

Qui se ressemble s'assemble

Áurea FERNÁNDEZ RODRÍGUEZ
Universidad de Santiago de Compostela

Deux auteurs ont créé deux personnages féminins à la fois différents et semblables. En décrivant sur le plan individuel deux femmes appartenant à deux pays si distanciés, le Canada et l'Espagne, Miguel Delibes et Louise Maheux-Forcier reflètent, sur un autre plan, deux sociétés qui tout en étant différentes connaissent une métamorphose presque simultanée.

*Amadou*¹ nous met en présence d'une narration personnelle où une narratrice **autodiégétique** narre d'après son point de vue personnel et subjectif des souvenirs et des images qui apparaissent d'une façon assez imprécise. Ainsi le temps de l'histoire est presque impossible à déterminer avec précision.

Nous savons parfaitement que Nathalie évoque un temps révolu mais présent dans sa conscience. Toute la deuxième partie pourrait être citée comme exemple: la locutrice vit ou revit un passé logique rêvé, ayant sa conscience comme unique scénario, mais présenté comme un présent dont nous n'avons aucune garantie qu'il ait été réellement vécu. Peu importe, nous sommes censés suivre son illusion qui est la seule réalité et qu'elle finit par nous la faire croire. L'épilogue retrouve également ce présent du début de la narration où la locutrice se retrouve avec son mari dans la maison de banlieue. Dans la situation finale Nathalie reprend le meurtre de son mari et rejoint ainsi la situation initiale. La phrase initiale du récit et celle de chaque

¹ Maheux-Forcier, L., *Amadou*, Montréal, Le cercle du Livre de France, 1963.

Delibes nous rappelle encore de très près la problématique exposée par Nathalie dans un roman antérieur à savoir *La hoja Roja* (1959); Don Eloy et Desi montrent une disposition interne qui n'est autre chose qu'une recherche de la chaleur humaine et le désir de pouvoir maintenir de bons rapports avec les autres, avec la société où ils vivent. Ils échouent dans leur propos et leurs tentatives face à l'indifférence et à l'hostilité d'autrui n'ont pas été plus heureuses que celles de Nathalie. Leur besoin d'affection se traduit en un sentiment de solitude qui progresse au fur et à mesure que l'on avance dans chacun des récits. Cependant la méthode utilisée par Louise Maheux-Forcier prend un chemin différent à celui que Delibes expose dans ce roman.

chapitre de la première partie se retrouvent dans l'épilogue. Il n'y a donc pas de véritable commencement ni dénouement; il y a tout simplement un grand cercle qui embrasse tout le roman de sorte que le début et la fin s'unissent.

Trois séquences peuvent être distinguées dans ce premier récit romanesque de Louise Maheux-Forcier.

Dans la première séquence face à son mari mort, Nathalie «pense» à différentes étapes de sa vie: à l'enfance, à l'adolescence, à ses voyages après son héritage, et à tous les amours rencontrés au passage mais qui n'ont été nullement satisfaisants.

Sa vie avec Julien dans son appartement occupe toute la séquence deux. Julien, opposant, tente de détourner Nathalie de son penchant naturel. Il l'emmène vivre avec ses amis Robert et Sylvia dans une petite chapelle normande.

La séquence trois est sans doute la plus longue: les deux couples vivent dans l'église romane pendant quelques mois. Au début Nathalie semble s'y trouver heureuse. Sylvia l'éblouit par son comportement et voudrait bien être comme elle, Robert l'aide à comprendre la règle de la liberté, à comprendre que sa recherche est chimérique. Mais l'opposant décide de ramener Nathalie au Canada après leur mariage. Elle se laisse faire et la situation finale retrouve la situation initiale.

Louise Maheux-Forcier a tué l'oppresseur. Delibes doit tuer le côté opprimé. La romancière canadienne peut, malgré la critique, exprimer directement son point de vue à travers un personnage en dissidence dans une société traditionaliste et pleine de préjugés afin de pouvoir la juger. Contraint par la censure, Delibes doit le faire à travers une lentille dont l'image est captée par un personnage conformiste. Les deux auteurs abordent en fait un thème similaire mais à travers deux points de vue différents: le non-conformisme dans une société pleine de préjugés et/ou l'intransigeance du pur intellectuel face à l'opportunisme.

*Cinco horas con Mario*² est un roman écrit en trois parties et un faire-part de décès.

