sœur et moi appelons depuis l'enfance André Malraux.⁸⁶ ».

Cet homme que Montse aime passionnément s'appelle bien André. Il est français comme Malraux. Ecrivain comme Malraux. Mais écrivain débutant, ce que Malraux n'est plus en

⁸⁶*Idem*, p. 15.

1936, puisqu'il a obtenu en 1933 le prix Goncourt pour la *Condition humaine*. André est venu en Espagne s'engager dans les Brigades Internationales comme Malraux. Mais lui, il vient s'enrôler à Barcelone dans les troupes qui vont combattre sur le front d'Aragon près de Saragosse. A la même époque, Malraux est, aux environs de Madrid, chef de l'escadrille aérienne des Brigades internationales. André « Malraux » n'est donc pas André Malraux.

André « Malraux » est, dit Montse, « beau comme un dieu ⁸⁷ ». Il se lève pour réciter un poème sur la mer. Dans le café, tous se taisent, et, à la fin du poème l'applaudissent « à tout rompre ⁸⁸ », dit la mère de Lydie Salvayre dans son fragnol. C'est la première rencontre de Montse et d'André. La seconde (il n'y aura pas de troisième rencontre) aura lieu dans le même grand café de Barcelone, l'Estiu.

Cette seconde rencontre est d'une pureté formidable, c'est comme une condensation de passion et de vie : Montse vit en une seule nuit tout l'amour qu'elle aura jamais connu dans sa vie. Elle connaît, en l'espace de quelques heures, son premier baiser, sa première relation charnelle et déjà la complicité d'un couple uni par une longue vie. André est comme un point dans la ligne de vie de Montse. Mais ce point est à l'apogée de la courbe de cette ligne de vie et ce point contient l'infini.

André, que Montse ne reverra plus jamais, est, dans cet été 36, la figure idéale du militant révolutionnaire, prêt à donner sa vie et même plus que sa vie, si c'était possible, pour la révolution.

DIEGO.

Diego est roux. C'est dans l'Espagne de 1936, une anomalie physique définitive. Selon une tradition populaire espagnole encore vivante au début du XXe siècle, les roux sont des fils du Diable. Précisément, Diego est le fils adoptif de don Jaime et de doña Sol qui n'ont pas pu avoir d'enfant. Les villageois se perdent en conjectures sur l'origine de Diego, toutes ces conjectures ayant un point commun, lui attribuer une origine infamante. La plus stupide de ces conjectures est que « Diego serait né de la liaison, tenez-vous bien, de don Jaime avec la Filo, une débile mentale qui vit avec sa vieille mère qu'on appelle la Bruja dans une cahute aménagée à la sortie du village. ⁸⁹ ». Et le pire, disent les gens soit disant bien informés, c'est qu'on ne connaît pas les moyens de subsistance de ces deux femmes. Qui peut les entretenir, sinon don Jaime ?

Diego est devenu communiste, comme beaucoup de ceux qui, en territoire républicain, détestent le désordre anarchiste et aspirent à une organisation rationnelle. Diego est un communiste parfait, quasi maniaque et obsessionnel dans son goût de l'ordre. Il ne cesse de rédiger des rapports pour les hautes instances du Parti. « Car il s'était pris d'amour pour

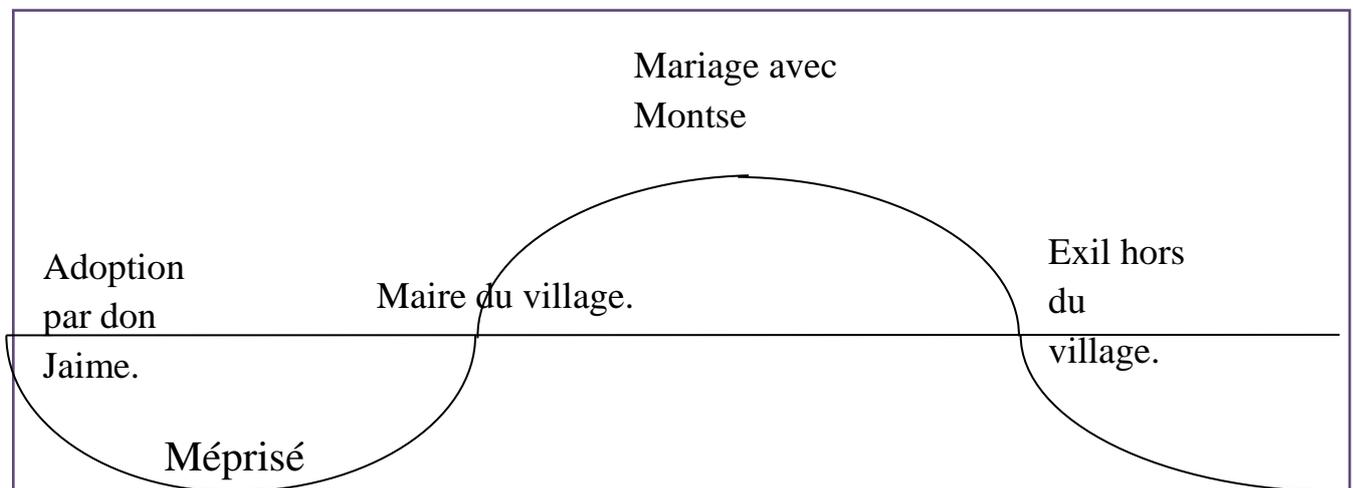
⁸⁷*Idem*, p. 116

⁸⁸*Ibidem*.

⁸⁹*Idem*, p. 34.

l'écriture de ses rapports, allant parfois, tant était violente sa passion paperassière, jusqu'à en rédiger plusieurs dans la même journée.⁹⁰ ». Diego est devenu, par une espèce de génération spontanée, dans un petit village perdu du Nord de l'Espagne, une incarnation du bureaucrate soviétique pleinement accompli, un pur stalinien.

Diego est un type pur. Ce n'est pas une caricature. Tout ce qu'il fait, il le fait avec la conviction d'être, au plus haut point, un excellent communiste. Dans ses rapports, il donne des informations sur les agitateurs anarchistes du village, en précisant à propos de ces derniers une « foule de détails aussi anodins qu'inutiles : horaires, déplacements, vêtements, facéties, paroles rapportées, boissons ingurgitées, etc.⁹¹ ». Dans son action à la mairie, Diego n'hésite pas à s'occuper des détails les plus infimes. Il contrôle « avec un soin policier, l'épaisseur de la peau des patates épluchées par Rosita pour le repas des enfants⁹² ». Il envoie ses quatre aides « compter les clients du café de Bendicion⁹³ », le seul café du village.



La courbe de son existence est une courbe oscillatoire. Diego descend de la position élevée de fils de don Jaime, jusqu'au mépris général de l'ensemble des villageois. Puis après l'assemblée qui le désigne comme maire du village, il retrouve sa position et monte jusqu'à une espèce de pouvoir absolu. La mort de José dont il sera tenu pour responsable par la communauté villageoise le fait descendre à nouveau vers le point le plus bas de la détestation.

Viennent ensuite un peu en retrait de ces quatre personnages principaux le trio des Burgos Obregón, doña Pura, doña Sol, don Jaime.

⁹⁰*Idem*, p. 175.

⁹¹*Idem*, p. 176.

⁹²*Idem*, p. 177

⁹³*Ibidem*.

DOÑA PURA.

Lydie Salvayre, attache une importance particulière au personnage de doña Pura. Elle lui consacre au style direct un exercice littéraire d'un genre singulier. C'est la fameuse « Hagiographie de doña Pura surnommée Santa Pura », caricature d'un genre classique dans l'Espagne catholique, l'hagiographie ou histoire des saints. Doña Pura est un type très pur de vieille bigote espagnole, toujours fourrée à l'Eglise, qui accueille avec enthousiasme le soulèvement du général Franco, « son Caudillo vénéré, son Génie absolu, son Sauveur envoyé par Ciel, l'Artisan valeureux de la Nouvelle Espagne...⁹⁴ ». Doña Pura est une femme exaltée qui va jusqu'à souhaiter la mort de ceux qu'elle appelle des sauvages, c'est-à-dire les sans Dieu, partisans, « (de) Banikoun Bakounin Bakounin, bref un diable russe qui prônait le viol de la propriété et des personnes, et (d') un malade mental appelé Staline ...⁹⁵ ».

Doña Pura est affecté de ce que les psychanalystes nomment le retour du refoulé, c'est-à-dire la conversion dans des douleurs physiques de toutes les répressions de la pulsion sexuelle. A cinquante ans, écrit Lydie Salvayre, « doña Pura avait déplacé les démangeaisons occasionnées par les pulsions qui tourmentaient sa chair sur les différents organes d'un corps irréprochablement chaste, et ses douleurs ne se dénombraient plus⁹⁶ ». Doña Pura est une femme cent pour cent bigote, « une facha cent pour cent facha⁹⁷ », disent les villageois, une malade imaginaire cent pour cent imaginaire déclare don Jaime chaque fois qu'elle se plaint de ses douleurs physiques.

Ce caractère entier de doña Pura fait d'elle un personnage sur lequel Lydie Salvayre exerce toute sa verve satirique, parce que ce personnage, par son caractère exceptionnel, constitue un sujet de choix. Comme le dit sa mère à Lydie Salvayre dans son franc parler, doña Pura n'a pas à être caricaturé puisqu'elle est naturellement une caricature. C'est là ce qui constitue son type pur.

DOÑA SOL.

Dans une nation où une femme ne prend sa pleine valeur que lorsqu'elle est mère et mère d'un enfant mâle, doña Sol, l'épouse légitime de don Jaime, est doublement dévaluée. Premièrement, elle est stérile ou du moins elle n'a pas donné d'enfant à don Jaime. Deuxièmement, don Jaime lui a imposé d'adopter un fils qu'il a eu, quand il était étudiant en droit à Barcelone, d'une serveuse dont il était tombé éperdument amoureux, une certaine Paloma. Ce fils, c'est Diego. Paloma a dû être internée à vie dans un hôpital psychiatrique

⁹⁴ *Idem*, p. 84.

⁹⁵ *Idem*, p. 85.

⁹⁶ *Idem*, p. 83.

⁹⁷ *Idem*, p. 90. *Facha* signifie fasciste.

pour psychose paranoïaque. L'enfant est alors placé dans une famille d'accueil où il est très malheureux. Lorsque don Jaime revient au village pour administrer ses terres, il reprend Diego et en fait son fils adoptif. Doña Sol devient sa mère adoptive, ce qui constitue pour elle une double tare : elle n'est pas vraiment mère et on ne sait pas d'où vient le fils qu'elle a adopté.

Doña Sol est une *mater dolorosa*, une mère souffrante type. C'est pour elle comme un destin. Diego la repousse, l'insulte, l'injurie. Doña Sol se tait, se retient de pleurer. « Et lorsqu'il (Diego) est contraint de subir ses baisers avant d'aller se coucher, il essuie sa joue, ostensiblement, et doña Sol se mord les lèvres pour ne pas éclater en sanglots.⁹⁸ ». Lorsque, mariée à Diego, Montse vient vivre auprès de doña Sol et de don Jaime, doña Sol reporte sur Montse tout son amour maternel refoulé. Mais c'est trop. Montse ne le supporte pas. Parfois elle s'efforce d'accepter les cajoleries de doña Sol et de paraître touchée par les cadeaux incessants qu'elle lui fait. Mais souvent, n'en pouvant plus, elle la rabroue. « Un jour que doña Sol, la voyant triste, se lança pour la consoler dans l'éloge des indicibles autant qu'innombrables bonheurs de la maternité qui l'attendaient, elle répondit sur un ton parfaitement froid : Les hyènes aussi accouchent de hyènettes et n'en font pas un plat. Sur quoi doña Sol éclata en sanglots.⁹⁹ ». Doña Sol n'est ni femme ni mère. Son mariage avec don Jaime est un mariage de convenance. Malgré ses efforts envers Diego et Montse, elle ne parvient pas du tout à accomplir son désir maternel, ni auprès de l'un ni auprès de l'autre.

C'est le type même de la mère non mère. Elle est l'incarnation pure de la douleur maternelle de ne pas être mère, une contradiction dans les termes.

DON JAIME.

Don Jaime est un homme fin et cultivé, grand bourgeois voltairien et sceptique. S'il a adhéré dans sa jeunesse aux organisations des étudiants socialistes, c'est avec circonspection. Dans la guerre civile, il est neutre : il pense que ni les franquistes ni les communistes ne proposent de bonnes solutions pour l'Espagne moderne. C'est un sceptique qui pense que les hommes et les systèmes politiques qu'ils créent sont très imparfaits. Le moins imparfait pour l'Espagne 1936, ç'aurait été un système républicain respectueux de l'Eglise catholique et s'efforçant d'améliorer peu à peu le sort des paysans et des ouvriers. Mais cette voie a été interdite par le déclenchement de la guerre civile.

Don Jaime passe sa vie dans sa bibliothèque. Il laisse son intendant, Ricardo dit el Perrito, gérer ses propriétés. Il est poli, affable, ironique et courtois. Il n'y a que l'agressivité de Diego à son égard qui l'attriste, même s'il ne répond que par le silence aux longues diatribes de son fils contre la propriété foncière, la bourgeoisie, la religion ... Il parle un castillan *castigo*, c'est-à-dire châtié. Don Jaime croit que les égards pour les autres, les marques de politesse,

⁹⁸*Idem*, p. 38.

⁹⁹*Idem*, p. 205.

la bienveillance sont seuls capables de rendre supportables les heurts incessants de la vie familiale.

Lydie Salvayre fait un portrait particulièrement complexe de don Jaime. C'est dans la brutalité des affrontements de la guerre civile, le portrait d'un type d'homme que l'Espagne a pu produire dans les années 1930 : un homme très cultivé, trop cultivé pour croire aux solutions simples : le fascisme et le communisme ; un homme trop sceptique pour espérer que les hommes s'améliorent moralement. Et donc, un homme libéral, bienveillant, attentif et poli, traitant avec une ironie aimable les lubies de doña Pura. Doña Pura prétendait que les bolchéviques « avaient fait sauter en France la grotte de Lourdes, quelle horreur, quelle horreur, mais c'est la fin du monde ! ». « Tu déraisonnes, lui disait son frère (Don Jaime). ». « Je l'ai lu dans le journal, lui rétorquait-elle. ». « Change de journal, lui conseillait son frère qui l'invitait régulièrement à davantage de mesure dans ses détestations comme dans ses engouements¹⁰⁰. ». Don Jaime est un *hidalgo*, qui voudrait concilier tradition et modernité, le type très pur de l'espagnol accompli, mais en discordance complète avec un siècle qui privilégie tout ce qui est sommaire et primaire.

Ce qui montre bien l'excellence de don Jaime, c'est le lien affectif et intellectuel qu'il noue avec Montse. Cette petite villageoise, intelligente et malicieuse, il veut en faire une femme élégante et cultivée. Et Montse adore ce beau père qui veut l'élever, aux deux sens de ce mot.

