

Féminités et corps tragiques dans le roman espagnol contemporain écrit par les femmes

BÉATRICE RODRIGUEZ

Université Paris XII

Le contexte espagnol est particulièrement intéressant à analyser dans ce débat sur les femmes et la littérature car il fait figure de cas exceptionnel dans ce siècle de l'émancipation des femmes. En effet, tandis que le contexte de la seconde République espagnole avait posé les bases d'une émancipation politique, sociale et intellectuelle des femmes, l'instauration du régime franquiste a entraîné une régression fulgurante par rapport au contexte européen de l'époque. L'Espagne vit officiellement quarante ans d'autarcie et un retour au foyer des femmes à partir de 1939. Mais tandis que le régime franquiste élabore toute une mythologie autour de « La » femme, corps reproducteur et servant les intérêts de la patrie, de l'Église et des époux, certaines femmes continuent à trouver dans la littérature un espace qui leur permet à la fois de témoigner de leur condition et de la dépasser en créant des fictions littéraires.

Au fil des lectures de romans de la seconde moitié du XX^e siècle – sur une longue période qui va de 1945 à 2001 – il s'est agi de voir comment la question du sujet féminin et de son rapport à la littérature et à l'écriture dépassait largement un contexte politique ou générationnel. S'il est vrai qu'un débat sur « l'écriture féminine » prend forme dans la presse et dans la critique en Espagne¹ suite à la publication croissante et toujours plus importante de textes écrits par les femmes à partir de 1975, il revêt souvent un caractère polémique et relève davantage d'une stratégie commerciale à partir des années de la transition démocratique. De fait, beaucoup de romancières et de créatrices refusent tout simplement de se poser cette question – ou d'y répondre lorsqu'elles sont interrogées².

Notre démarche ne consiste pas à entrer dans une telle polémique mais à mettre en relation des textes littéraires qui, malgré la distance historique, se répondent dans le questionnement de la différence des sexes et, au-delà, dans la construction d'un sujet féminin qui s'incarne dans ce que nous appelons ici « le corps tragique ». Même si notre réflexion s'appuie sur un

¹ Voir l'étude de Pilar Nieva de la Paz, *Narradoras españolas en la Transición política. Textos y contextos*, Madrid, Editorial Fundamentos, 2004, « Espiral Hispano Americana ».

² Voir par exemple le texte de Geraldine Nichols, *Escribir, espacio propio : Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, The Institute for the Study of Ideologies and Literature, 1989, « Series Literature and Human Rights ».

corpus plus large³, nous ne citerons dans le cadre de cette contribution que deux romans : le premier est *Nada* de Carmen Laforet qui, pour nous, fait figure de roman inaugural pour l'émergence du corps tragique dans les romans des femmes dès l'époque franquiste et le second est *Melocotones belados*, publié en 1999 par Espido Freire, une jeune romancière née en 1974.

Il s'agit d'analyser la femme comme « signe » de la culture espagnole contemporaine. Le rôle social des femmes a connu un changement sans précédent au cours de ces cinquante dernières années et la littérature s'en est fait le réceptacle. Les romans que nous avons choisi d'étudier et qui mettent en scène des personnages féminins interrogent sans cesse les rôles sexués dans la société espagnole contemporaine. Parce que les personnages féminins ont un corps qui les inscrit dans la réalité sociale, les discours que les personnages portent sur leur corps ou que la société porte sur celui-ci est une première marque de la différence sexuelle. Si une femme se définit socialement aussi et avant tout par le fait d'habiter un corps, ce corps est lui aussi pris dans un réseau signifiant qui le dépasse. Comme le rappelle Anne Deneys-Tunney dans son ouvrage sur *Écritures du corps. De Descartes à Laclos* :

Il est bien évident que le corps-signe – c'est-à-dire le corps socialisé, le corps pour-autrui dont la signification est incertaine – le philosophe ne prend pas en compte. Le corps peut être réduit à une signification inintelligible, mais il n'est jamais pris en compte par le philosophe comme un système de signification. C'est un problème auquel par contre le romancier, lui, ne peut pas échapper.⁴

Le corps a dans la société ses codes de lecture qui sont autant de signes qui renvoient toujours à un regard qui s'inscrit dans des données sociales particulières. La problématique moderne de la place du corps dans la société – et en particulier du corps sexué – rejoint la problématique du tragique⁵ en ce sens que la conscience féminine se révèle aussi à travers