Le texte du faire-part de décès bien que non littéraire est utilisé par Delibes avec une finalité littéraire; il apporte un caractère réaliste au récit.

La première partie du roman est occupée par le prologue. Il donne de minutieuses descriptions -autant physiques qu'humaines- de la maison en deuil et du monde extérieur qui entoure Carmen cet instant même. Parcourant ces pages, les citations bibliques et le faire-part de décès, le lecteur prend contact avec le monde physique de Carmen avant d'entrer dans son monde spirituel.

Cinco horas con Mario c'est le nucleus du roman où Carmen prend la parole sans l'intermédiaire du narrateur. Elle devient la narratrice autodiégétique qui rapporte selon un point de vue personnel et subjectif des souvenirs de sa vie de couple avec Mario.

L'épilogue présente la dernière partie du roman écrite à la troisième personne. L'apparition en scène du fils de Carmen apporte un adoucissement du contenu pessimiste du roman et interrompt la partie ironique.

Le message de Delibes vient à dire que les méchants ne sont pas ceux de gauche ni les bons ceux de droite, la réconciliation est nécessaire et le dialogue possible. A

² Delibes, M. *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Ed. Destino, 1966.

partir de ce fait pense Alfonso Rey que le roman **no concluye cuando cesan las palabras de Carmen, sino que se abre a un mundo más amplio, alejado de su yo, un mundo cuya característica más notable es el odio que acompaña las diferencias ideológicas, mientras una nueva generación se dispone a entrar en la vida pública con un nuevo talante**³

Le pessimisme révélé par le roman de Louise Maheux-Forcier ne laisse aucune alternative d'adoucissement. Nathalie, dans sa maison de banlieue se trouve seule. Cette solitude n'est nullement passagère; il s'agit d'une sensation d'échec qui existe au niveau personnel du personnage.

Dès l'instant même qu'elle retrouve son véritable mais éphémère amour, Nathalie héberge profondément et lucidement la mort. Anne, sa petite fée est perdue d'une manière presque aussi fugace qu'elle est venue. La mort semble être une solution à presque tout car pour Nathalie, qui comprend que l'amour lesbien ne peut exister sous la forme du **couple réalisé**, elle devient une solution. Tout ce qui est mort est acceptable. Puis cette mort, elle va encore la donner sans aucun remords à son mari Julien. Il s'agit là d'une attirance invincible vers le néant. Ses dispositions affectives, sa précoce expérience sexuelle avec Anne, la petite fille recueillie par charité ont une large part dans l'évolution de sa vie. Or, ce lesbianisme semble devenir le point de départ et l'explosion d'un sentiment aigu de la mort. C'est ce sentiment qui va régler tout son être pour la convertir en femme chaos et passive. Lorsqu'elle peut choisir entre Sylvia et Julien, elle suit ce dernier pour l'épouser alors que le sens l'entraîne vers la première. La valeur psychologique de la mort ici n'est nullement positive car elle n'est pas le symbole de l'accès à une vie nouvelle que pourrait attendre Nathalie. En ce sens elle ne serait pas une fin en soi mais un changement, le progrès et pourquoi pas la vie. Cependant le besoin d'anéantissement chez Nathalie est tel qu'elle va répondre par le suicide à Sylvia restée à Paris qui la réclame.

Le portrait de l'héroïne est celui d'un monde faux plein de conventionnalismes et porte surtout une intention étique. Tout culmine dans le néant. L'intention étique est détruite à la fin nous laissant dans l'angoisse de l'être existentiel. La recherche n'a pas atteint l'objet cherché; le bonheur que désire Nathalie est impossible à trouver et à se réaliser. Elle retrouve à chaque tentative l'image d'Anne la seule parfaite. Elle crée ainsi son isolement spirituel, spatial et temporel. Nathalie nous laisse entendre qu'elle finira par se suicider.

La locutrice et l'héroïne, personnage principal se trouvent confondus dans la personne du **je**. C'est donc à partir de la situation de communication du **je** que nous pourrions apporter de nouvelles précisions à l'analyse du caractère du personnage monologant. En effet c'est la situation de communication du **je** qui constitue la condition nécessaire du monologue intérieur.

L'emploi du monologue intérieur avec ses évocations constantes convertit le temps réel du roman (il s'agit de quelques heures dans la nuit) en un temps psychologique qui embrasse l'enfance de Nathalie, sa vie de nomade après la mort de ses parents et sa vie avec Julien.