Viennent, au troisième plan, deux autres types très purs dans cet apparaître de la société espagnole que donne à voir et presque à toucher Lydie Salvayre : la mère et le père de Montse.

LA MERE de MONTSE.

C'est une de ces mères espagnoles qui n'auront pas besoin de changer de vêtement pour prendre le deuil de leurs fils, une de ces femmes pieuses, aux mains usées par les travaux ménagers qui n'auront pas trop de toute leur vaillance et de leur courage pour tenir à bout de bras, pendant toute la durée de la guerre civile, une société qui se défait dans la violence, le crime et l'abjection. La mère de Montse est la figure très pure de ces femmes paysannes que leur endurance aux travaux de la terre de la maison, avait façonnées pour tenir le coup, pour garder la tête froide, dans la folie meurtrière de la pire des guerres qui soit, la guerre civile.

La mère de Montse possède éminemment deux autres qualités qui sont propres aux paysannes de son temps : elle est maligne et elle est mutine. Mutine, lorsque son fils José fait des grandes tirades sur le bonheur futur que l'anarchisme doit procurer à l'humanité toute entière. Elle émaille son discours de plaisanteries d'une grande drôlerie.

¹⁰⁰Idem, p. 89.

« Il (José) dit que plus jamais l'argent ne décidera de toutes choses, que plus jamais il ne fondera les distinctions entre les êtres, et que bientôt la mer aura un goût d'anisette, fait la mère agacée, et que bientôt il n'y aura plus d'injustice, plus de hiérarchie, plus d'exploitation, plus de misère, que les gens pourront part... partir en vacances avec le pape, complète la mère de plus en plus excédée.¹⁰¹ ».

Maligne, lorsque Montse revient enceinte au village et lui annonce son état. La mère de Montse avait observé que lors des traditionnelles *jotas* du dimanche sur la place de l'Eglise, le fils Burgos tournait autour de Montse. C'est elle qui organise, avec toute la discrétion nécessaire, une rencontre entre Montse et Diego pendant laquelle Diego propose à Montse de l'épouser, en sachant très bien qu'elle est enceinte. C'est elle qui vient à bout des dernières résistances de Montse. Ce beau mariage, c'est le triomphe de son intelligence manœuvrière de paysanne rusée. La mère de Montse concentre toutes les qualités des paysannes espagnoles de son temps.

LE PERE DE MONTSE.

Comme l'écrit Lydie Salvayre, « presque tous les pères de village en 1936 sont malheureux car leur fils ne veulent plus de leur Sainte Espagne¹⁰² ». Le père de José est un tout petit propriétaire terrien. Il possède à peine un hectare d'une terre aride, seulement bonne à faire paître les moutons, mais il y tient par-dessus tout. Les anarchistes n'ont pas su comprendre que la résistance principale à la collectivisation viendrait surtout de ces petits propriétaires qui se sont privés de tout pour posséder quelques centaines d'ares. Le père de José est un petit propriétaire type dont le drame est que son fils, devenu anarchiste, veut le spolier de ce qui constitue sa seule raison de vivre. Le père de José est un père espagnol, maître chez lui après Dieu, n'acceptant aucune discussion à propos des décisions prises par lui. Il exerce sur sa femme et ses enfants une violence extrême, tant morale que physique.

Le même homme, intraitable et despotique, devient, lors du repas du mariage de Montse, un être « désespéré, parfaitement inoffensif, balbutiant, timide, les yeux braqués sur son assiette, et dans la crainte de tout¹⁰³. ». Montse découvre que le comportement violent de son père dans sa maison est une surcompensation virile d'un sentiment de faiblesse persistant. En ce sens, également, le père de Montse est représentatif de tous les pères paysans espagnols.

L'anarchiste généreux, le communiste parcimonieux, le combattant de la première heure des Brigades internationales, le grand bourgeois sceptique, la mère espagnole stérile, la bigote franquiste, le père et la mère sacrifiés de la guerre civile : ce sont des essences pures que la mémoire créatrice de la mère de Lydie Salvayre convoque autour de cette essence encore plus pure que constituent les quelques semaines qui ont été le seul bonheur de sa vie. Il n'y

¹⁰¹ *Idem*, p. 23.

¹⁰² *Idem*, p. 42.

¹⁰³ *Idem*, pp. 191-192.

pas jusqu'à Georges Bernanos qui accompagnant la trajectoire de vie de Montse et de Jose n'apparaisse comme l'essence même de l'écrivain engagé. L'ensemble de ces essences pures constitue un système de type pur ou typologie¹⁰⁴.

Cette typologie des personnages du roman se complète par une typologie des relations des personnages entre eux. Croisements, décroissements, recroisements construisent par leur combinaison des figures destinales.

3. Croisement, décroissement, recroissement : les relations entre les trajectoires de vie des personnages.

Une lecture attentive du roman de Lydie Salvayre permet de discerner six types de relations entre des trajectoires de vie : premièrement entre Montse et José, deuxièmement entre Montse et André Malraux, troisièmement entre Montse et don Jaime, quatrièmement entre Montse et Diego, cinquièmement entre José et Diego, sixièmement entre l'écrivain Georges Bernanos résidant à Palma de Majorque et le couple José-Montse.

a. La relation entre Montse et José : décroissement, croisement, décroissement.

Dans un premier temps, José et Montse sont très éloignés l'un de l'autre. José à Lérima, s'initie à la dialectique politique de l'anarchisme, dont il apprend les pratiques et les mots. Pendant ce temps là, Montse reste dans son village à accomplir les tâches domestiques traditionnelles auprès de sa mère. Les trajectoires de vie de Montse et de José sont alors totalement décroisées.

Lorsque José revient au village, il est tellement enthousiasmé par les idées anarchistes qu'il ne cesse de faire de grands discours à sa mère et à sa sœur, qui réagissent de façon très différente. La mère est excédée par les grandes tirades de son fils. Montse au contraire n'arrête pas de rire, et elle prend de plus en plus de goût et d'intérêt à ce que dit José. Elle se convertit peu à peu aux idées de son frère, si bien que lorsque celui-ci lui propose de l'accompagner à Barcelone pour vivre la grande aventure révolutionnaire, elle accepte avec joie. Les destinées de José et Montse sont alors croisées pendant tout le temps de leur séjour commun à Barcelone.

José s'aperçoit, avec son bon sens paysan, que les miliciens anarchistes sont condamnés à la mort face aux troupes militaires organisés des franquistes. Il ne veut pas être condamné à la mort. Il préfère rejoindre son père au village pour l'aider à faire la moisson. Montse reste à Barcelone. Leurs vies sont à nouveau décroisées. Puis, Montse rentre elle aussi au village parce qu'elle est enceinte, mais son mariage avec Diego l'ennemi juré de José l'éloigne encore plus de son frère. Le décroissement des vies de José et de Montse atteint son paroxysme, lorsque José meurt au cours de l'affrontement entre les phalangistes du village

¹⁰⁴ Typologie : description d'un ensemble de types idéaux qui sont autant d'essences pures.

et les républicains et que Montse donne naissance à une petite fille prénommée Lunita. Le décroisement est total : d'un côté la mort, de l'autre la vie.

b. La relation entre Montse et André « Malraux » : croisement, décroisement.

Le croisement de Montse et d'André « Malraux » a lieu à Barcelone. Montse fait l'amour avec André dans ce qui est la plus belle nuit et le plus beau jour de sa vie. Le décroisement est brutal. Au petit matin, André rejoint le front des troupes républicaines en Aragon ; il ne donne à Montse ni son nom ni un quelconque moyen de le retrouver. Montse de son côté ressent une émotion tellement intense qu'elle ne pense pas à donner à André son adresse. Leur décroisement est une séparation définitive.

c. La relation entre Montse et don Jaime : croisement, décroisement, recroisement.

La première fois où Montse voit don Jaime, c'est lorsqu'elle se présente auprès de la famille Burgos Obregón pour solliciter un travail de servante. Don Jaime l'accueille avec politesse, mais il a le malheur de prononcer une phrase qui met Montse hors d'elle-même : « Elle a l'air bien modeste ». Montse ne veut plus entendre parler de don Jaime. Après s'être croisés, leurs itinéraires de vie se décroisent totalement : don Jaime se réfugie dans sa bibliothèque et Montse devient une jeune femme libérée et une révolutionnaire aguerrie.

Le recroisement de Montse et de don Jaime se produit lorsque Montse épouse Diego, le fils, de don Jaime. Au tout début de son installation dans la famille aristocratique des Burgos Obregón, Montse se tient à distance de don Jaime dont elle n'a pas oublié la formule désobligeante lors de leur première rencontre. Un soir où elle est seule avec don Jaime, elle lui rappelle cet incident et lui avoue à quel point elle avait été vexée de s'entendre dire qu'elle était « modeste ». Don Jaime, qui ne se souvenait pas d'avoir dit cela, se confond en excuses. Elle-même lui demande pardon pour sa susceptibilité excessive. Ils finissent par éclater de rire tous les deux et, depuis ce jour, deviennent les meilleurs amis du monde. Ce recroisement de leurs vies instaure une complicité affective et intellectuelle qui ne cessera qu'au moment de la fuite précipitée de Montse en France.

d. La relation entre Montse et Diego : décroisement, croisement, décroisement, recroisement.

Tout sépare Diego et Montse. Diego est le fils du plus grand propriétaire terrien du village, don Jaime. Montse est la fille d'un petit propriétaire pauvre et inculte. Le décroisement de ces deux personnages est alors à son maximum. Comment une petite villageoise sans dot pourrait-elle intéresser le fils d'un notable ? L'impossible se produit. Diego est amoureux de Montse. Lorsque celle-ci revient au village parce qu'elle est enceinte, elle pense à se suicider. Mais, contre toute attente, Diego aime tellement Montse qu'il veut l'épouser et reconnaître l'enfant qu'elle porte dans ses flancs.

Diego conseille à Montse de s'enfuir en France pour préserver sa vie et celle de son enfant. A nouveau, les vies de Montse et Diego sont décroisées. Mais, Diego parvient lui-même à fuir en France la revanche des franquistes. Montse et Diego se retrouvent, après de multiples péripéties dans un même camp d'internement dans le sud-ouest de la France. Ce recroisement ne prendra fin qu'à la mort de Diego.

e. La relation entre José et Diego : décroisement, croisement, décroisement.

Le premier contact entre José et Diego se fait à l'école communale. Don Jaime a adopté Diego à l'âge de sept ans, et il a voulu qu'il aille à l'école du village comme tous les autres enfants. Le décroisement de José et de Diego commence à l'école : Diego voudrait être ami avec José mais José ne cesse de le repousser. Ce décroisement atteint son maximum lorsque José découvre l'anarchisme à Lérima et que Diego devient communiste. Dans cette époque de la guerre civile en Espagne, le conflit entre les anarchistes et les communistes est presque aussi important que celui qui oppose les républicains et les franquistes. Diego et José sont à l'opposé l'un de l'autre : « ma mère : « Eran la noche y el dia ¹⁰⁵».

Le recroisement entre Diego et José se produit dans l'urgence : l'intendant de don Jaime, el Perrito, aidé de quatre ouvriers agricoles, constitue un corps de phalangistes et veut s'emparer du pouvoir au village. Diego doit accepter l'aide de José devant le danger imminent : leurs destinées se croisent le temps d'une fusillade entre républicains et phalangistes. José est frappé à mort, et, pour une raison obscure, les villageois font courir le bruit que c'est Diego qui l'a tué.

Cette mort de José marque la séparation définitive entre les destinées de José et de Diego. Diego devient un héros mort pour l'Espagne républicaine. Diego est totalement isolé dans sa mairie. Il est considéré comme un lâche et un traître et il est mis au ban de la société villageoise.

f. La relation entre Bernanos et les personnages du roman (José, Montse, doña Pura).

Lydie Salvayre établit une correspondance chronologique entre les épisodes de la vie de Georges Bernanos à Palma de Majorque de juillet 1936 à mars 1937 et les différents événements de la vie des personnages du roman, et plus particulièrement de Montse, José et doña Pura. Pour Lydie Salvayre, il y a comme une espèce de complicité entre, d'une part, la prise de conscience de Bernanos à propos de la répression aveugle des franquistes et du soutien inconditionnel de l'Eglise espagnole à cette répression et, d'autre part, les parcours de vie de Montse et de José, qui sont des parcours initiatiques dans le domaine politique et dans le domaine personnel.

¹⁰⁵*Idem*, p. 159.

Le premier synchronisme entre Bernanos et Montse est à la première page du roman. Ce synchronisme voit Montse et Bernanos emprunter le même chemin. Montse, « le 18 juillet 1936, ouvre sa gueule pour la première fois de sa vie¹⁰⁶ ». Montse ne supporte pas qu'on lui dise qu'elle a l'air bien modeste. Bernanos, à la même date, s'insurge contre la bassesse de la haute hiérarchie de l'église catholique espagnole, qui bénit les massacres perpétrés par les phalangistes.

Le deuxième synchronisme se fait entre Bernanos et José. C'est un synchronisme en sens contraire. Dans son village, José veut faire la révolution et écraser les nationaux : « Fuera los nacionales ! Fuera ! Fuera !¹⁰⁷ ». Dehors les nationaux ! Dehors ! Dehors ! A l'inverse, à Palma de Majorque, Bernanos voit les nationaux commencer la chasse aux républicains ou plutôt à ceux qui ont été dénoncés comme républicains.

Le troisième synchronisme est un synchronisme entre Bernanos et Montse. Montse et Bernanos sont dans des sentiments très opposés. Montse est dans la joie depuis que son frère, de retour de Lérima, ne cesse de l'amuser avec ses formules enflammées, et ce d'autant plus qu'elle ignore les crimes commis par la phalange dans les territoires conquis par les franquistes. Bernanos, de son côté, à Palma de Majorque, c'est-à-dire en territoire franquiste, est « le témoin épouvanté¹⁰⁸ » des meurtres gratuits commis sur la personne de simples paysans.

Le quatrième synchronisme se tient entre José et Bernanos, c'est un synchronisme de même sens. Le jour où José rentre chez lui, meurtri par le désaveu cinglant que lui ont infligé les villageois en refusant son projet de communauté agricole, Bernanos voit passer sur la Rambla de Palma un camion chargé de prisonniers qui sont conduits vers la mort.

Le cinquième synchronisme met en relation doña Pura et Bernanos. C'est un synchronisme au sens inverse. Au moment où doña Pura devient de plus en plus fanatique d'une église catholique qui se range au côté du franquisme, Bernanos se décide, lui, à écrire un livre sur les méfaits de cette église que doña Pura adore absolument.

Le sixième synchronisme est un synchronisme de même sens qui met côte à côte José et Bernanos. José entre dans une profonde mélancolie parce qu'Hitler et Mussolini ont envoyé des troupes pour aider les franquistes, alors que Staline ne s'est pas encore décidé à soutenir les républicains. A Palma, Bernanos apprend que les nationaux ont exécuté en une nuit tous les prisonniers républicains. Il ressent un profond écœurement et une immense tristesse.