³ Notre réflexion s'appuie en effet sur les textes de Carmen Laforet, *Nada* [1945], Barcelona, Ediciones Destino, 2004, « Clásicos Contemporáneos Comentados » ; Ana María Matute, *Los Abel* [1948], Barcelona, Ediciones Destino, « Destino libro », 1995 ; Ana María Matute, *Primera Memoria* [1960], Barcelona, Ediciones Destino, « Clásicos Contemporáneos Comentados », 1996 ; Adelaida García Morales, *El Sur/Bene* [1985], Barcelona, Editorial Anagrama, « Narrativas Hispánicas », 1992 ; Rosa Montero, *Bella y Oscura* [1993], Barcelona, Seix Barral, 1997 ; Luisa Castro, *La fiebre amarilla*, Barcelona, Editorial Anagrama, « Narrativas Hispánicas », 1994 ; Espido Freire, *Melocotones belados* [1999], Barcelona, Editorial Planeta, « Booket », 2001 ; Mercedes Abad, *Sangre*, Barcelona, Tusquets, Andanzas, 2000 ; Luisa Castro, *El secreto de la leija*, Barcelona, Editorial Planeta, 2001.

⁴ Anne Deneys-Tunney, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, Écriture, 1992, p. 70.

⁵ Rappelons brièvement la problématique de la conscience tragique telle que la pose Jean-Pierre Vernant et Pierre Vidal-Naquet dans leur ouvrage *Mythe et tragédie*. Deux, Paris, Éditions de la Découverte, 1986. La conscience tragique est le fait que l'homme et son action se profilent comme des problèmes, des questions sans réponse, des énigmes dont les doubles restent sans cesse à déchiffrer. Ils ajoutent, p. 89 : « [L]a tragédie propose au spectateur une interrogation à portée générale sur la condition humaine, ses limites, sa nécessaire finitude. Elle porte en elle, dans sa visée, une sorte de savoir, une théorie concernant cette logique illogique qui préside à l'ordre de nos activités d'homme. [...] Il y a tragédie quand, par le montage de cette expérience imaginaire que constitue un scénario, avec sa progression dramatisée, [...] cette simulation d'un système cohérent d'actions suivies conduisant à la catastrophe, l'existence humaine accède à la conscience, tout à la fois exaltée et lucide, aussi bien de son irremplaçable prix que de son extrême vanité ».

l'expérience, l'éprouvé du corps féminin comme corps marqué par la différence et par un destin inéluctable.

Aussi le contexte social et le discours porté sur la femme, et en premier lieu sur son corps, sont un premier élément différentiel à prendre en compte pour tenter de déchiffrer les représentations de la féminité dans le contexte espagnol contemporain. Comment l'identité sociale féminine se dit et se lit-elle dans les ouvrages publiés dans la deuxième moitié du XX^e siècle et comment les discours les plus modernes héritent-ils à leur tour de représentations archaïques sur le rôle des femmes dans l'Espagne contemporaine ? Le discours sur la femme passe en particulier par le corps féminin policé par les interdits religieux ; le pouvoir en place a donc déterminé une place politique aux femmes de la génération d'après-guerre qui est remaniée et questionnée depuis la fiction romanesque.

Pour reprendre le titre de ce numéro de *Pandora*, « Féminités », il y a effectivement une singularité indéniable dans les écritures et dans les univers romanesques créés par les romancières. La somme de ces romans produit une multiplicité de sujets féminins et par conséquent, de *féminités*. La permanence d'un questionnement de la femme comme sujet politique, social et anthropologique fait émerger *un* sujet féminin repérable au-delà du contexte politique concerné qui se dit et s'écrit sous le signe du tragique. Ce corps tragique qui parcourt l'histoire et la société espagnoles est une blessure dans sa dimension sociale et dans sa dimension individuelle : le corps et l'inscription de la violence entre les sexes, voire la violence avec laquelle est vécue la prise de conscience de ce corps sexué féminin, ne vont cesser de hanter la littérature écrite par les femmes dans la deuxième moitié du XX^e siècle. La différence sexuelle est bien une blessure dans sa double dimension : sociale, tout d'abord, individuelle ensuite. Car la question qui nous a amenée à lire ces textes ensemble et qui a motivé notre réflexion est la suivante : comment comprendre que, malgré les changements sociaux et politiques instaurés par le retour à la démocratie en 1975, un même corps tragique, une même « voix endeuillée » persiste dans les fictions romanesques écrites par les femmes lorsqu'il s'agit de donner un corps à la féminité ?