³ Rey, A., *La originalidad novelística de Delibes*. Universidad de Santiago de Compostela, 1975, p. 202.

L'association d'idées ainsi présentée peut mieux exprimer la personnalité individuelle du personnage; l'essentiel consiste à évoquer le plus directement possible les sensations et les images qui naissent dans la conscience de la locutrice-personnage et transmises par elle-même. Il est important que le personnage nous fasse parvenir directement au moins quelques parties du récit:

Seul le personnage peut transmettre d'une manière «naturelle» sa vision individuelle des événements relatés qu'elle soit vraie ou fausse, compréhensive ou superficielle⁴.

Le romancier ne se laisse pas voir, c'est le personnage qui pose devant nous son passé ou son présent.

Différentes recherches ont analysé la justification psychologique du monologue⁵ de Carmen. L'auteur lui-même a dit à ce sujet:

Todo el soliloquio está construido en función de este último capítulo, cuando ella pide perdón al marido por lo que ha hecho. Todos los reproches que a lo largo del monólogo componen la novela aspiran a ser una justificación de su caída: una justificación de sí misma⁶

Certes, il y a une certaine évolution chez Carmen qui finit par avouer son faible pour Paco⁷ mais c'est surtout son idée envers le monde qu'elle défend.

Les différences qui séparent le couple sont profondes. Le couple Mario-Carmen offre des différences aussi bien de traits de caractère que des inclinations idéologiques. La différence est énorme au niveau intellectuel: Mario est un homme cultivé et elle a comme profession «le foyer, le ménage». Lui, parle de thèse, de structure, elle, ne comprend que son monde concret, matériel et domestique. Différence provoquée par leur caractère. Dans sa vie en couple et notamment dans l'aspect sexuel, Carmen se considère terriblement frustrée. Son attitude face à Paco ou envers les compliments d'Eliseo san Juan sont **condensación de una insatisfacción sexual de la que debe ser culpable, en parte, la formación de Mario y sus contemporáneos iniciados en prostíbulos o tímida y vergonzosamente vírgenes⁸**. Carmen se lamente à la fois du manque d'affection et de l'utilisation de son corps sans cesse menacé par des grossesses non désirées. Au niveau social, elle n'est pas plus heureuse. La vie de société pour laquelle elle a été élevée ne put la faire réalité avec un salaire insuffisant et sans les

⁴ Todorov, T., *Littérature et signification*. Paris, Librairie Larousse, 1967, p. 39.

⁵ Nombreuses expressions ont été utilisées pour désigner le discours intériorisé de Carmen: «monologue intérieur», «soliloque» et l'auteur lui-même utilise indifféremment «dialogue intérieur», «monologue» ou «soliloque».

⁶ Rey, Alfonso, *Op. cit.*, p. 88.

⁷ Ramón Buckley remarque que la seule idée de progression qui existe chez Carmen vient donnée par les quatre ou cinq versions données de sa rencontre avec Paco. Cfr. Buckley, R., *Problemas formales de la novela española contemporánea*, Barcelona, Península, 1973, p. 137.

⁸ Moran, F., *Novela y semidesarrollo*, Madrid, Taurus, 1971, pp. 399-400.

moyens qu'elle considérait indispensables pour mener une vie digne. Enfin au niveau politique nous voyons là les deux Espagnes: **Carmen es Carmen, es la mujer española común y es cierta España insatisfecha de su pasado y su presente. Mario es Mario, es el intelectual español esforzado y es una España que trabaja mirando hacia el futuro**⁹.

Delibes présente un conflit entre deux mentalités différentes incapables de communication: l'une traditionnelle et immobiliste, celle de Carmen, une femme de principes attachée à l'ordre établi et l'autre dialogante et progressiste, celle de Mario, un intellectuel tracassé par les problèmes sociaux de son temps. Là est reflété le problème central de la relation entre le couple: l'incommunication et l'incompréhension qui s'en suit. Ainsi au niveau connotatif l'histoire de Mario et Carmen est estompée par l'image de la société que l'auteur nous fait voir.