Le septième synchronisme voulu par Lydie Salvayre met en parallèle le désarroi de Montse et celui de Bernanos. « Mon cœur est brisé, avoua Bernanos quelque temps plus tard. C'est

¹⁰⁶ *Idem*, p. 11.

¹⁰⁷ *Idem*, p. 27.

¹⁰⁸ *Idem*, p. 50.

tout ce qu'on peut me briser¹⁰⁹ ». De son côté Montse est en pleine déroute. « Comment tenir ? Comment vivre ? se demandait Montse dans la grande maison froide des Burgos.¹¹⁰ ».

Le huitième synchronisme est un synchronisme qui réunit Montse et Bernanos. Bernanos ne veut plus rester à Palma de Majorque, où il ressent de plus en plus son impuissance à empêcher les crimes qui se commettent. Pour Bernanos, ce n'est plus une vie, et au mois de mars 1937, il décide de quitter Palma. De son côté Montse se sent de plus en plus coupable de ne pas aimer son mari Diego. Montse ressent le désespoir de ne pas pouvoir vivre avec André, le seul amour de sa vie. « Et elle disait en elle-même : « No es una vida, no es una vida, no es una vida.¹¹¹ ».

Le dernier synchronisme, c'est aussi le dernier croisement entre Bernanos et Montse. Le 20 juillet 1938, Bernanos embarque à Marseille en direction du Paraguay. Il quitte la France parce qu'il pense que les gouvernements français et anglais ne sont pas capables d'empêcher Hitler d'envahir l'Europe. Il est dégoûté de la lâcheté de ses concitoyens. Il ne trouve de goût à la vie qu'en s'exilant dans un pays lointain. De son côté, Montse, dans le même sens que Bernanos, retrouve peu à peu le goût de vivre. Elle finit par penser que son frère n'aurait pas pu vivre dans les compromissions rendues nécessaires, dans le camp républicain, par la guerre civile, par exemple avec la bourgeoisie républicaine. « Elle finit par se dire que sa mort était peut être une mort obscurément désirée...¹¹² ».

Lydie Salvayre se comporte avec Georges Bernanos comme avec quelqu'un de la famille. Pour Lydie Salvayre, Bernanos est doublement de la famille. Tout d'abord, Bernanos appartient à la famille de pensée de Lydie Salvayre, la famille de ceux que l'injustice révolte, que la bienveillance à l'égard du crime met en colère, la famille de ceux qui condamnent tous les totalitarismes, quel que soit l'habillage idéologique qui les vêt, qu'il soit politique ou religieux. Deuxièmement, Lydie Salvayre fait coïncider dans le temps historique qui va de juillet 1936 à mars 1937 les situations concrètes de trois personnages principaux Montse, José, doña Pura et ce que vit Bernanos. Il y a en tout neuf synchronismes entre Bernanos et les personnages du roman : six de ces synchronismes voient les actions de Bernanos et des personnages du roman aller dans le même sens ; trois de ces synchronismes les décrivent comme des actions contraires. Quoi qu'il en soit, cette manière qu'a Lydie Salvayre de convoquer Bernanos en même temps que ses héros dans le cours de son récit donne le sentiment d'une communauté de vie quasi familiale entre Montse, José, doña Pura, et Bernanos.

¹⁰⁹*Idem*, p. 195.

¹¹⁰*Ibidem*.

¹¹¹*Idem*, p. 211.

¹¹²*Idem*, p. 272.

Le roman de Lydie Salvayre n'est pas de part en part un roman. Presque un tiers du texte est consacré à un essai politique et philosophique personnel, dont l'engagement situe Lydie Salvayre dans le droit fil des écrivains de témoignage et de pamphlet. Ce n'est pas un hasard si Lydie Salvayre fait de Georges Bernanos un compagnon de route, fidèle et sûr, non seulement pour elle-même mais pour ses personnages principaux dans toute l'étendue de son récit. C'est que Bernanos est un homme de colère, de vérité mauvaise à dire, surtout lorsqu'elle choque les bien-pensants, comme celle qu'il énonce dans *Les Grands Cimetières sous la lune*, lorsqu'il dénonce l'attitude infâme de l'Eglise catholique espagnole. Cet essai n'est pas d'un seul bloc, car Lydie Salvayre divise ces remarques critiques en plusieurs petits essais qui fragmentent le cours du roman. Cette technique de fragmentation lui permet de brouiller les pistes de la chronologie de la partie roman de son récit. De ce fait, le roman de Lydie Salvayre n'apparaît plus comme un roman simplement historique mais semble se situer dans un temps quasi intemporel. Ce temps hors chronologie permet d'accueillir les types purs que la mémoire créatrice de la mère de Lydie Salvayre met à jour dans les conversations quotidiennes que Lydie Salvayre entretient avec sa mère. Ces types purs sont comme des essences platoniciennes qui traverseraient sans se corrompre le tout début de la guerre civile espagnole.

La partie purement roman du roman de Lydie Salvayre est constituée, en fait, d'une triple essentialité.

- Essentialité des types purs qui sont les personnages principaux du roman.
- Essentialité des courbes algébriques que réalisent les trajectoires de vie de Montse, de José, et de Diego.
- Essentialité des croisements, décroissements et recroissements que ces courbes ont entre elles.

Cette triple essentialité fait du roman de Lydie Salvayre un roman où des personnages ayant réellement existé apparaissent comme des personnages fictifs, tellement leur caractère relève de l'essence pure telle qu'elle est constituée par la mémoire créatrice de type proustien de la mère de Lydie Salvayre. Ce rapprochement entre le narrateur proustien et la mère de Lydie Salvayre peut paraître saugrenu. Mais, ce n'est pas la faute de la mère de Lydie Salvayre si l'hypermnésie qu'elle développe dans sa maladie d'Alzheimer est une forme de mémoire exacte du passé possédant la même structure que la mémoire involontaire du héros proustien. Cette résurrection est également le surgissement d'un bonheur présent qui abolit le temps. C'est, du moins, ce que déclare, dans un néo-platonisme pleinement assumé, Marcel Proust dans *Le Temps retrouvé*. Lydie Salvayre ne revendique pas ce néo-platonisme proustien. Mais le résultat est le même, puisque la mère de Lydie Salvayre éprouve dans le présent un bonheur aussi absolu que celui qu'elle a vécu dans le passé.

IV. Le roman de l'essence retrouvée.

Un roman en général crée des personnages fictifs qui doivent paraître réels. Dans son livre, *The Rise of the Novel*¹¹³, la Naissance du Roman, Ian Watt souligne l'origine « réaliste » du roman dans sa première apparition au début du XVIII^e siècle, chez Defoe, Richardson et Fielding. Le roman moderne tranche sur tous les genres des siècles précédents par le souci de l'originalité et de la particularité, qui implique la caractérisation individuelle des personnages et leur insertion dans le temps et dans l'espace. Comme l'écrit Ian Watt, « les diverses caractéristiques techniques du roman, telles qu'elles sont décrites ci-dessus, semblent toutes contribuer à servir l'objectif commun au romancier et au philosophe – la production de ce qui prétend être un compte rendu authentique de la véritable expérience des individus¹¹⁴. ». Selon cette étude d'Ian Watt, dans un roman, les personnages fictifs doivent donc au moins apparaître comme réels, à défaut de l'être vraiment. Ce type de réalité romanesque, Ian Watt la nomme « réalité formelle » ou encore « réalité fictive ».

Dans le roman de Lydie Salvayre, les personnages sont des personnages ayant historiquement existé, ils ne sont pas purement fictifs. Dans une interview¹¹⁵, Lydie Salvayre insiste particulièrement sur le fait qu'elle a très peu transformé le récit de sa mère concernant la vie de celle-ci entre juillet 1936 et mars 1937. Assurément, la mémoire n'est pas une reproduction fidèle de la réalité – si l'on entend par réalité l'ensemble des perceptions, émotions, sentiments, passions et pensées qui ont été vécus par tous les personnages du roman. La question de la réalité dans le roman est une question complexe et difficile. En effet, les flux de conscience des différents personnages décrits avec exactitude valent pour l'objectivité de leur vécu mais ne rendent compte d'aucune manière des circonstances extérieures à ces flux – lieux, situations, actions, contingences fortuites. Le roman réaliste maximal ne pourrait rendre compte de la totalité de ce qui manifeste comme « réalité ». C'est pourquoi le roman de Lydie Salvayre ne prétend pas décrire la « réalité » dans sa totalité. Certes, la mémoire de la mère de Lydie Salvayre est une mémoire exceptionnelle dans sa précision : la maladie d'Alzheimer de la mère de Lydie a aboli la mémoire de tout son passé, sauf de la période la plus intense de sa vie – ce qu'elle appelle « sa vraie vie ». Cette mémoire est une mémoire de type proustien, une mémoire créatrice et non reproductive, qui saisit l'essence des personnages, l'essence de la trajectoire de leurs vies et l'essence des combinaisons entre ces trajectoires. Si l'on pense comme Proust, c'est-à-dire de manière platonicienne, que l'essence c'est le réel, la mémoire de la mère de Lydie Salvayre ne crée pas la « réalité », c'est-à-dire la totalité des représentations passées, mais le

¹¹³ Ian Watt, *The Rise of the Novel*, Chatto and Winduss, Londres, 1957. Le premier chapitre de ce livre est publié dans *Littérature et réalité*, Seuil, 1982. *Littérature et réalité* est un recueil de textes critiques réalisé sous la direction de Gérard Genette et Tzvetan Todorov. Le texte d'Ian Watt est repris de la revue *Poétique* du 16 novembre 1973. Ce premier chapitre du livre est intitulé « Réalisme et forme romanesque ».

¹¹⁴ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

¹¹⁵ www.actualité-littéraire.com/stattic/1 er chap. /4734docx, interview de Lydie Salvayre.

« réel », c'est-à-dire dans un temps suspendu, devenu comme intemporel, les figures, les courbes, les combinaisons qui structurent les essences pures des personnages.

Ces essences pures de personnages ne sont pas, en effet, des réalités au sens d'apparaître phénoménaux pris dans la multiplicité du sensible comme le sont par exemple les personnages du roman d'André Malraux, *L'Espoir*. Parce qu'elles ne sont pas des réalités, ces essences sont fictives. Mais cette fiction ne ressortit pas au registre de l'illusoire, du fantastique, de l'irréel. Ces fictions sont des fictions qui manifestent l'essence. En ce sens, ces fictions sont réelles. Dans le roman de Lydie Salvayre, c'est l'essence qui fait le réel et le réel ce n'est que l'essence. Comme l'avait vu Maurice Merleau-Ponty, dans un article intitulé « Roman et Métaphysique »¹¹⁶, tout roman est habité secrètement par une métaphysique. Le roman de Lydie Salvayre ne déroge pas à cette règle. C'est le roman de la métaphysique platonicienne comme bonheur de l'être.

1. Le « réalisme » comme origine du roman : le réalisme formel.

Pour comprendre le sens de la tentative romanesque de Lydie Salvayre, il est nécessaire de comprendre l'origine du roman dans son apparition au début du XVIII^e siècle. Selon l'historien du roman Ian Watt, la totalité du genre du roman moderne ressortit au concept de « réalisme ». « Grâce à une perspective élargie, les historiens du roman ont pu faire beaucoup plus pour déterminer les traits idiosyncrasiques de la forme romanesque. En un mot, ils ont considéré le « réalisme » comme le caractère déterminant qui distingue les ouvrages des romanciers du début du XVIII^e siècle des œuvres de fiction précédentes. ». Ce concept de « réalisme », pour Ian Watt, ne s'oppose pas à la notion d'« idéalisme », autrement dit les personnages des romans de Defoe, Richardson et Fielding peuvent présenter des aspects moraux et idéaux qui font que ces romans, bien qu'ils soient marqués par le « réalisme », ne sont pas pour autant des romans qui décrivent la bassesse morale et la misère sociale la plus noire. La question se trouve encore plus compliquée par le fait qu'une tendance du roman, l'école réaliste française, a utilisé le concept de « réalisme » pour l'opposer à tous les types de romans qui développent une forme d'idéalité, soit héroïque soit morale, soit en un sens très large « romantique », unissant presque toujours les thèmes de l'amour et de la mort.

Dans le texte, « Réalisme et forme romanesque », Ian Watt précise le sens de ce concept de « réalisme » qui selon lui, s'applique à tous les romans depuis l'apparition du roman proprement dit dans la littérature anglaise du début du XVIII^e siècle. En historien du roman, Ian Watt retient cinq critères de ce qu'il appelle « réalisme », consubstantiels à tout roman. Le premier critère est celui de la nouveauté. Dans les formes de littérature précédant l'apparition du roman moderne les œuvres littéraires, tragédie, poème, roman au sens ancien, reposaient sur une référence obligatoire à la tradition, celle du passé historique ou de la fable, et « la manière de l'auteur était appréciée, dans une large mesure, d'après l'idée

¹¹⁶Maurice Merleau-Ponty, « Roman et Métaphysique » in *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 1948.

qu'on se faisait d'une convenance littéraire dérivée des modèles préétablis dans le genre.¹¹⁷ ». C'est pourquoi le roman mérite bien le nom qu'on lui donne en anglais : *novel*.

Le deuxième critère du « réalisme » est, selon Ian Watt, le critère de la singularité. Dans les formes littéraires précédant l'apparition du roman moderne, il y a une forte préférence pour le général et l'universel. Le roman au sens ancien (*romance*) ne met en scène que des personnages généraux : héros, rois, chevaliers, mendiants, prophètes, etc. Comme l'affirmait le philosophe Berkeley en 1713 : « *C'est une maxime universellement reconnue que toute chose qui existe est particulière* ¹¹⁸ ». Cette philosophie de la particularité se retrouve dans les romans anglais du début du XVIIIe siècle, puisque selon Ian Watt, « la particularité de la description a toujours été considérée comme caractéristique de la manière narrative de *Robinson Crusoe* et de *Pamela*¹¹⁹. ». Ce procédé de narration pousse le goût de la singularité jusqu'à la plus extrême minutie.

Le troisième critère complète le précédent, puisqu'il s'agit de la caractérisation de chaque personnage. Cette caractérisation commence par le fait que les romanciers précédemment cités baptisent leurs personnages d'un prénom et d'un nom. Les protagonistes du roman portent des noms complets et réalistes comme Robinson Crusoe ou Moll Flanders. Les protagonistes du roman ont également un âge, une taille, une corpulence, des manières de marcher et de s'asseoir, des façons de parler et de se taire, etc. Le quatrième critère vient prolonger le critère de la caractérisation par l'ouverture de la temporalité réelle, selon une chronologie où l'échelle temporelle se trouve graduée avec précision. Ian Watt précise que dans l'œuvre de Richardson « on nous dit, par exemple, que Clarissa mourut le mardi 7 septembre à 6h 40 de l'après-midi.¹²⁰ ». Le cinquième critère du réalisme du roman consiste dans la dimension spatiale qui est le corrélat nécessaire du temps. Le cadre de vie des personnages est précisé, par exemple les intérieurs des maisons ou encore certains « biens meubles ». Ian Watt écrit : « le lecteur ne peut pas oublier que l'île de Robinsin Crusoé abonde en pièces de vêtements et en quincaillerie¹²¹ ».