« LA VOIX ENDEUILLÉE »

En reprenant la thèse de Nicole Loraux de la tragédie comme chant d'une « voix endeuillée⁶ », l'écriture de Carmen Laforet, mais aussi celle de nombreuses romancières, relève de l'écriture du deuil d'un corps : celui de l'adolescente qui n'est plus. La voix endeuillée est, elle, recueillie dans l'écriture. L'expérience inaugurale, fondatrice, de Andrea est bien celle de l'expression d'un deuil et cette voix adulte qui ressaisit son expérience adolescente est elle aussi, endeuillée, puisque ce corps est à jamais perdu.

Nada instaure ainsi une première métaphore de la tragédie du corps féminin qui entre dans le réseau d'échanges symboliques entre hommes et femmes. En effet, le corps parle à

⁶ Nicole Loraux, *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, NRF Essais, 1999.

Andrea au moment où elle doit écouter le récit de la liaison passée de son oncle Román avec la mère de son amie, Ena :

No había más que decir al llegar a este punto, puesto que era fácil para mí entender este idioma de sangre, dolor y creación que empieza con la misma sustancia física cuando se es mujer. Era fácil entenderlo sabiendo mi propio cuerpo preparado — como cargado de semillas — para esta labor de continuación de vida⁷.

Tout en étant spectatrice de la sexualité des autres femmes, et en particulier de Gloria, la femme de Juan, le frère de Román, et de Margarita, cette mère idéale que son amie lui offre, Andrea intègre cette image du corps féminin comme « langue de sang, de douleur et de création » qui deviendra un des *leitmotiv* et l'un des thèmes récurrents de la production des femmes et le lieu même de dénonciation de la critique moderne féministe. C'est un corps tragique silencieux mais éloquent qui émerge avec ce personnage :

Sin aullidos, insultos ni reivindicaciones feministas, el monólogo de esta mujer que ha visto naufragar todos sus sueños, no sólo significa una lección de amor, sino un espejo deformante donde la debilidad del varón tiránico adquiere perfiles mucho más grotescos cuanto más alejados del alegato.⁸

L'héroïne moderne est celle qui voit, dénonce et inscrit la violence la plus archaïque et toujours contemporaine. La révolte dans le silence, dans la discrétion, sans coups d'éclat : Andrea est finalement une nouvelle figure féministe⁹, alors que rien, au premier abord, ne le laissait supposer. De même, nous aurions pu prolonger cette réflexion en analysant le rôle joué par le jeune personnage de Ena et l'histoire de sa mère qui semble se répéter, de manière tragique, dans le corps de la fille. Margarita a été victime de Román et elle craint que sa fille ne subisse le même sort. Ne pourrait-on pas y lire ici une fois encore une manifestation du corps tragique ? Un corps sur lequel s'inscrit la violence archaïque et toujours contemporaine de celle qui la vit ?

Même si effectivement *Nada* n'est pas un réquisitoire contre la condition tragique des femmes, il n'en reste pas moins que la violence se dit et se lit à travers le discours du personnage et que cela provoque des contrastes et des oppositions très forts au cours de la lecture : la réserve qui caractérise le personnage féminin et l'épuisement physique dû aux privations continues contrastent très fortement avec les cris et l'énergie des autres personnages mise en œuvre lors des scènes de disputes familiales. Ce contraste amplifie d'autant plus l'effet de dénonciation. Andrea n'est pas une femme de l'*hybris* : son rôle est d'introduire des brèches dans l'histoire et dans le quotidien des femmes.

C'est bien dans les silences éloquents que se loge le discours sur la différence sexuelle et le corps féminin relève bien du registre du tragique. Andrea est celle qui, chronologiquement,

⁷ *Nada*, p. 223, c'est moi qui souligne.

⁸ Carmen Martín Gaité, *Desde la ventana*, op. cit., p. 116-117.

⁹ Andrea occupe en effet la place du regard critique, biaisé, qui dénonce les violences et les souffrances infligées aux femmes : l'une des premières caractéristiques du discours féministe et des analyses génériques.

inscrit la manifestation de la violence masculine à l'encontre du corps féminin de la façon la plus brutale et la plus immédiate. Andrea se fait en effet le témoin privilégié de la violence quotidienne et pour ainsi dire, ancestrale, qui caractérise les violences faites aux femmes. Le corps est tragique, non pas seulement parce qu'il est féminin, mais parce qu'il fait l'objet d'une violence archaïque mais toujours actuelle lorsqu'il rencontre l'Autre.