Le roman de Louise Maheux-Forcier est aussi un témoignage important de la réalité urbaine québécoise. Toutefois le caractère individuel s'impose à un niveau tel que nous oublions un peu ce qui se cache derrière la conscience solitaire de Nathalie vis-à-vis du monde qui l'entoure. *Amadou* reflète un individualisme beaucoup plus fort que ne le fait *Cinco horas con Mario*. Nathalie n'est nullement le prototype de la femme québécoise, c'est une femme quelconque qui n'arrive pas à trouver une place dans la société parce qu'elle n'est pas comprise. Cependant Louise Maheux-Forcier dénonce aussi certains aspects sociaux et certains domaines: la routine du monde des adultes auquel elle oppose l'enfance, l'opportunisme auquel elle oppose la culture, la famille telle qu'elle est conçue n'est que mensonge, l'école fréquentée par les personnages-enfants confiée aux institutions religieuses, la religion elle-même. Carmen représente par contre tout un groupe social dans l'Espagne des années 60: la petite bourgeoisie de provinces. L'analyse psychologique de ce personnage devient l'analyse idéologique de cette classe sociale.

Chaque membre du couple s'oppose à l'autre. Les deux Espagnes et les deux églises que nous pouvons entrevoir chez Delibes sont parallèles aux deux personnes qui forment le couple Mario-Carmen. Mais le couple Nathalie-Julien ne représente pas deux types de sociétés canadiennes: Julien est le type conservateur qui pourrait à la rigueur symboliser le conventionnalisme de la société urbaine canadienne: Nathalie n'est qu'une femme qui peut représenter un petit groupe minoritaire de la société non-conforme aux lois conventionnelles. Le non-conformisme de Nathalie n'est que le résultat même de la société qui l'a façonnée. Nathalie est à la recherche du bonheur mais sait qu'il est impossible ici bas. A son tour Carmen cherche la justification de sa chute mais aussi la liberté de pouvoir s'exprimer telle qu'elle est; une femme qui aurait voulu mener un genre de vie différent de celui que son mari lui a imposé. Les deux femmes ont été fort marquées par leur condition sociale: Carmen, d'origine noble, devient la femme d'un professeur de lycée qui donne priorité à ses idées libérales au détriment du bien être. Issue d'une famille bourgeoise aisée, Nathalie y étouffe. Son éducation n'a pas été exemplaire et par conséquent son enfance ne se caractérise pas précisément par le bonheur si ce n'est justement les courts moments passés avec Anne.

⁹ Sobejano, G., *Novela española de nuestro tiempo*, Madrid, Península, 1975, citado por Alfonso Rey, *Op. cit.*, p. 186.

Sa mère passe son temps avec les pauvres et le bridge, elle sourit et ne pose jamais de questions. Son père préfère qu'elle reste la jeune fille solitaire au lieu de l'initier aux réalités de la vie. Nathalie résume elle-même l'éducation qu'elle a reçue :

J'ai été élevée sans religion et sans morale dans une société puritaine; j'ai été façonnée de fleurs, de musique et de chevaux dans un monde sans idéal, meublé d'automobiles et de réfrigérateurs; j'ai été pétrie de rêve, princesse inventée et formée pour une seule rencontre. (*Amadou*, p. 65)

Nathalie enfant n'est pas heureuse parce que le seul véritable amour qu'elle ait connu est passé trop vite. Adulte, elle refuse l'amour trop viril donc trop égoïste de Julien qui prétend la guérir de ce grand défaut d'aimer d'un amour profond, irréfléchi tout d'instinct l'autre sexe.

L'histoire particulière et exemplaire de Nathalie n'est pas représentative d'un univers ou d'une société romanesque; elle s'y oppose plutôt. Elle ne s'inscrit pas vraiment dans une vie ou une tranche de vie. Elle raconte des faits à l'intérieur d'une histoire qui est à peine suggérée explicitement. Il s'agit du meurtre de Julien. C'est ainsi que certains éléments se répètent sous forme de thèmes et reviennent sans cesse pour donner au récit un caractère quelque peu chaotique et discontinu¹⁰.

Les thèmes que le sujet-actant a choisis et sur lesquels il a insisté à un degré plus ou moins fort sont variés. Du côté de Nathalie l'enfance, la solitude, l'amour, la mort, le travail de l'artiste, l'oeuvre d'art et la littérature. Carmen fait allusion à différents aspects de la société: l'Université, le tourisme étranger, la religion, le manque de liberté d'expression et même la situation politique.