Les diverses caractéristiques techniques du roman telles qu'elles sont décrites ci-dessus tendent vers un objectif commun à tous les romanciers : transcrire la totalité de la vie réelle dans leurs romans. De la fiction romanesque, on peut écrire ce que Lamb écrivait des romans de Defoe : « c'est comme une lecture de preuve dans un tribunal de justice¹²² », et ce que Hazlitt déclarait à propos de Richardson : « il entreprend de décrire chaque objet et

¹¹⁷ Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 17.

¹¹⁸Berkeley, *Dialogue between Hylas and Philonous*, Luce and Josep, 1949, II, p. 192.

¹¹⁹Ian Watt, « Réalisme et forme romanesque » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 22.

¹²⁰*Idem*, p. 32.

¹²¹*Idem*, p. 24.

¹²² Lamb, Lettres à Walter Wilson, 16 décembre 1822, publiée dans *Memoirs of the life and Times of Daniel Defoe*, Londres, 1930, III. P. 428.

chaque action comme si un témoin oculaire avait fait une déposition de l'ensemble¹²³ ». Selon Ian Watt, la technique narrative par laquelle le roman incarne cette vision circonstancielle de la vie peut-être appelée réalisme formel.

Le réalisme formel écrit, Ian Watt :

« est l'incarnation narrative d'une prémisse que Defoe et Richardson admettaient très littéralement, mais qui est implicite dans la forme du roman en général : la prémisse ou la convention première d'après laquelle le roman est un compte rendu complet et authentique de l'expérience humaine, et est donc dans l'obligation de fournir à ses lecteurs des détails de l'histoire tels que l'individualité des personnages en cause, les particularités spatio-temporelles de leurs actions, détails qui sont présentés au moyen d'un emploi du langage plus largement référentiel qu'il n'est d'usage dans les autres formes littéraires. ¹²⁴ ».

Ce réalisme formel, c'est ce que Flaubert exprime à sa façon à propos du roman, lorsqu'il dit que le roman, c'est le « réel écrit ».

La partie roman du « roman¹²⁵ » de Lydie Salvayre entre pleinement dans cette définition du roman nouveau ou *novel*. Toutes les caractéristiques du réalisme formel se retrouvent dans les pages que Lydie Salvayre consacre à ses personnages dans l'Espagne de la guerre civile commençante de juillet 1936 à mars 1937. Certes, elle enrichit le style indirect qui est celui de la narratrice par des interruptions en style direct par lesquels s'expriment la mère et la fille, Montse et Lydie, comme elles se sont exprimées dans leurs conversations les plus intimes. Ce procédé introduit un second niveau de narration, où la narratrice redevient la fille et le personnage Montse la mère racontant au style direct ses souvenirs. Mais ce double niveau n'empêche pas le roman de correspondre à la forme classique du *novel*, dans son réalisme formel de réel écrit.

Le réalisme formel, ou si l'on préfère le réel écrit, comporte une alternative : ou bien c'est la fiction qui crée le réel comme c'est le cas des romans de Flaubert ; ou bien le réel, défini par son essence, crée la fiction, ce qui est le cas de l'œuvre romanesque de Marcel Proust. Le premier terme de l'alternative définit les romans réalistes au sens précis que le mot réalisme peut avoir pour l'école réaliste française. Le roman de Lydie Salvayre ne semble pas appartenir à cette première espèce. Le second terme de l'alternative définit des romans que l'on pourrait nommer « essentialistes », dans lesquels les personnages réels constitués comme des types purs deviennent fictifs en tant qu'ils ne sont plus que des essences. C'est à cette seconde espèce qu'appartient le roman de Lydie Salvayre. Avant d'étudier le roman à caractère essentialiste au nombre desquels il faut compter le roman de Lydie Salvayre, il est

¹²³ Hazlitt, *Lectures on the English comic Writes*, New York, 1845, p. 138.

¹²⁴ Ian Watt, *Réalisme et forme romanesque* in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, pp. 41-12.

¹²⁵ Les guillemets sont destinés à caractériser l'appellation officielle du récit de Lydie Salvayre dans l'édition du Seuil. L'extérieur du premier plat porte la mention roman.

nécessaire pour mieux marquer la différence de nature de l'un et l'autre roman de définir clairement et distinctement ce qu'est un roman réaliste.

2. La fiction crée le réel : le récit réaliste.

Le roman réaliste du XIXe siècle accorde une importance fondamentale au moindre détail dans la narration. Dans une étude parue originellement dans *Poétique*, 22 avril, 1975, Leo Bersani fait une remarque essentielle sur le roman réaliste : « Les mots les plus quotidiens, les gestes les plus banals, les épisodes les plus insignifiants se soumettent de bonne grâce à une discipline qui exige qu'ils soient mots, gestes et épisodes révélateurs. ¹²⁶ ». On ne trouve pas, dans le roman de Lydie Salvayre, ce type de notation, aussi minutieuse et précise. Il n'y a pas de détails sur le physique particulier des personnages ni sur leurs vêtements ni sur leur environnement, que ce soit les personnages secondaires ou le décor. Par exemple, le café L'Estiu où se passe le premier rendez-vous avec André « Malraux » n'est pas du tout décrit dans le détail : il n'y a aucune indication sur les chaises, les tables, les autres consommateurs, la couleur des murs. Aucun élément de décoration n'est indiqué : glaces, affiches, photographies etc. Lydie Salvayre ne décrit jamais avec précision les vêtements des différents personnages. Elle ne donne que des indications de couleur et de forme vagues et imprécises. Les visages des personnages ne sont jamais détaillés : aucun lecteur ne peut savoir quelle est la forme de la bouche de Montse ; d'André « Malraux », il n'y a aucune description physique. Quand un détail physique est souligné, comme le roux des cheveux de Diego, c'est pour faire référence à l'origine incertaine de Diego puisque le roux est la couleur du diable. Il n'y a dans le roman de Lydie Salvayre aucun détail « pittoresque » : chapeau de paille, mantille, cruche, cigare, âne avec des grelots, robes à volants, etc. Lydie Salvayre n'a pas eu besoin de réunir la documentation complète et précise que Zola a dû amasser pour écrire *Germinal*. Le roman de Lydie Salvayre ne correspond aucunement au style général du roman réaliste en ce qui concerne la préoccupation de ce qui serait la recherche détaillée des notations les plus infimes.

Dans la littérature réaliste, les comportements sont l'expression continue de la psychologie des personnages. Même des incidents fortuits peuvent être l'occasion de révéler des aspects jusqu'à présent cachés de la personnalité, lorsque les personnages, surpris par les circonstances, réagissent avec beaucoup plus de naturel.

« Le romancier réaliste peut digresser, s'attarder, s'égarer autant qu'il veut : il est capable d'absorber n'importe quel matériau dans une impérieuse structure de sens – la digression balzacienne en est l'illustration suprême. Qui plus est, étant donné que le roman réaliste

¹²⁶ Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1989, pp. 48-49.

reste fidèle en général au temps chronologique, la suite des événements elle-même devient un principe ordonnateur¹²⁷. »

La cohérence structurelle du récit renforcée par la cohésion psychologique très serrée des personnages et le maillage très strict de l'ordre temporel fait que le récit réaliste peut s'offrir la fantaisie de quelques excursions hors de l'intrigue principale. Certes, dans le roman de Lydie Salvayre il existe bien une description de certains traits psychologiques majeurs des personnages principaux. Mais cela tient en un mot. José est impétueux, Diego obsessionnel, André « Malraux » courageux, don Jaime sceptique, Montse énergique, doña Sol éplorée, doña Pura bigote. Il n'y a pas, chez Lydie Salvayre, de peinture psychologique précise et minutieuse s'appuyant sur des détails parfois infimes, comme dans les grands romans réalistes. Dans *Madame Bovary*, Flaubert multiplie les notations psychologiques. Chacune d'entre elles est précise et approfondie. Flaubert va le plus loin possible dans l'analyse de la personne, dans les tréfonds de l'âme de son héroïne. Ce n'est pas pour rien qu'il pouvait dire : Madame Bovary c'est moi. Il connaît Emma Bovary aussi bien sinon mieux que lui-même. Lorsqu'Emma, devient amoureuse de Léon, Flaubert décrit avec une précision chirurgicale les tourments dans lesquels elle se trouve plongée.

« Alors, les appétits de la chair, les convoitises d'argent et mélancolies de la passion, tout se confondit dans une même souffrance ; et au lieu d'en détourner sa pensée, elle l'y attachait davantage, s'excitant à la douleur et en cherchant partout les occasions. Elle s'irritait d'un plat mal servi ou d'une porte entrebâillée, gémissait du velours qu'elle n'avait pas, du bonheur qui lui manquait, de ses rêves trop hauts, de sa maison trop étroite.¹²⁸ ».

Et lorsqu'elle trouve en Rodolphe un homme à aimer, Flaubert déploie des trésors de pertinence pour dire les sentiments nouveaux qui animent Emma.

« Elle se répétait : « J'ai un amant ! un amant ! », se délectant à cette idée comme à celle d'une autre puberté qui lui serait survenue. Elle allait donc posséder enfin ces joies de l'amour, cette fièvre du bonheur dont elle avait désespéré. Elle entra dans quelques chose de merveilleux où tout serait passion, extase, délire ; une immensité bleuâtre l'entourait, les sommets du sentiment étincelaient sous sa pensée, l'existence ordinaire n'apparaissait qu'au loin, tout en bas, dans l'ombre, entre les intervalles de ces hauteurs. Alors elle se rappela les héroïnes des livres qu'elle avait lus, et la légion lyrique de ces femmes adultères se mit à chanter dans sa mémoire avec des voix de sœurs qui la charmaient.¹²⁹ ».

¹²⁷ Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1989, p. 49.

¹²⁸ Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961, V, p. 120.

¹²⁹ Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961, XII, pp. 151-152.

Dans le roman *Lydie Salvayre*, il n'y a pas une telle recherche psychologique approfondie, précise, fouillée, mais les personnages sont comme des types purs. Leur être est un. De doña Sol, par exemple, nous ne voyons que la destinée de mère outragée ; de doña Pura, que la manie bigote et franquiste, de don Jaime, que la distance sceptique de l'érudit. Quant aux quatre personnages principaux, s'ils ont une stature typologique nécessaire, ils ne sont pas psychologiquement approfondis dans des détails infimes ou des précisions ultimes. D'André « Malraux », nous ne savons presque rien sinon qu'il dit à Montse, lors de leur nuit d'amour, quelques mots en français, par lesquels, il exprime le plus profond de sa passion. « Le français caressa, d'une main pensive, le contour de son visage et lui dit quelques mots qu'elle ne comprit pas. Il avait une voix tremblée, frissonnante, inolvidable (me dit ma mère).¹³⁰ ». De José, nous ne connaissons que l'expression de la ferveur politique, la tristesse profonde d'être rejeté par les villageois, à quoi il faut ajouter la haine quasi mécanique qu'il éprouve pour Diego. Diego n'est pas plus complexe : obsessionnel, maniaque de l'organisation et de la rédaction des rapports, malheureux d'avoir été adopté et d'être roux, c'est un type ontologique plus qu'un personnage psychologique. Montse, pourrait faire exception assurément. Lydie Salvayre, fait de sa mère un portrait un peu plus approfondi : elle exalte sa beauté physique ; elle révèle son intelligence et sa malice ; dévoile son plaisir de vivre tant qu'elle peut jouir de la vie barcelonaise et de son grand amour « André » ; elle admire sa manière de s'accommoder du mariage avec Diego ; elle se félicite de la complicité de Montse avec don Jaime. Mais, il n'y a rien dans ce portrait de proprement psychologique. Tous ces traits ressortissent à une nécessité d'ordre typologique et non psychologique : faire de Montse un être miraculeusement accompli dans un temps extraordinairement court, une femme libre, une amoureuse absolue, parthénogénique. Il n'y a rien de psychologisant ou de psychologue dans le roman de Lydie Salvayre.

Un autre trait caractéristique du roman réaliste, c'est la description précise et minutieuse des lieux. Or, il n'y a pratiquement pas de description des lieux dans le roman de Lydie Salvayre. Barcelone est à peine esquissée – les Ramblas, l'Estiu – au point qu'un journaliste distrait a situé l'action du roman à Madrid, dans un article bâclé au moment de l'annonce surprise des résultats du Goncourt. Le village n'est pas mieux précisé. Il y a *el Ayutamiento*, la maison de Montse, la rue en pente vertigineuse, où se trouve la maison de Juan. La maison de Montse n'est évoquée qu'à travers quelques indications sur les meubles de la pièce principale. Il en est de même de la maison des Burgos Obregón, maison dont Lydie Salvayre indique seulement le caractère sombre et cérémonieux. Tout autre est la minutie des descriptions dans les romans réalistes. Flaubert a réuni pour écrire *Salambô* une immense documentation qui lui permet de décrire avec une précision irréprochable les jardins d'Hamilcar à Mégara, faubourg de Carthage.

¹³⁰Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, Paris, Seuil, 2014, p. 150.

« Des figuiers entouraient les cuisines ; un bois de sycomores se prolongeait jusqu'à des masses de verdure, où des grenades resplendissaient parmi les touffes blanches des cotonniers : des vignes, chargées de grappes, montaient dans le branchage des pins : un champ de roses s'épanouissait sous des platanes ; de place en place sur des gazons, se balançaient des lis ; un sable noir, mêlé à de la poudre de corail, parsemait les sentiers, et, au milieu, l'avenue des cyprès faisait d'un bout à l'autre comme une double colonnade d'obélisques verts.¹³¹ ».

Comme le fait remarquer Roland Barthes dans un article publié originellement dans *Communications*, 11, 1968, intitulé « L'effet de réel » et repris dans *Littérature et réalité*, le propre de la description flaubertienne est de présenter le référent comme le but de la description : « l'exactitude du référent supérieure ou indifférente à toute autre fonction, commande et justifie seule, apparemment, de le décrire ou – dans le cas des descriptions réduites à un mot de le dénoter. ». A propos de la description de Rouen que Flaubert fait dans *Madame Bovary*, Roland Barthes écrit : « Il est probable que si l'on arrivait à Rouen en diligence, la vue que l'on aurait en descendant la côte qui conduit à la ville ne serait pas « objectivement » différente du panorama que décrit Flaubert¹³² ». Pour Roland Barthes, chez Flaubert et dans la littérature réaliste en général, le signifiant est utilisé de manière à manifester directement le référent sans passer par l'intermédiaire du signifié. Selon Barthes, pour Flaubert, les mots disent les choses et non les concepts des choses. Mais le souci de tout dire peut conduire à ce que Roland Barthes appelle « le vertige de la notation¹³³ ». Roland Barthes écrit : « plus rien ne pourrait indiquer pourquoi arrêter les détails de la description ici et non là : il y aurait toujours un coin, un détail, une inflexion d'espace ou de couleur à rapporter¹³⁴. ». Pour Barthes, la description, dans un roman qui se voudrait intégralement réaliste, n'aurait pas de fin, si elle n'était pas soumise à un choix esthétique. L'esthétique vient donc donner une limite pertinente à l'illimitation du tout dire.

Lydie Salvayre n'a pas besoin de cette limite pour cantonner la description des lieux au strict nécessaire. En effet, si les lieux ne sont pas mieux précisés dans le roman de Lydie Salvayre, c'est que ce roman est à la fois de quelque part et de partout. La découverte simultanée pour Montse de la liberté de penser et de l'amour absolu dans le paroxysme de la joie de vivre, c'est un quasi miracle, mais cette rare combinaison peut arriver à tous et à chacun, pourvu que les voies de la destinée se rejoignent dans le lieu du bonheur. Ce bonheur est de partout. Il est omnilocal. C'est pourquoi dans son roman Lydie Salvayre se garde bien de décrire précisément les lieux où ce bonheur exceptionnel a pu survenir pour sa mère Montserrat Monclus Arjona.

¹³¹ Flaubert, *Salammbô*, Paris, Garnier Frères, 1961, pp 1-2.

¹³² Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 86.

¹³³ *Idem*, p. 84.

¹³⁴ *Idem*, p. 86.

Roland Barthes, dans son article « l'effet de réel » in *Littérature et réalité*, montre que la littérature réaliste met en œuvre des « notations insignifiantes » ou apparemment insignifiantes pour produire ce qu'il appelle « l'effet de réel ». Roland Barthes prend l'exemple de notations chez Flaubert et Michelet qui semblent des détails inutiles. Lorsque Flaubert, décrivant la salle où se tient Mme Aubain, nous dit qu'« un vieux piano supportait, sous un baromètre, un tas pyramidal de boîte et de cartons. », il est possible de voir dans la notation du piano un indice de confort bourgeois et dans le tas pyramidal un signe de désordre, propre à connoter l'atmosphère de la maison Aubain, mais le baromètre est sans raison et superflu. Barthes écrit : « Aucune finalité ne semble justifier la référence au baromètre, objet qui n'est ni incongru ni significatif et ne participe donc pas à première vue de l'ordre du *notable*.¹³⁵ ». Pour Barthes, ce type d'objet insignifiant, comme la porte qui se trouve derrière Charlotte Corday dans un texte de Michelet, possède, en fait, une fonction essentielle dans le récit réaliste. L'idéal du récit réaliste est de tout dire de ce qu'il appelle « réel », mais il ne peut le faire. Il manque toujours un détail qu'il faudrait ajouter à tous les détails déjà donnés. Même Robbe-Grillet, dans ses romans de recherche exhaustive de la totalité du réel, ne peut présenter tout le référent présent, même si comme le dit Roland Barthes, « une pression rigoureusement égale¹³⁶ » s'exerce à la surface de son roman. Il faut bien que quelque chose, une quelconque dénotation vienne clore l'illimitation de la description, sauf à mettre des pointillés sur tout le reste du roman. Cette notation, pour Barthes, c'est le baromètre. Le baromètre est un signifiant qui en « collusion directe¹³⁷ » avec le référent, sans l'intermédiaire du signifié. Le signifié est expulsé du signe, puisque ce détail concret est insignifiant, c'est-à-dire ne renvoie pas à un signifié mais à un pur référent. Ce référent pur clôt la description en supprimant tout signifié possible, c'est-à-dire supplémentaire. Dans ce contexte, ce signifiant ultime signifie le référent ultime, c'est-à-dire le réel. La description du roman réaliste peut donc être interrompue dans son illimitation, puisque c'est le réel lui-même ou si l'on préfère la catégorie du réel qui apparaît. Dans la conclusion de son texte,

Roland Barthes écrit :

« Car dans le moment même où ces détails sont réputés dénoter directement le réel, ils ne font rien d'autre, sans le dire, que le signifier : le baromètre de Flaubert, la petite porte de Michelet ne disent finalement rien d'autre que ceci : *nous sommes le réel* ; c'est la catégorie du « réel » et non ses contenus contingents qui est alors signifiée, autrement dit, la carence même du signifié au profit du seul référent devient le signifiant même du réalisme : il se produit un *effet de réel*, fondement de vraisemblable inavoué qui forme l'esthétique de toutes les œuvres courantes de la modernité¹³⁸ ».

¹³⁵ *Idem*, p. 82.

¹³⁶ Cité par Leo Bersani dans « le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1989, p. 47.

¹³⁷ Roland Barthes, « L'effet de réel » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 88.

¹³⁸ *Idem*, p. 89.

On pourrait dire que ces notations sont comme la marque de fabrique du réel. Ces signifiants faussement insignifiants, la porte, le baromètre, signifient la catégorie du réel. Ils produisent un effet de réel, comme si le réel était effectif, réalisé dans le signifiant. Avec le baromètre, avec la porte, se fait une percée au-delà du concept vers la chose elle-même.

Il n'y a pas, dans le roman de Lydie Salvayre, « d'effet de réel ». Pas de baromètre sous le piano, pas de petite porte derrière Charlotte Corday. C'est plutôt comme dans un rêve que se produisent les événements du roman, rêve qu'aurait fait la mère de Lydie Salvayre, rêve qui n'exige pas de preuve de réalité. L'histoire de Montse, c'est presque trop beau pour être vrai. Incroyable, dit Montserrat dans son français bancal, son délicieux « fragnol ». Dans ce rêve réel qu'est la vie de Montse à Barcelone dans ce merveilleux mois de juillet 1936, il n'y a pas de détails insignifiants pour la bonne raison que dans ce rêve réel, il n'y a pas de détail, tout est essentiel. Il n'y a pas chez Lydie Salvayre d'effet de réel. Il n'y a que des effets d'essence.

Dans son bel article, intitulé « le réalisme et la peur du désir¹³⁹ », Leo Bersani analyse avec pertinence la fin ultime du réalisme.

« En conséquence, le romancier consacre une bonne part des forces de son imagination à épargner à la société la peine de regarder en face la superficialité de son ordre et le caractère destructeur de ses appétits. Les significations ordonnées de la littérature réaliste sont présentées comme si elles étaient immanentes à la société, alors qu'elles sont en fait les dégénération mythiques de la nature fragmentaire de la nature de cette société. En un sens, donc, le romancier réaliste tente désespérément de maintenir la cohésion de ce dont il perçoit très bien la désagrégation¹⁴⁰ ».

Le romancier réaliste construit une organisation mythique de la société pour pallier l'irrationalité d'une société que ses pulsions entraînent dans tous les sens.

Cette brève étude des caractéristiques principales du roman réaliste français au XIXe et au XXe siècle permet de faire le portrait en négatif du type de roman qu'a écrit Lydie Salvayre. Tout d'abord, le roman de Lydie Salvayre ne s'inscrit pas dans une stratégie de détail minutieux, soit physique soit moral. Lydie Salvayre se contente d'esquisser les décors, les portraits physiques, les caractères psychologiques. Ces personnages sont des types purs : l'excès de détail noierait les schèmes de ces types sous une profusion de notations qui ferait disparaître la ligne pure de leurs essences particulières. Ce dépouillement convient bien aux trajectoires de vie des personnages qui ont la forme de courbes algébriques et à la combinaison de leurs destinées qui se déploie en croisements, décroissements et recroisements. Cette typologie pure n'exige pas non plus d'approfondissement psychologique trop complexe. Un tel approfondissement aurait nui

¹³⁹ Leo Bersani, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

¹⁴⁰ *Idem*, p. 60.

à la définition monothématique du caractère de chaque personnage principal. Chez Lydie Salvayre, l'ontologie supplante la psychologie, c'est pourquoi le roman de Lydie Salvayre n'est pas un roman psychologique.

La description des lieux, du fait de la centration du roman sur la typologie des personnages, est très imprécise. Les deux lieux du roman, Barcelone et le village aragonais de Montse, sont évoqués sans être réellement décrits. Lydie Salvayre fait comme si les personnages de son roman n'étaient d'aucun lieu. En effet, ce qu'ils vivent est tellement exceptionnel qu'il n'est attaché à aucun lieu particulier. Les caractéristiques du lieu n'interfèrent nullement sur l'exceptionnalité de ce qui leur arrive.

Dans son roman, Lydie Salvayre ne recherche pas une cohérence systématique parce qu'elle n'a pas à sauver symboliquement une société qui se désagrège peu à peu dans la réalité. Au contraire, elle cherche à exalter une société en train de se faire. C'est pourquoi le roman est peut être décousu, comme est décousue la vie que mènent tous ces jeunes gens lancés à toute vitesse dans une révolution et une guerre dont ils ne peuvent prévoir l'issue. Lydie Salvayre part un peu dans tous les sens dans son roman, mais c'est parce que dans ce début de guerre civile, tous le monde part dans tous les sens : André « Malraux » sur le front d'Aragon dans un camion branlant, Montse au milieu des anarchistes qui brûlent les billets de banque, José dans tous les cafés où l'on parle de révolution, Diego dans toutes les réunions de paysans où il peut organiser l'inaction des paysans.

Cette analyse en négatif du roman de Lydie Salvayre doit faire place à présent à une étude en positif, où peuvent apparaître les caractères les plus pertinents du roman. Ces caractères sont tous liés au fait que, dans le roman de Lydie Salvayre, ce n'est pas la fiction qui crée le réel, mais bien le réel qui crée la fiction.

3. Le réel crée la fiction : le récit essentialiste.

Le roman de Lydie Salvayre est fondé sur les conversations qu'elle a pu avoir avec sa mère, pendant toute la période où Lydie Salvayre a accueilli chez elle, jour et nuit, sa mère, Montserrat Monclus Arjona. La mère de Lydie Salvayre est affectée par une forme particulière de la maladie d'Alzheimer : elle a tout oublié de sa vie, sauf cette période de la guerre civile en Espagne qui va de juillet 36 - le tout début de la guerre civile - à mars 37. La mémoire qu'elle possède de cette période est exceptionnellement précise et complète. Les conversations de la mère et de la fille ont lieu dans une atmosphère de bienveillance, de complicité et d'amour, dont le roman est comme submergé. La mère de Lydie Salvayre utilise, pour parler à sa fille, un mélange d'espagnol et de français qui n'est pas qu'un français banal : Montserrat fait en parlant des trouvailles particulièrement heureuses. Elle francise des mots espagnols. Elle fait de petites erreurs sur des expressions familières en français : par exemple, elle dit la peau de poule pour la chair de

poule. Enfin, elle se lance dans des phrases particulièrement audacieuses qu'elle parvient cependant à mener à bout. Mais, le plus important, c'est que cette mémoire est créatrice d'un souvenir du passé, qui fait de ce passé une espèce de vérité intemporelle. Il y a un parallèle qui vient à l'esprit entre la mémoire involontaire proustienne qui donne au narrateur accès à l'essence de son passé et cette mémoire involontaire de la mère de Lydie Salvayre qui lui fait retrouver la vérité et le bonheur de sa vie dans le souvenir de son aventure d'amour et de liberté à Barcelone. C'est comme si, par cette mémoire involontaire, la mère de l'auteure retrouvait sa véritable vie, sa véritable personne, l'essence même de son être particulier. Marcel Proust allait *A la recherche du temps perdu*. Lydie Salvayre se consacre A la recherche de la vie perdue.

Pour préciser le sens de cette recherche, il est nécessaire de définir, à frais personnels, un certain nombre de concepts que la critique littéraire rend incontournables, même si elle ne parvient pas à un accord définitif sur leur définition. Et tout d'abord, il s'agit de savoir ce qu'on doit entendre par réel et réalité.

a. Réalité et réel.

La réalité, c'est l'observable, le constatable et, en dernière analyse le mesurable. La réalité suppose tout d'abord une observation, c'est-à-dire un système de perception extéroceptive et intéroceptive. La perception extéroceptive enregistre les qualités manifestées par les objets extérieurs en tant que ces objets se donnent aux cinq sens. La perception intéroceptive est le ressenti des transformations biologiques du corps, des dispositions dans l'espace et des mouvements du corps. L'observable n'a de véritable sens ou du moins de sens précis que par le constatable. Par exemple : je constate que le mur est blanc et que j'ai très mal à l'estomac. Le constatable trouve son sens précis dans la mesure. C'est dans le mesurable que se situe l'essence de la réalité. Par exemple, la réalité économique de la France en 2015, c'est une expansion du P.I.B de 1 pour cent maximum et un chômage supérieur à 10 pour cent de la population en capacité d'être active. Constater, c'est donc quantifier, compter. On peut contester les instruments de mesure, avancer que les statistiques officielles du chômage laissent de côté ceux qui ne s'inscrivent pas ou plus sur les listes de demandeurs d'emploi. Il n'en demeure pas moins que, quelque soit la mesure, il faut une mesure pour que la réalité économique de la France soit évaluée.

La réalité, en un certain sens, est inépuisable parce qu'elle est non quantifiable. Quelques reliquats restent toujours hors de portée de la vision et de la mesure. On peut multiplier les microscopes électroniques et les télescopes géants : il faudrait des microscopes et des télescopes toujours plus puissants pour arriver enfin à cet idéal inaccessible qui se nomme la réalité visible. C'est pourquoi les sciences expérimentales se détournent de cette quête indéfinie pour se recentrer sur l'étude des lois mathématiques qui permettent de rendre compte des ressorts invisibles du fonctionnement des

phénomènes. Il ne sert à rien de microfilmer la chute d'une pomme au millionième de millimètre près, puisque la pomme ne tombe pas réellement à terre mais est attirée par la masse de la terre, au nom de la loi mathématique découverte par Newton, loi de l'attraction universelle des corps les uns par rapport aux autres en fonction de leur masse.

Le roman réaliste français du XIXe siècle cherche à décrire la réalité visible avec la plus extrême précision. Dans la mesure où il s'agit encore d'un roman et non pas d'un simple enregistrement documentaire comme pourrait le faire un simple appareil de reproduction, le roman réaliste français du XIXe siècle est, malgré tout, de l'ordre de la fiction. Il expose donc une réalité fictive. Et ce réalisme est un réalisme de réalité visible fictive.

Ce réalisme de réalité fictive ne peut prétendre épuiser la réalité du visible imaginable. Ce qui limite heureusement le caractère indéfini de la description, c'est la conception esthétique de l'auteur qui choisit les détails qui lui paraissent les plus propres à frapper l'imagination du lecteur, imagination qui doit voir précisément, clairement et distinctement, ce qui est décrit par les mots, et retirer de ces vues une résultante complexe : à la fois une impression visuelle d'ensemble et un ressenti affectif global.