Delibes réfléchit la réalité politique et sociale de l'Espagne de l'après-guerre. En effet ce roman dénonce tout ce que l'auteur jugeait avoir besoin de révision dans le domaine social, économique, religieux et politique. La situation de l'Université, lieu où Carmen dit **meten muchas ideas raras a los jóvenes** (*Cinco horas con Mario*, p. 60), l'accès à la culture de secteurs chaque fois plus grands de la société, les nouvelles idées des jeunes plus ouverts au dialogue et à la liberté, la presse qui dénonce les problèmes sociaux, l'importance et la fréquence des pistons (les amis valent plus qu'une carrière dit-on), l'allusion aux pilules sont certains aspects sociaux auxquels l'on fait référence dans ce roman. On parle aussi du tourisme étranger, des jeunes curés, du manque de liberté d'expression, etc.

La culture semble intéresser très peu la société des années 60 ou le système économique pousse à consommer. Les intellectuels et les non-intellectuels sont bien faciles à identifier chez Delibes. Delibes emploie un langage peu académique mais un

¹⁰ L'ambiguïté que présente le récit dans tous ses aspects est maintenu dans le titre même car *Amadou* prête à confusion. On peut penser à l'amadou, à l'amoureux ou à ma douce Anne. Il est bien vrai que Nathalie raconte sa vie avec Anne, avec Julien et avec ses amis, mais pourquoi ce titre qui mène à cette ambiguïté? Désir de l'auteur de vouloir privilégier le thème (l'amour) ou désir de vouloir privilégier le point de vue de la protagoniste qui parle et parle comme Carmen devant le mari mort? Bien qu'après avoir lu entièrement le roman, le titre *Cinco horas con Mario* devient une clé interprétative importante.

changement de perspective suppose un changement de langage. Chaque personne parle d'une manière différente et chaque situation demande un autre style chez la même personne. Ainsi Carmen ne parle pas de la même façon lorsqu'elle s'adresse à elle-même ou à Valen que lorsqu'elle parle avec les hôtes. En somme les variations de style dépendent de la condition sociale à laquelle appartient le personnage et de son destinataire.

Cet usage de la langue crée presque toujours un climat réel¹¹. La maîtrise de la langue dont fait preuve Delibes convertit ses créatures en des êtres vivants qui s'identifient avec la réalité où ils vivent.

Mario est un intellectuel, sa femme Carmen, qui s'exprime en un langage populaire reflète de son âme, considère les livres bons à accumuler de la poussière. Or, Mario mort c'est le point de vue de Carmen que le lecteur doit suivre; de là l'un des traits les plus importants du roman. Le langage populaire, familier à travers lequel on peut connaître les problèmes, les obsessions et la vie quotidienne de la société espagnole de cette époque ainsi que les formules linguistiques de son expérience apparaissent sous forme d'un document fort significatif.

Le langage de Carmen nous révèle son niveau de culture comme celui de Nathalie nous montre le sien. Louise Maheux-Forcier préfère voir ses héroïnes entourées d'intellectuels; ce sont des peintres et des musiciens qui peuplent *Amadou*.

Grâce à des oppositions qu'elle établit entre les différents personnages et les oppositions dans le temps ainsi que les informations données par la voix de la locutrice et rapportées à la connaissance ultérieure de la protagoniste, Nathalie peut se justifier et nous donner la cause de son comportement, de son attitude envers le monde qui l'entoure et qui la ramène à la décision qu'elle a prise.

Revoyant son passé récent avec Julien et ses amis et son passé plus lointain, Nathalie découvre mieux l'importance de soi. Elle se définit toujours par rapport aux êtres et aux choses qui l'entourent. Pour ce faire elle se situe toujours au centre. Elle admire Sylvia parce qu'elle semble échapper aux conventions et aux êtres inauthentiques. Sylvia agit toujours selon sa volonté, **elle fait toujours ce qui lui plaît** (*Amadou*, p. 81). Mais lorsque Nathalie découvre que Sylvia est également capable de mentir et qu'elle le fait même assez aisément, elle est descendue de son piédestal et le souvenir d'Anne revient dans toute sa pureté comme la seule guérison momentanée possible. Robert devient son ami parce qu'il arrive à la comprendre et l'accepte sans s'interroger à son sujet, parce qu'il **est un peu un visage de petite fille** (*Amadou*, p. 99). Le caractère circulaire de l'oeuvre, détecté déjà dans le premier paragraphe, renforce le caractère stable et sûr de l'héroïne. En aucun moment elle est détournée du but initial qu'elle s'était fixé dès le début; elle reste fidèle jusqu'à la fin. Le texte ne permet pas d'affirmer que le personnage se construit graduellement avec le chemin parcouru. Il est posé tout entier au départ, d'une seule pièce. Sa fidélité, sa pureté, sa force sont