Dans *Madame Bovary*, Flaubert fait une description prolifique de la casquette de Charles Bovary lors de son entrée en cinquième dans le lycée où l'ont placé ses parents. Dans cette description, les détails abondent au point de saturer l'attention du lecteur, mais ils sont tous orientés dans un sens précis : celui de mettre en valeur le ridicule de la casquette de Charles.

« C'était une de ces coiffures d'ordre composite, où l'on retrouve les éléments du bonnet à poil, du chapska, du chapeau rond, de la casquette de loutre et du bonnet de coton, une de ces pauvres choses, enfin, dont la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile. Ovoïde et renflée de baleines, elle commençait par trois boudins circulaires ; puis s'alternaient, séparés par une bande rouge, des losanges de velours et de poil de lapin ; venait ensuite une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, couvert d'une broderie en soutache compliquée, et d'où pendait, au bout d'un long cordon trop mince, un petit croisillon de fils d'or en manière de gland. Elle était neuve ; la visière brillait. ¹⁴¹».

Pour décrire cet extraordinaire couvre-chef, Flaubert s'est inspiré d'un dessin du *Charivari* du 21 juin 1933. Mais, pour Flaubert, l'essentiel n'est pas dans le modèle. L'essentiel est dans la mise en valeur de la bêtise que suppose le choix d'une telle casquette. C'est un *patchwork* de pièces assemblées qui ne vont pas du tout ensemble : les boudins circulaires, les losanges, le polygone, le fil d'or, la disparate de ces éléments constituent une espèce de chef d'œuvre de laideur et de ridicule. Le fabriquant, l'acheteur, le porteur, sont confondus dans une imbécillité abyssale. « Ces pauvres choses, enfin, dont

¹⁴¹Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961, I, p. 4.

la laideur muette a des profondeurs d'expression comme le visage d'un imbécile.¹⁴²». L'expression du visage d'un imbécile (six ans d'âge mental, dit le manuel de psychiatrie) est sans intention, sans signification. Sa profondeur est celle de la nullité.

Flaubert choisit à merveille les éléments de sa description pour que tout converge vers le même signifié : la stupidité, la laideur, le ridicule, combinés dans le même concept, la casquette de Charles.

Flaubert, le maître du roman dit réaliste, ne vise donc pas à la description exhaustive de la réalité, ou si on préfère du référent, mais il recherche la plus grande pertinence du signifié. La meilleure preuve de ce choix, c'est que Flaubert, dans ses écrits théoriques, ne parle jamais de réalité à propos de ses romans, mais du « réel écrit ». Mais qu'est-ce que le réel ? Et qu'est-ce que le réel écrit ?

Le réel, c'est, semble-t-il, la structure organisatrice de la manifestation des phénomènes. En sciences expérimentales, le réel, c'est l'ensemble des lois mathématisables qui organisent et structurent la manifestation des phénomènes. La loi de la chute des corps, par exemple, stipule que la vitesse des corps en chute libre est proportionnelle au carré des temps de chute de ces corps. Cette adéquation entre la manifestation des phénomènes et la loi mathématique qui organise cette manifestation permet au philosophe Hegel d'écrire que tout ce qui est réel est effectivement rationnel et que tout ce qui est rationnel est effectivement réel. En science, le réel c'est le rationnel mathématisable. Mais qu'en est-t-il de la littérature ? Et plus précisément du roman ? Qu'est-ce que le réel dans le roman ?

Comme en sciences expérimentales, le réel dans le roman est la structure organisatrice, mais, à la différence des sciences expérimentales, il n'est pas la structure organisatrice des phénomènes, mais la structure organisatrice des significations. Ou si l'on préfère, des concepts. Ce réel n'est pas naturel comme dans les sciences expérimentales. Le réel, dans la chute d'un corps, c'est l'attraction que la masse de la Terre exerce sur ce corps. Cette attraction fait partie de la nature : elle est naturelle. Au contraire, le réel, dans une chaîne de significations, n'est pas naturel. Les mots n'imitent pas les choses. Comme le montrent tous les linguistes, le signe linguistique est conventionnel, artificiel, « arbitraire », écrit Ferdinand de Saussure, le fondateur de la linguistique. La structure qui organise les signes dans un sens pertinent, c'est-à-dire différencié, est donc elle-même conventionnelle, idéale, irréelle. Le réel dans le roman est donc un réel irréal, parce qu'il n'organise pas des phénomènes mais des signifiants conventionnels et abstraits de toute imitation des phénomènes.

Ce réel irréal c'est, très exactement, ce que Flaubert nomme le « réel écrit », c'est-à-dire non pas le réel naturel comme par exemple la couleur rouge d'une fleur, mais le réel conventionnel disposé sur la feuille de papier en graphèmes coordonnés, un réel abstrait des conditions de la vie matérielle concrète, un réel irréal.

¹⁴²*Idem*, p. 4.

Le concept de réel irréel se construit comme une direction unique qui possède deux sens opposés qui sont tous deux également pertinents et opératoires. Le premier sens fait de l'irréel un réel. La fiction devient le réel, la structure organique de la signification globale du roman. Le second sens fait du réel un irréel. Le réel devient fiction. La structure essentielle des personnages réels, parce qu'elle est réduite à un type pur, devient idéale c'est-à-dire irréelle. C'est dans ce second sens qui fait du réel un irréel que s'inscrit le roman de Lydie Salvayre. Mais il faut, avant d'étudier cette inscription, exposer le premier sens.

b. L'irréel en tant que réel.

Le romancier invente des lieux, des temps, des personnages qui sont fictifs, imaginaires. C'est ce que Jean-Paul Sartre, dans la conclusion de son beau livre, intitulé *L'Imaginaire*, nomme, l'irréel. Pour Sartre, « l'œuvre d'art est un irréel¹⁴³ ». « L'objet esthétique est constitué et appréhendé par une conscience imageante qui le pose comme irréel.¹⁴⁴ ». La conscience de l'auteur de roman et du lecteur de roman n'est pas une « conscience réalisante¹⁴⁵ », qui saisit l'objet comme présent dans la perception, mais une « conscience imageante¹⁴⁶ » qui pose son objet – les lieux et les personnages du roman – comme absents de toute perception possible et donc « irréel ».

Mais, alors, comment peut-on dire que cet irréel posé par la seule conscience imageante constitue le réel ? Ce qui s'énonce ici, c'est la problématique de la description. L'erreur la plus commune est de croire que la description dans le roman renvoie aux choses elles-mêmes ou plus exactement à ce que le linguiste nomme le référent, concept introduit par Ogden et Richard pour désigner la chose extérieure au signe. Le concept de référent est préférable au concept de chose, puisque les mots peuvent faire référence également à des concepts immatériels. Le concept de chose quant à lui est limité à des objets matériels. Cette croyance courante que les mots décrivent les choses, Michael Rifaterre lui donne le nom d'« illusion référentielle¹⁴⁷ ». L'illusion référentielle, c'est l'illusion que la description renvoie directement au référent, « la croyance naïve en un contact ou une relation directe entre mot et référent ». Pour Michael Rifaterre, la description n'est pas « signification¹⁴⁸ », simple renvoi à un ensemble de référents identifiés dans leur précision monosémique mais « signifiante¹⁴⁹ », repérage d'une « même matrice structurale¹⁵⁰ » comme structure d'organisation du texte dans son ensemble - ce que nous avons nommé précisément « le réel » ci-dessus. Selon Michael Rifaterre, tout texte est l'objet d'un « double parcours¹⁵¹ ». La

¹⁴³ Jean-Paul Sartre, *L'Imaginaire*, Paris, Gallimard, 1966, p. 362.

¹⁴⁴ *Idem*, p.367.

¹⁴⁵ *Idem*, p. 371.

¹⁴⁶ *Idem*, p. 363.

¹⁴⁷ « Michael Rifaterre » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 93.

¹⁴⁸ *Idem*, p. 96.

¹⁴⁹ *Idem*, p. 97.

¹⁵⁰ *Ibidem*.

¹⁵¹ *Idem*, p. 96.

première lecture, lecture de découverte, parcourt le texte de haut en bas, du début jusqu'à la fin. C'est un parcours heuristique qui permet de saisir la « signification des mots », le renvoi des signifiants à autant de signifiés (concepts) identifiables. La seconde lecture est une lecture d'interprétation qui saisit « la matrice structurale » du texte, c'est-à-dire le réel. Michael Riffaterre décrit longuement ce second parcours.

« La seconde phase de lecture, phase herméneutique, est rétrospective : tandis qu'il progresse au fil du texte, le lecteur se rappelle ce qu'il vient de lire et en modifie la compréhension à la lumière de ce qu'il décode maintenant. Il effectue ainsi un décodage structural : tandis qu'il avance dans le texte, il en vient à reconnaître que des énoncés successifs sont en fait équivalents. Ils apparaissent alors comme des variantes de la même matrice structurale. Le texte est perçu comme variation sur une structure, thématique, symbolique ou autre, et c'est cela qui constitue la signifiante.¹⁵² ».

La « signifiante », c'est la matrice structurale du texte, c'est la structure organisationnelle du sens, c'est le réel. Si nous reprenons le texte de Flaubert sur la casquette de Charles et que nous pratiquons sur ce texte cette seconde lecture, rétroactive et herméneutique, nous ne tardons pas à découvrir cette matrice structurale dans les énoncés successifs des textes qui ne constituent que des variantes de cette matrice structurale. Cette matrice dans le texte de Flaubert c'est l'hétérogénéité la plus hétéroclite. La casquette de Charles est un bric-à-brac, constitué par des éléments hétérogènes et hétéroclites qui ne s'accordent absolument pas ensemble. Les deux énoncés successifs de Flaubert à propos de cette horrible casquette sont équivalents. Le premier énoncé porte sur l'hétérogénéité des types de coiffures auxquels cette casquette emprunte un certain nombre d'éléments : « bonnet à poil, chapska, chapeau rond, casquette de loutre, bonnet de coton.¹⁵³ ». Le second énoncé porte sur l'hétérogénéité des formes et des matières dont sont faites les différentes parties de la casquette : « trois boudins circulaires, des losanges de velours et de poils de lapins, une façon de sac qui se terminait par un polygone cartonné, un petit croisillon de fil d'or en manière de gland¹⁵⁴. ». La même matrice structurale, l'hétérogénéité hétéroclite, est exprimée selon deux variantes qui ne sont pas identiques mais équivalentes : elles ont même valeur pour décrire la structure de l'hétérogénéité. Or, ce que le lecteur découvre, il ne l'invente pas *ex nihilo*. C'est donc que Flaubert a pratiqué consciemment ce codage structural que la lecture herméneutique décode. C'est parce qu'il y a dans le texte cette organisation structurale du sens, ce codage matriciel, cette « signifiante », que la casquette de Charles est réelle. Cette casquette irréaliste, inventée par la conscience imageante du romancier Flaubert, est réelle parce qu'elle est définie par la matrice structurale de l'hétérogénéité la plus hétéroclite, par cette organisation structurelle singulière de la « signifiante » de l'hétérogénéité. Le réel dans le roman ne consiste pas dans l'accumulation des détails, mais dans la mise à jour d'une structure matricielle qui génère le sens par delà

¹⁵² *Idem*, p. 97.

¹⁵³ Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961, I, p. 4.

¹⁵⁴ *Ibidem*.

les significations conventionnelles. Cette « signifiante », dont parle le critique Michael Riffaterre, dans le cas de la casquette de Charles, définit l'hétérogénéité imbécile d'un vêtement qui est la psychologie vivante de celui qui le porte : un esprit incapable d'intelligence synthétique, alourdi de l'accumulation de connaissances disparates sans liaison entre elles, bref « un âne » comme disent les brillants professeurs de la Faculté de médecine, tout juste capable de faire un honnête médecin de campagne. Toute la destinée de Charles est comme condensée dans cette casquette : son incompréhension colossale des aspirations de sa jeune femme, son application mécanique à la tâche rebutante de médecin de campagne, son aveuglement de mari trompé. La casquette est réelle parce qu'elle est une structure organique du roman, une structure matricielle qui enfante tous les possibles de Charles : l'étudiant en médecine limité et médiocre, le médecin de campagne appliqué et harassé, l'amant maladroit et coincé, le mari lassant et routinier, l'homme faible et geignard.

Dans un essai publié pour la première fois en 2007 et intitulé *La Littérature en péril* Tzevetan Todorov dénonce dans la littérature contemporaine l'autoréférentialité du roman : le roman n'est plus un être-au-monde, mais un être-au-roman, dans lequel le roman ne parle que de lui-même, de sa construction ou plutôt de sa déconstruction, de son impossibilité qui devient sa seule possibilité, la possibilité de l'impossibilité. Todorov pense que cette tendance qui est propre surtout à la littérature française conduit à une impasse, à une « littérature réduite à l'absurdité¹⁵⁵ ». Avec le philosophe américain Richard Rorty, Todorov pense que la littérature nous donne « une compréhension élargie du monde humain¹⁵⁶ ». Pour Richard Rorty « La lecture des romans se rapproche moins de celle des ouvrages scientifiques, philosophiques ou politiques que d'un tout autre type d'expérience : celle de la rencontre avec d'autres individus.¹⁵⁷ ». Notre appareil de perception se complète et s'enrichit des perceptions différentes de toutes les autres personnes, en tant que tous les personnages de roman sont aussi des personnes uniques et singulières. « Moins ces personnages nous ressemblent (de roman), et plus ils élargissent notre horizon, donc enrichissent notre univers¹⁵⁸. » C'est une correction, de notre « égotisme¹⁵⁹ ». Mais c'est aussi, comme le fait remarquer Todorov, avec la révélation d'être différents de nous « la découverte d'une nouvelle vérité de dévoilement, vérité nécessairement partageable par d'autres hommes¹⁶⁰ ». Kant, dans un chapitre de la *Critique de la faculté de juger*, considérait que « penser en se mettant à la place de tout être humain¹⁶¹ » constitue un pas obligé de la marche de l'humanité vers l'universalité, qui est la finalité ultime de l'humanité. Pour Todorov, qui s'inspire de Kant, penser et sentir, en adoptant le point de vue des autres personnes réelles ou personnages littéraires, est l'unique moyen de tendre vers

¹⁵⁵Tzevetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, p. 17.

¹⁵⁶*Idem*, p. 76.

¹⁵⁷*Ibidem*.

¹⁵⁸*Ibidem*.

¹⁵⁹*Idem*, p. 77.

¹⁶⁰*Ibidem*.