¹¹ Cfr. Pauk, E., *Miguel Delibes: Desarrollo de un escritor (1947-1974)*, Madrid, Gredos, 1975, pp. 263-264. Dans la production romanesque de Delibes le langage dialectal apparaît davantage chez des campagnards ou le bas peuple que chez des bourgeois. L'emploi de cette langue n'amenuise pas pour autant la valeur littéraire de ses romans; au contraire, il essaie de donner au langage la valeur la plus juste à chaque moment, ce qui signifie accepter une convention sociale, la seule qui peut justifier l'existence de l'homme en tant que tel.

données jaillissantes, instinctives, disons naturelles, comme puisées à une réserve antérieure aux événements. Seule importe la recherche d'une vérité, d'un bonheur impossibles à atteindre dans un monde marqué d'inauthenticité. Nathalie est un être spatial centre d'où est projeté le fil du récit et de là naît un personnage solitaire, avec une personnalité trop marquée. Le seul moyen accordé à son état et capable de bien le restituer est le monologue intérieur.

Dès le tout premier paragraphe d'*Amadou* nous sommes plongés dans les pensées et les réflexions intimes de la locutrice dont les idées ne répondent pas à un plan logique de représentation mentale. Nous sommes donc loin du rythme banal d'un début **référentiel** suivant les conventions narratives qui dissimulent presque toujours les conditions de l'énonciation sous un ordre prétendu chronologique des informations. L'histoire prend ainsi une forme peu cohérente, du moins elle ne suit pas sur le plan narratif, l'enchaînement causal, l'**illusion chronologique** enracinée dans la **logique** de l'action. Que la scène soit antérieurement remémorée ou rêvée elle s'articule en des phrases coupées superposant divers plans temporels, utilisant des verbes principaux qui changent de temps grammatical. Il n'y a donc pas d'ordre chronologique. Le temps chronologique y est suspendu. En fait les intentions significatives de l'intrigue deviennent secondaires ou s'estompent au point d'aboutir progressivement sur une impression proche de l'absurde.

La **voix intérieure** qui dévoile la pensée de la locutrice s'impose à l'histoire du meurtre. La dislocation de la syntaxe brouille l'ordre chronologique. La transparence du langage romanesque se voit ainsi menacée car l'histoire se fait oublier au profit des problèmes de l'énonciation.

A l'instar de Darío Villanueva il faut considérer *Cinco horas con Mario* comme un exemple de **réduction rétrospective**¹². Ce genre de roman est caractérisé par la réduction de l'espace temporel dans son récit premier et d'ici l'on est introduit dans un passé plus ou moins lointain. Le présent sert à récupérer, revivre ou juger le passé.

Le **je** qui a été est évoqué par le **je** qui est, et l'histoire accorde une validité à ces moments de l'homme: de la perspective actuelle, le récit reproduit un passé que l'on évoque dans une sorte de simultanéité différée.

Deux sortes de rétrospection sont distinguées par D. Villanueva: l'objective et la subjective ou la montrée et la racontée. La première est équivalente à la technique du **flash-back** ou retour en arrière c'est-à-dire ou un narrateur assume un passé comme s'il s'agissait d'un présent. En ce qui concerne la rétrospection subjective un personnage reconstruit ou rappelle un passé. Dans ce dernier type il faut encore distinguer entre la forme **remémorative** où le personnage va consciemment à la recherche du temps perdu pour mieux l'analyser et l'expliquer, l'**évocative** lorsque le passé qui s'approprie d'un personnage dont la conscience est inondée de souvenirs qui apparaissent d'une manière arbitraire, discontinue et incontrôlable.

Cinco horas con Mario et *Amadou* sont des romans à temps réduit et des rétrospections subjectives évocatives. Dans celui-là un personnage féminin sous l'effet d'une forte tension rappelle un passé qui se fait présent dans sa conscience. Dans

¹² Villanueva, D., *Estructura y tiempo reducido en la novela*. Barcelona, Bello, 1977.

celui-ci un autre personnage féminin, non moins touché émotionnellement, rappelle sa vie passée également présente dans sa conscience. Presque toujours idéaliste et rêveuse, Nathalie a conscience de s'offrir un récit poétique. Le présent, temps de la méditation lyrique, évoque **la coïncidence de l'événement décrit avec l'instance de discours qui le décrit**¹³.

Le récit premier d'*Amadou* n'est pas aussi explicite que celui de *Cinco horas con Mario* où le faire-part de décès le situe en un jour bien concret, le 24 mars 1966. La localisation temporelle du récit premier d'*Amadou* est imprécise. On fait référence au temps uniquement à travers des indications temporelles implicites en référence à des faits comme **cette nuit autour de moi** (chap. II p. 23). Un jour quelconque de l'année pendant l'hiver **il y a la neige qui capitone doucement notre maison** (Chap. III p. 41) ou **des enfants qui hurlent dans l'aube** (Chap. IV p. 55). Nous repérons ces indications au début de chaque chapitre -excepté le premier et le dernier- de la première partie. Le récit ne dure que quelques heures, du soir jusqu'au lever du jour. Le temps réel est converti en un temps psychologique qui embrasse l'enfance de Nathalie, sa vie de nomade après la mort de ses parents et sa vie avec Julien. Cependant le temps pour Nathalie semble s'arrêter à l'âge de quinze ans lorsqu'elle perd son amie bien aimée, Anne. L'épilogue dans l'un et l'autre cas se situe à l'aube ou dans les premières heures du matin lorsque l'aube commence à définir les objets (*Amadou* p. 155), lorsque **la luz del nuevo día entra ya por la ventana** (*Cinco horas con Mario*. p. 284) ou les conversations de **las gentes madrugadoras que marchan al trabajo** (*Ib.*, p.285), **los primeros ruidos, las voces primeras de la mañana** (*Ib.*, p. 287) ou les **rumores de conversaciones somnolientas** (*Ib.*, p. 291). Mais là encore une nouvelle précision chronologique nous est apportée lorsque Valen revient chez Menchu et **falta un cuarto de hora para las ocho** (*Ib.*, p. 292). Finalement le récit doit conclure à dix heures du matin du jour suivant, heure où le cadavre sera conduit.

Le temps réel dans les deux romans est très court il se réduit à quelques heures nocturnes favorables à la méditation lyrique. Le temps évoqué par contre est tout autre.

Nous pourrions les résumer de la sorte:

<i>Cinco horas con Mario</i>	Prologue	Monologue	Epilogue
Temps réel	2-3 heures	5 heures	environ 3 h.
Temps évoqué	le 24 mars dès petit matin	vie de Carmen Sotillo	

¹³ Benveniste, E., «De la subjectivité du langage», p. 262, cité par Genette, G., *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 63.

<i>Amadou</i>	1ère partie	2ème partie	Epilogue
Temps réel	imprécis	imprécis	imprécis
Temps évoqué	enfance de Nathalie	trois mois en Normandie	aube dans la maison de banlieue Montréal

Le monologue prend dans les deux récits le caractère formel d'un dialogue où le supposé interlocuteur, malgré sa présence, n'intervient jamais car il est mort. Il n'y a dans l'un et l'autre cas qu'une seule locutrice. Il faut toutefois examiner de près les traits particuliers qui caractérisent chaque discours. Le **tu** auquel fait référence la locutrice de *Cinco horas con Mario* n'est pas un dédoublement du **je**.

Nathalie s'adresse à un «tu» faisant référence tantôt à son mari mort, tantôt à un autre personnage, tantôt à elle-même. Dans ce dernier cas le «tu» n'est qu'un dédoublement de son «je». Nathalie utilise toujours des verbes déictiques pour nous donner une perspective intériorisée (**Je crois bien que c'est ce jour-là: Amadou**, p. 14). Mais c'est surtout au début de chaque chapitre qu'elle emploie le présent pour dévoiler l'image de son alter ego.

Il s'agit là bel et bien du «tu» subjectif, d'ailleurs Nathalie ne s'adresse directement à Julien qu'une seule fois: **Comme tu es bien, Julien: tu n'as plus rien à faire**.

Carmen s'adresse à Mario pour lui prier: **Pero no te encojas de hombros, por favor, mírame, de rodillas te lo pido** (*Cinco horas con Mario*, p.283), pour le questionner: **¿Tú crees que un cristiano puede decir a boca llena, en plena clase, que era una lástima que la Iglesia no apoyase la Revolución Francesa?** (*Ib.*, p. 208), pour dialoguer avec lui: **Escucha, Mario, aquí para inter nos...** (*Ib.*, p. 144), pour lui faire des reproches: **Que eres un egoistón, y nada más que un egoistón** (*Ib.*, p. 173) ou encore pour confirmer: **Sí, Mario, sí, estoy llorando** (*Ib.* p. 90). Il lui arrive même de faire de Mario un personnage vivant: **Y después de todo, mi marido eres ¿no?** (*Ib.*, p. 96).