¹⁶¹E. Kant, *Œuvres philosophiques*, t. II, Paris, Gallimard, 1985, chapitre 40, p. 1073.

l'universalité et nous permet donc d'accomplir notre vocation¹⁶². Todorov pense que la lecture des romans nous fait sortir de notre égocentrisme et nous universalise, c'est-à-dire nous fait accomplir notre entière humanité. Il écrit dans la conclusion de son essai : « L'horizon dans lequel s'inscrit l'œuvre littéraire, c'est la vérité commune de dévoilement ou, si l'on préfère, l'univers élargi auquel on parvient en rencontrant un texte narratif ou poétique.¹⁶³ ». Le réel du roman, sa matrice structurelle originale, fait le réel du lecteur, c'est-à-dire son universalisation, sa compréhension de plus en plus élargie du monde humain, dans le partage avec les autres de la vérité commune, qui dévoile toute matrice structurelle originale dans un « vrai » roman.

Le roman de Lydie Salvayre est un vrai roman, puisqu'il élargit notre compréhension du monde humain, puisqu'il nous fait partager « une vérité commune de dévoilement ». Cette vérité de dévoilement est celle du bonheur essentiel que la mémoire involontaire de la mère de Lydie Salvayre permet de dévoiler à la fois à l'auteure et au lecteur. Cette vérité de dévoilement par la mémoire involontaire, Marcel Proust l'avait déjà analysé dans *Le Temps retrouvé* dans le fameux passage dit des « pavés inégaux ». Ce passage joue dans le roman de Proust le même rôle de matrice structurelle que la casquette de Charles jouait dans le roman de Flaubert. Chez Proust c'est l'essence et le bonheur de Venise que cette structure organisationnelle met en mouvement : c'est aussi le bonheur de la littérature et de la vie puisque selon le mot de Proust : « la littérature, c'est la vie ». Chez Flaubert, c'est le malheur de Charles qui est déjà inscrit dans la « signifiante » d'une casquette qui annonce sa destinée d'homme médiocre, de mari maladroit et trompé. La « signifiante » profonde du roman de Lydie Salvayre, sa matrice structurale, c'est de faire apparaître le bonheur dans sa signification étymologique. En ancien français, heur signifie chance. Le bonheur, c'est donc la bonne chance, l'opportunité heureuse. C'est en effet, une chance incroyable, et, à certains égards, même scandaleuse et indécente de trouver le bonheur dans le moment du déclenchement de la guerre civile en Espagne, c'est-à-dire dans le moment le plus tragique de l'histoire récente de la nation espagnole. Et pourtant, dans ce roman, tout est bonheur et joie de vivre. Bonheur de José qui découvre la fraternité anarchiste et ses enivres : la mort brutale de José est elle-même une chance, puisqu'elle lui permet de disparaître en pleine gloire, sans avoir à subir la mort infamante infligée par les tortionnaires franquistes. Bonheur de Montse qui fait de la liberté et de l'amour son pain quotidien. Bonheur d'André « Malraux » qui donne son amour à Montse et sa vie à la révolution espagnole. Bonheur des jeunes gens à Barcelone qui jouent avec les vies comme ils jouent avec les mots. Bonheur des paysans de pouvoir secouer l'ennui de leur travail quotidien par des discussions enflammées au café et à la maison du peuple. Bonheur de Diego le rejeté qui devient le dirigeant populaire bien aimé de son village. Bonheur même de ceux qui ne sont pas faits pour le bonheur. Bonheur de doña Pura qui peut enfin aimer (platoniquement) un homme, Franco, le Caudillo. Bonheur de doña Sol qui trouve une fille à aimer en Montse. Bonheur de

¹⁶²Tzvetan Todorov, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, p. 78.

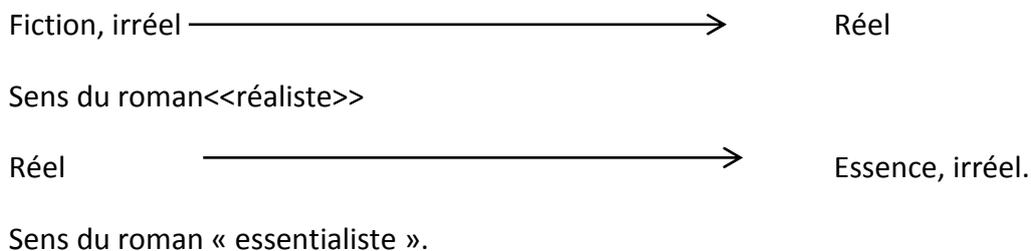
¹⁶³ *Idem*, p. 79.

don Jaime, le sceptique ennuyé, qui rajeunit de vingt ans en devenant l'ami et le précepteur de Montse.

La grande originalité du roman de Lydie Salvayre, c'est que là où devraient régner la souffrance, la tristesse, le malheur, c'est la joie et la légèreté qui surgissent comme à l'improviste. A contre-courant, dira-t-on. En fait, ce contre-courant est issu de la matrice structurelle du roman, de la structure organisationnelle de la mémoire involontaire de la mère de Lydie Salvayre, qui fait éclater le bonheur d'abord dans le souvenir puis enfin dans le récit. Ce bonheur imprévisible et imprévu peut paraître au lecteur scandaleux et indécent : ce n'est pas dans la pire période de l'histoire de l'Espagne que l'on peut être heureux, diront les gens raisonnables. Lydie Salvayre a instauré dans son récit un solide contrepoids à ce bonheur incongru. Ce contrepoids, c'est l'essai qui, dans le roman, pour une très large part, donne la parole à la dénonciation violente que Bernanos fait des horreurs de la répression franquiste et de la lâcheté de l'église catholique espagnole. Cet essai, c'est aussi un essai philosophique et politique personnel dans lequel l'auteure dénonce en son nom propre les turpitudes du camp franquiste : l'épuration élevée au rang d'institution nationale, l'humiliation publique infligée au recteur de l'Université de Salamanque, Miguel Unamuno, l'utilisation abusive du mot national par des hommes qui acceptent l'aide massive de l'Allemagne nazie et de l'Italie fasciste.

La direction du roman, c'est sa structure organisationnelle, sa matrice structurale. Cette matrice peut aller dans le sens qui va de la fiction, c'est-à-dire de l'irréel, vers le réel. La casquette de Charles est fictive, irréaliste, mais elle constitue le « réel écrit » du roman de Flaubert. L'orientation du sens peut être inverse. Aller du réel (des personnages, des temps, des lieux, qui ont existé) vers l'irréel, par une transformation de ces personnages réels en type purs idéaux et donc fictifs et irréels. Le réel devient irréel, c'est, semble-t-il, le sens du roman de Lydie Salvayre.

Direction : organisation structurelle du réel écrit



C. Le réel fait irréel.

Quelles peuvent être les sources d'un roman ? Il semble qu'il y ait quatre grands types de source. Tout d'abord, les textes : documents historiques, archives publiques, lettres privées, récits et romans précédents, articles de revues et de journaux, etc. Ensuite, les témoignages d'autrui conservés dans la mémoire, notés par écrit, enregistrés. Troisième source, peut-être la plus abondante, en tous cas la plus proche, sa propre vie, soit le souvenir plus au moins proche de ce que l'on a vécu, soit le flux de pensée présent qui ne cesse de s'écouler au fil du temps. Enfin, quatrième source, l'imaginaire, ou ce que l'on tient pour tel, le fantastique et le merveilleux, imaginaire qui n'est jamais sans quelque rapport avec la mémoire du mythe.

Le romancier peut choisir de n'utiliser qu'un seul type de source, à l'exclusion de toutes les autres. Il peut choisir également de croiser ou de mêler les sources. Le croisement des sources est d'ailleurs le plus souvent involontaire. La part d'autobiographie peut être importante dans des romans qui ne sont pas proprement autobiographiques. Des romans construits sur la base du « je » peuvent en dire beaucoup sur ce qui n'est pas « je ». Les romans historiques les plus classiques font apparaître les sympathies ou les antipathies de l'auteur pour les personnages historiques qu'il évoque. Un roman sans personnage dont les temps et les lieux sont mêlés jusqu'à l'indiscernable - un roman du signifiant, de l'intertextuel - peut laisser échapper, comme par mégarde, des notations involontairement personnelles. Quant au roman de l'imaginaire, il ne cesse de renvoyer au mythe, ce mythe fût-il un mythe scientifique comme dans les romans de science-fiction. En fait, aucun roman ne parvient tout à fait à tenir le cap de la source unique.

Le roman de Lydie Salvayre ne déroge pas à la règle énoncé ci-dessus. Il combine trois sources différentes. Il y a la source textuelle : *Les Grands Cimetières sous la lune* de Bernanos et quelques livres d'histoire de la guerre d'Espagne dont Lydie Salvayre ne donne pas les titres. Puis, la source biographique : d'une part, l'auteure et son amour filial pour une mère démunie, d'autre part les sentiments de colère, d'indignation de Lydie Salvayre. Enfin, le témoignage de la mère, ses confidences franches et directes, énoncées dans des conversations intimes, où s'épanouit le plaisir partagé de mots complices.

L'originalité du roman de Lydie Salvayre, c'est que ces différentes sources n'ont pas la même fonction. La source textuelle et la source autobiographique viennent sans cesse arrêter, couper, scinder le cours de la source de témoignage. On pourrait penser que ces interruptions fréquentes sont une espèce de fantaisie littéraire, un souci de variation brutal, la recherche d'un effet de surprise. Notre hypothèse problématique formulée dans l'introduction est qu'il n'en est rien. Ces coupures - reprises nombreuses des pensées de Bernanos, remarques personnelles de l'auteure sur le nationalisme, sur l'anarchisme, sur l'histoire de la guerre d'Espagne, développements séparés du texte par des titres en majuscules (« hagiographie de doña Pura surnommé santa Pura », « petite leçon

d'épuration nationale ») – ces coupures, disions-nous, ont une fonction bien précise qui est de casser ce que le récit du témoignage de la mère de Lydie Salvayre pourrait avoir de semblable à la continuité d'un roman historique. Le roman de Lydie Salvayre n'est absolument pas un roman historique avec des personnages inscrits dans un temps mesuré, paramétré. En effet, ces coupures incessantes ont pour résultat de faire que le temps du roman n'est plus un temps linéaire et chronométré, mais comme un temps suspendu. Ce temps sans cesse arrêté, ce temps continuellement suspendu, c'est comme un morceau d'éternité.

Cette dimension de quasi éternisation du temps intemporalise les personnages. Le séjour de Montse à Barcelone n'a pas de durée assignée. Quelques semaines, un mois, quelques mois ? On ne compte pas, tout est équivalent : l'intensité de la vie vécue transforme le temps. Le temps n'est plus un repère mais une dimension, la dimension de ce qui dure, de ce qui ne passe pas, de ce qui s'étend comme un espace. La mémoire extralucide, au sens propre, de Montserrat Monclus Arjona transforme le temps qui s'écoule indéfiniment en un temps qui s'étend et demeure comme un espace définitif. Et l'auteure Lydie Salvayre transcrit sans la trahir cette mémoire qui éternise.

Dans la dimension de ce temps suspendu, de ce temps qui ne passe plus, de ce temps devenu espace, les personnages, qui ont eu une existence historique avérée, deviennent des types purs, concentrés sur un caractère essentiel qui les définit entièrement. Ces personnages sont des personnes tellement concentrées sur leur essence que les éléments de leur psychologie deviennent secondaires. Et d'ailleurs, il y a dans le roman de Lydie Salvayre très peu de détails psychologiques. Ce n'est pas un roman psychologique. C'est un roman ontologique, centré sur l'essence de chaque personne. Ces personnes sont des types purs et idéaux, à tel point pur et idéaux qu'ils en deviennent comme irréels. Dans la matrice structurale de ce roman c'est le réel qui fait l'irréel par un processus d'essentialisation et de purification. Dans les romans dits réalistes, c'était le contraire, c'était l'irréel, le fictif qui faisait le réel, le réel écrit comme l'écrivait Gustave Flaubert. C'est pourquoi le roman de Lydie Salvayre pourrait être dit « essentialiste », puisque c'est par un processus d'essentialisation que le réel y devient irréel.

Cette essentialisation est, semble-t-il, de type platonicien. Pour Platon, en effet, le réel c'est l'essence, ce qu'il appelle *eidōs*, la structure intelligible réelle qui organise la manifestation des phénomènes. Tous les phénomènes de la beauté, pour Platon, relèvent d'une même structure intelligible qui est la mesure (*metron*) comme matrice de tous les rapports de formes qui engendrent l'harmonie (par exemple : le rapport fixé par le Nombre d'Or). Or, chaque personnage du roman de Lydie Salvayre a un *eidōs*, une structure intelligible particulière qui organise toutes les manifestations phénoménales de ce personnage. José présente un *eidōs* original, l'*eidōs* d'un anarchiste paysan. L'anarchisme en Espagne s'est développé essentiellement chez les ouvriers. Un anarchiste paysan c'est un oiseau rare. Le paysan est attaché à sa terre lorsqu'il en possède une ; et s'il n'en possède pas, attaché au

métier et au savoir qui font sa fierté professionnelle. Or, José connaît un bouleversement total dans sa vie. Il voit se constituer à Lérima, où il est ouvrier agricole temporaire, une commune agraire anarchiste où tout est mis en commun : les terres, les instruments, les revenus des récoltes. José apprend dans les journaux anarchistes, non seulement le vocabulaire de base de l'anarchisme, mais aussi les rêves mondiaux de bonheur universel de l'humanité. Et il se met à parler en grandes phrases comme n'importe quel orateur anarchiste sur une place de Barcelone. Mais c'est un paysan : il se lasse des grands discours enflammés et en cultivateur qui juge de la récolte future par la qualité des épis, il analyse lucidement l'impréparation militaire anarchiste. Les miliciens anarchistes ne veulent pas de discipline. Par tradition, ils utilisent des pistolets plutôt que des fusils et des mitrailleuses. Ils ne veulent pas de chef ni de stratégie militaire face aux troupes organisées de l'armée régulière espagnole. Ce sont des bêtes qu'on mène à l'abattoir. C'est pourquoi José ne rejoint pas la colonne Durutti, et revient au village pour aider le père dans les travaux agricoles. Cela ne l'empêchera pas, revenu au village, de harceler de ses critiques incessantes, les communistes réunis autour de Diego et de noyer sous un flot de harangues anarchistes perpétuelles les autres villageois sans opinions politiques arrêtées. Sa mort-même relève de son *eidōs* d'anarchiste paysan. Certes, il se bat contre les phalangistes du village, mais c'est dans une confusion et un désordre tels qu'on ne sait pas quelle balle l'a tué. Ce combat ressemble plus à une échauffourée entre villageois où l'on tire de tous les côtés, qu'à une bataille rangée. La mort de José est celle d'un anarchiste luttant contre les phalangistes, mais c'est aussi celle d'un paysan pris dans une bagarre générale où l'on ne sait plus très bien qui tire sur qui. D'ailleurs, les villageois ne s'y tromperont pas. Ils considéreront que c'est Diego qui a profité de la confusion pour abattre son pire ennemi. Jusqu'à sa mort, José maintient son *eidōs* d'anarchiste paysan, ou si l'on préfère de paysan anarchiste.

L'*eidōs* de Montse, c'est celui de la fierté intelligente. Sa fierté éclate lorsqu'elle se met en colère parce que don Jaime Obregón, a voulu maladroitement lui signifier qu'elle convenait à la place de servante qui lui était offerte : « elle a l'air bien modeste ! ». Son intelligence se manifeste lorsqu'elle ne prend pas pour argent comptant les déclarations anarchistes enflammées de son frère. Cette intelligence se déploie lors de son séjour à Barcelone par sa capacité à s'adapter immédiatement au mode de vie de la grande ville et à ses nouveautés. Elle adopte facilement la langue révolutionnaire et les attitudes qui vont avec. Cette intelligence devient tactique, sinon stratégique, lorsqu'elle comprend que la seule manière de conserver sa fierté de femme, c'est d'épouser Diego qui reconnaîtra l'enfant qu'elle porte dans son ventre. Son intelligence la rapproche de l'intelligence de don Jaime, qui l'adopte comme fille et comme disciple, une fois levés les derniers griefs que la fierté de Montse entretient à son égard. Il lui demande pardon de l'avoir traitée comme une petite paysanne stupide. Cette fierté et cette intelligence font de Montse une aristocrate « naturelle ». Don Jaime ne s'y est pas trompé qui fait d'elle sa fille de cœur.

L'*eidos* d'André « Malraux », est extrêmement simple. Simple parce qu'André, jeune écrivain qui part au combat dans les Brigades internationales d'Aragon, est le type pur de ce que Jean Paul Sartre nomme, dans *Qu'est ce que la littérature ?*¹⁶⁴, un écrivain engagé, c'est-à-dire un homme de conviction, qui n'attend pas de raisonnements complexes la certitude qui lui permettrait d'être sûr d'avoir raison, mais qui voit où est le camp de la justice et de la liberté et qui donne sa vie pour la justice et pour la liberté. André, comme beaucoup de héros sartriens, est quelqu'un qui va au bout de ses convictions sans attendre que les leçons de l'Histoire lui aient donné raison. Comme le personnage principal de la pièce de théâtre de Jean Paul Sartre, *Les Mains sales*, le jeune « idéaliste » Hugo, il préfère mourir plutôt que de renier la véritable motivation de ses actes.

L'*eidos* de Diego, c'est celui d'un homme, qui veut que la rationalité se fasse monde. Diego est attiré par le marxisme parce que le marxisme promet rationnellement le dépérissement de l'Etat et la construction d'une société sans classes, où l'extraordinaire capacité de la force de travail, libérée des entraves de l'état capitaliste, pourra produire assez de biens pour que chacun puisse puiser sans limite ou presque dans des réserves toujours suffisantes. C'est la rationalité du marxisme qui a poussé Diego à adhérer au parti communiste. Dans son activité de chef communiste du village, il multiplie les rapports au comité supérieur sur les activités les plus banales des habitants du village. Ces rapports, les comités supérieurs ne les lisent même pas. Diego mesure au millimètre près les épiluchures de pommes de terre, que Rosita prépare pour la cantine des enfants des écoles. Pour Diego, le monde doit être entièrement rationnel, totalement organisé. C'est pourquoi il hait l'anarchisme de José qui aime et valorise le désordre, l'inorganisation, la fantaisie. L'*eidos* de Diego, c'est l'*eidos* d'un homme fait raison.

Reste la Trinité, la trinité terrestre formée par don Jaime, doña Pura et doña Sol. L'*eidos* de cette trinité est un triangle isocèle. Le sommet de ce triangle c'est don Jaime, situé très haut au dessus de la base du triangle dont les deux angles opposés sont doña Pura et doña Sol. Don Jaime est un sommet mystique, celui du savoir, de la sagesse, et du retrait hors d'un monde qui lui paraît mal organisé, mal fait et définitivement incapable d'amélioration. Les deux angles extrêmes de la base du triangle sont deux figures féminines engluées dans la matérialité la plus tortueuse. Doña Sol, l'utérus infertile, déploie toutes les tentatives possibles pour se faire aimer de son fils adoptif et de sa belle-fille. Tentatives nécessairement « avortées ». Doña Sol ne peut se défaire de cet *eidos* d' « utérus infertile ». Doña Pura ce n'est pas l'utérus, c'est le vagin, et l'*eidos* de doña Pura c'est l'*eidos* du vagin tourmenté. Elle souffre de douleurs innombrables dans la zone urino-pelvienne. Lydie Salvayre a la cruauté quasi médicale de décrire une trinité sexuellement défailante. Don Jaime est castré de toute action politique parmi les hommes, doña Sol est privée de fertilité et doña Pura de toute jouissance. Cette triple infirmité sexuelle est peut-être le signe de la décadence d'une bourgeoisie espagnole qui a perdu son dynamisme historique.

¹⁶⁴Jean Paul Sartre, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1964.

Tout roman est un travail de réalisme formel. Ce réalisme formel peut emprunter deux sens opposés dans la même direction, constituée par la matrice structurelle du roman, sa structure organisationnelle fondamentale. Le premier sens va de l'irréel au réel, en rendant l'irréel réel par un travail de dépassement de « la signification » vers la signifiante – ce qui dans la casquette de Charles, inventé par Flaubert, fait la réalité d'un Charles médecin médiocre et mari maladroit et trompé. L'autre sens va du réel à l'irréel par essentialisation ; des personnages réels deviennent des types purs, idéaux et donc fictifs et irréels.

Le premier type de roman, qui fait de l'irréel un réel peut être dit roman « réalisant ». Le second type de roman, qui fait du réel un irréel peut être nommé roman « essentialisant ». Le roman de Lydie Salvayre *Pas pleurer* appartient à la catégorie des romans essentialisants. Par le biais de la mémoire essentialisante de la mère de Lydie Salvayre, des personnes qui ont réellement existé deviennent des types purs et idéaux, des « *eidè* » au sens que Platon donnait à ce mot, c'est-à-dire des structures singulières parfaitement définies.

v. Conclusion.

Le roman de Lydie Salvayre, *Pas pleurer*, sous les apparences d'un roman « grand public », est en réalité un roman riche et complexe qui mêle plusieurs styles de narration et plusieurs niveaux de signification. La narration au style indirect est sans cesse interrompue par des passages au style direct. Tout d'abord, le style direct de l'essai philosophique et politique de l'auteure sur la guerre civile en Espagne et les totalitarismes contemporains. Ensuite, le style direct des conversations mère-fille dans la complicité d'une mémoire partagée. Lydie Salvayre passe d'un style à l'autre avec une habileté telle que le roman ne semble pas fait de pièces disjointes comme un manteau d'Arlequin.

Le roman de Lydie Salvayre est un roman « engagé » au sens que Sartre donne à ce concept dans *Qu'est-ce que la littérature ?* Sartre explique, dans ce texte majeur, que toute littérature est engagée, puisque une littérature qui se dit non engagée s'engage sans le dire dans le non engagement. Le non engagement est donc un engagement implicite. Par contre, l'engagement de Lydie Salvayre est un engagement explicite. Elle partage l'indignation que Georges Bernanos manifeste dans les *Grands Cimetières sous la lune* par rapport à l'attitude de l'Eglise espagnole complice du franquisme. Elle n'est pas tendre pour Claudel, soutien de Franco, qu'elle traite de « salaud ». Comme Bernanos, Lydie Salvayre dénonce tous les totalitarismes, quel que soit leur masque idéologique. Elle condamne également le national-socialisme nazi et le communisme stalinien. L'épithète « national » lui semble accompagner toutes les dérives vers la dictature et elle dénonce tous les partis qui utilisent cette appellation mystificatrice.

Mais l'essentiel du roman n'est peut-être pas dans cet engagement franc et massif. Non pas qu'il soit négligeable et inessentiel. Bien au contraire. Mais la problématique qui a guidé notre travail pose que ces parties ouvertement engagées du roman sont aussi des coupures de l'ordre historique classique du récit. Ces coupures incessantes et volontairement répétées font éclater le cadre chronologique du roman et permettent l'émergence d'une temporalité différente, comme suspendue, comme spatialisée en étendue.

Il y a dans ce roman un scandale. Le début de la guerre civile espagnole, en juillet 1936, est un malheur absolu pour l'Espagne, qui entre dans un conflit de quatre années horribles, ponctuées de meurtres, de bombardements des villes, de règlements de compte sordides, de sinistres épurations. Et ce roman présente ce début de la guerre civile comme un bonheur incroyable, exceptionnel, merveilleux, pour les deux personnages principaux du roman : Montse et José. La réaction de tout lecteur de bon sens doit être de crier à l'indécence et à la folie. Et pourtant, les lecteurs ne crient pas.

C'est qu'il arrive un quasi miracle. La mère de Lydie Salvayre, Montserrat Monclus Arjona, frappée par la maladie d'Alzheimer, a tout oublié de sa vie, sauf cette période du début de la guerre civile où elle a connu « la vraie vie », « l'illusion lyrique » dont parle Malraux dans son roman *l'Espoir*, le bonheur de vivre, de penser et de parler librement, de rêver, d'aimer

absolument et définitivement. Ce bonheur n'apparaît plus alors comme scandaleux et indécent : c'est la vie qui jaillit dans la personne d'une femme âgée proche de la mort, la vie qui ne renonce pas à dire une dernière fois l'essentiel d'elle-même : qu'elle est vive, intense, créatrice, imprévue, bref qu'elle est bonne. Ce n'est pas la faute de Montse si le seul vrai bonheur de sa vie lui a été donné au mois de juillet 1936, au commencement de la guerre civile espagnole.

L'hypermnésie de la mère de Lydie Salvayre est une mémoire involontaire heureuse du seul vrai moment de « vie heureuse » de sa vie. La mémoire involontaire proustienne était la mémoire heureuse d'une période malheureuse, le voyage décevant que Marcel avait fait à Venise avec sa mère. La mémoire proustienne est donc le bonheur d'un malheur. Chez Lydie Salvayre, la mémoire involontaire est une mémoire heureuse d'une période de bonheur, c'est le bonheur d'un bonheur. Le bonheur à la puissance deux en quelque sorte. C'est ce qui donne au roman de Lydie Salvayre un caractère presque hallucinatoire et incantatoire, une sensation de bonheur d'un bonheur vécu. C'est comme le rêve d'un rêve. Mais ce n'est pas un rêve. C'est une mémoire exacte. Et ce n'est pas un rêve de rêve, puisque c'est la mémoire intégrale ou presque de la vie vraiment vécue, de la seule vie « vraiment vie ».

La problématique de notre mémoire nous conduit à conclure que ce temps étendu ou espace de temps que créent les scansions répétées dans le récit permet à Lydie Salvayre de mettre à jour de véritables *eidè* platoniciennes. Comme si, dans ce temps quasi éternisé, les personnes ayant réellement existé, se condensaient en des structures parfaitement définies par leur intelligibilité singulière. « Montse », « José », « André », « Diego », « don Jaime », « doña Sol », « doña Pura », ont l'existence d'essences pures, de types purs qui hantent notre pensée après la lecture du roman comme des figures du réel irréel, plus réelles que la réalité qui s'offre dans son désordre à nos perceptions, réalité décevante parce que sa description ne peut jamais être exhaustive. Parce que les personnages ayant réellement existé deviennent des types idéaux et purs, le réel crée l'irréel. Mais cet irréel, dont parle Sartre dans *L'Imaginaire*, est plus réel que la réalité, même exactement décrite, de la perception. Cet irréel est un hyper réel, plus réel que la prétendue réalité observable.

Maurice Merleau-Ponty, dans un article sur le roman *L'Invitée* de Simone de Beauvoir, repris dans *Sens et Non-Sens*, et intitulé « Le Roman et la Métaphysique » fait la remarque que tout roman comporte une métaphysique implicite.

« Soit par exemple le Moi et la Liberté chez Stendhal, chez Balzac le mystère de l'histoire comme apparition d'un sens dans le hasard des événements, chez Proust l'enveloppement du passé dans le présent et la présence du temps perdu. La fonction du romancier n'est pas de thématiser ces idées, elle est de les faire exister devant nous à la manière des choses.¹⁶⁵ ».

¹⁶⁵ Maurice Merleau-Ponty, *Sens et Non-sens*, Paris, Nagel, 1961, p. 45.

Merleau-Ponty reprend une remarque de Charles Péguy dans *Notre Jeunesse* : « Tout le monde a une métaphysique, patente ou latente, ou alors on n'existe pas.¹⁶⁶ ». Ce que dit Merleau-Ponty de très grands romanciers peut bien s'appliquer au roman de Lydie Salvayre. Le roman de Lydie Salvayre comporte une métaphysique. Cette métaphysique implicite est la métaphysique de l'essence retrouvée.

¹⁶⁶ *Ibidem*, 47.

VI. Bibliographie

I. Romans et études littéraires sur la guerre d'Espagne.

Bernanos, Georges, *Les grands cimetières sous la lune*, Paris, Plon, 1938.

Conchon, Georges, *La corrida de la Victoire*, Paris, Flammarion, 1960.

Del Castillo, Michel, *Le sortilège espagnol*, Paris, Julliard, 1977.

Hanrez Marc (dir.), *Espagne / Ecrivains guerre civile*, Paris, Panthéon Press, 1975.

Hemingway Ernest, *Pour qui sonne le glas*, Paris, Gallimard, 1961 pour la traduction française.

Sartre, *Le Mur*, Paris, Gallimard, 1939.

II. Ouvrages d'histoire sur la guerre d'Espagne.

Corrado Daniel et Alary Viviane (dir.), *La guerre d'Espagne en héritage*, Clermont-Ferrand, Press Universitaire Blaise Pascal, 2007.

Hugh, Thomas, *Histoire de la guerre d'Espagne*, Editio-Service S.A Genève, Robert Laffont, 1961.

Trotsky, *La Révolution espagnole*, Paris, Minuit, 1975.

III. Ouvrages et articles de critiques littéraires et de philosophie du roman.

Barthes Roland, « l'effet de réel » in *Littérature réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Bersani Léo, « Le réalisme et la peur du désir » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Merleau-Ponty Maurice, *Sens et Non-Sens*, Paris, Nagel, 1948.

Riffaterre Michael, « L'illusion référentielle » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Sartre, Jean-Paul, *Qu'est-ce que la littérature ?*, Paris, Gallimard, 1948.

Sartre, Jean-Paul, *L'imaginaire*, Paris, Gallimard, 1966.

Todorov, Tzevetan, *La Littérature en péril*, Paris, Flammarion, 2004.

Watt, Ian, « Réalisme et formes romanesque » in *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982.

Platon, *La République*, Paris, Garnier Flammarion, 1970.

IV. Romans cités dans le mémoire.

Flaubert, *Salambô*, Paris, Garnier Frères, 1961.

Flaubert, *Madame Bovary*, Paris, Garnier Frères, 1961.

Proust, *A la Recherche du temps perdu*, Paris, Bouquins, Robert Laffont, 1987.