Au sujet d'Encarna lorsque celle-ci prend connaissance de la mort de Mario, Carmen dit: **Tú viste la escenita de ayer, cariño, ¡qué bochorno!** (*Ib.*, p. 41). Elle utilise le futur pour lui reprocher ses inquiétudes sociales: **Que por mí puedes seguir con tus míticas, hijo, ya verás el pelo que echas** (*Ib.*, p. 84).

Là est donc la différence entre ces deux discours: Nathalie exprime un état psychique, tout se déroule dans sa conscience, par contre Carmen semble s'exprimer à haute voix. De là que son discours se présente non pas sous la forme d'un monologue intérieur mais plutôt sous la forme d'un soliloque. D'ailleurs dans l'épilogue son fils lui dit: **Me pareció que hablabas sola** (*Ib.*, p. 285). Rappelons ici la différence que fait Robert Humprey entre le monologue intérieur et le soliloque:

The soliloquy differs from the interior monologue primarily in that, although it is spoken solus, it nevertheless is represented with the assumption of a formal and immediate audience. This, in turn, gives

it special characteristics which distinguish it from internal monologue. The most important of these is a greater coherence, since the purpose of it is to communicate emotions and ideas which are related to a plot and action; whereas the purpose of interior monologue is, first of all, to communicate psychic. /.../ soliloquy in the stream-of-consciousness novel may be defined as the technique of representing the psychic content and processes of a character directly from character from reader without the presence of an author, but with an audience tacitly assumed¹⁴.

Toutefois, comme l'a très justement remarqué Sobejano le monologue de Carmen ne peut pas être extérieur, du moins dans sa totalité; son invraisemblance serait mise en question.

Vu le problème de la technique utilisée dans chaque roman, le destinataire est l'élément clé car il nous sert à déterminer la justification psychologique de l'un et l'autre discours.

Suivant un point de vue intérieur ces deux auteurs décrivent non seulement deux états d'âme ou deux personnages au niveau individuel mais aussi la révolte contre la tradition, la routine, la quête de la liberté. D'une façon ou d'une autre la femme revendique son indépendance. Carmen confesse sa faute mais elle se lamente d'avoir été utilisée comme un objet. Nathalie va un peu plus loin et réclame carrément son indépendance vis-à-vis de l'homme et déserte non seulement ses responsabilités familiales et sociales, mais aussi la vie adulte. Elle fuit vers le passé, vers l'enfance en allée.

Les deux romans résultent d'un changement important dans leur encadrement social: l'Espagne voit s'ouvrir les portes à l'étranger par la vague d'émigration vers les pays d'Europe, le Québec, voit s'introduire le monde américain (les États-Unis) qui installe ses usines et apporte l'argent dans le pays¹⁵.

Si document de la société espagnole est *Cinco horas con Mario*, document l'est également *Amadou* d'une société qui a du mal à se dépouiller des préjugés et des conventionnalismes. De là des personnages inconformistes et incompris qui n'arrivent pas à s'y frayer un chemin.

¹⁴ Humphrey, R., *Stream of consciousness in the modern novel*. Berkeley, University of California Press, 1954, pp. 35-36.

¹⁵ La révolution tranquille ou mouvement de réforme dans les années 60 marque une étape de premier ordre dans la société québécoise et dans son histoire littéraire. Dans le domaine social, la principale transformation s'est effectuée dans le système de l'enseignement dominé jusqu'à ce moment-là par les institutions religieuses. L'Espagne connaît pendant cette même décennie un moment non moins important: le pays commence à surmonter les drastiques effets économiques et sociaux laissés par la Guerre Civile. L'éducation prendra également une place importante dans l'évolution du pays. La femme aura de plus en plus accès à l'enseignement universitaire.

Sur le plan idéologique l'Espagne était encore fermée à l'extérieur mais des influences se faisaient sentir à travers les émigrants qui tout en apportant des devises étrangères étaient nourris de nouvelles idées. De son côté la société québécoise va remplacer la volonté obsessionnelle de respect du passé et de conservation du patrimoine par un désir de rattraper le développement des autres nations.