Ainsi, le corps de Andrea, qui fait désormais partie de l'univers romanesque, devient l'expression d'une féminité d'après-guerre qui se représente sur la scène tragique. L'évocation de la sexualité des autres femmes, souvent marquée par les violences entre les deux sexes et qui prend ici les traits de son oncle/Don Juan, ne cessera de « hanter »¹⁰ l'écriture d'autres romancières. Cette « chica rara » que Carmen Martín Gaité a analysée dans son essai critique marque un point d'origine dans la construction d'une féminité créatrice en opposition aux modèles franquistes dominants.

LA MÉMOIRE DU CORPS TRAGIQUE

L'analyse de l'expérience et de l'épreuve de la féminité du personnage-narrateur féminin de Carmen Laforet nous invite alors à poursuivre la lecture des textes d'autres romancières plus jeunes pour tenter de mettre en évidence la permanence d'un discours sur l'expérience du corps féminin comme « langue de sang, de douleur et de création ».

La fiction proposée par Espido Freire dans sa saga familiale, *Melocotones belados*¹¹, met en scène de façon éclairante la permanence d'une violence inscrite à même le corps féminin, qui prend alors des formes différentes selon le contexte historique convoqué. Si, en 1945, le roman de Carmen Laforet instaure une révolution silencieuse dans un contexte qui interdit toute extravagance et tout discours contre les valeurs viriles dominantes, le texte de Espido Freire nous invite à penser que désormais c'est une mémoire de l'histoire des femmes qui est à l'œuvre chez les jeunes romancières qui n'ont vécu ni la guerre civile, ni le franquisme.

Dans un contexte utopique, cette fois, la voix d'un narrateur omniscient accompagne le personnage de « Elsa grande » et il parcourt ainsi la mémoire féminine familiale afin d'y lire et d'y comprendre la destinée tragique de son personnage. Une nouvelle figure apparaît ainsi dans la diégèse : celle d'une mystérieuse voix qui prend en charge les deuils successifs et qui permet au lecteur d'effectuer un voyage à travers une histoire utopique des femmes.

L'étude de l'œuvre de Espido Freire permet de mettre en lumière l'histoire de la lignée familiale du personnage principal, « Elsa grande », jeune peintre qui a dû quitter la grande ville dans laquelle elle habitait, appelée Desrein, parce qu'elle était poursuivie par une secte.

¹⁰ Nous reprenons ici un terme utilisé par Françoise Héritier dans son travail sur l'inceste dans *Les deux sœurs et leurs mères. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, « Opus », 1997, que nous aurons l'occasion de mentionner ultérieurement et qui conclut, p. 360 : « Ainsi, l'inceste du deuxième type, l'inceste des deux sœurs, ou de la fille et de la mère, fait l'objet d'une condamnation sociale, et en même temps, il hante notre culture dans la quotidienneté comme dans la trame romanesque des œuvres qu'elle engendre et qu'il nous faut apprendre à décrypter ».

¹¹ Toutes les citations sont tirées de l'édition de *Melocotones belados*, Barcelona, Planeta, Booket, 2001.

Son arrivée dans le village du grand-père paternel, Esteban, va être l'occasion de revenir des décennies en arrière, d'établir une véritable saga familiale et donc de rétablir l'histoire des membres de sa famille, caractérisée par des déplacements et des migrations successives autour de deux villes et d'un village : Desrein, Duino, et Virto. L'exil imposé à cette jeune femme de trente deux ans et le retour dans la maison du grand-père est l'occasion d'aller à rebours, de remonter le temps de l'Histoire d'un pays innommé mais marqué par la Guerre et les péripéties de l'histoire individuelle autour d'un prénom : Elsa. L'écriture se fonde sur la répétition : de manière obsédante, les noms se répètent et se croisent à travers le temps. Le narrateur extradiégétique et omniscient orchestre ainsi les bouleversements spatio-temporels pour tenter de ressaisir toutes les histoires tues, non racontées, de chacun des personnages :

Pero habían ocurrido muchas cosas, demasiadas mentiras, demasiadas historias no contadas, demasiadas palabras ocultas y venenosas que se repetían una y otra vez, como si fueran las mismas. Por eso el tiempo parecía repetirse. Como los nombres se repetían (Elsa grande, Elsa pequeña, la niña Elsa, Antonia, Antonio), se repetían también los hechos, las huidas. Se repetían las palabras. Las historias.¹²

Tout se passe donc comme si le narrateur cherchait à briser le mouvement circulaire et répétitif inscrit dans l'histoire familiale de « Elsa grande ». Néanmoins, l'écriture devient à son tour circulaire et répétitive, par l'omniprésence des prolepses qui évoquent furtivement les épisodes à venir. Le retour à ces événements afin de raconter toute la vérité rend donc la forme du récit circulaire. Tout est déjà dit, déjà écrit, déjà annoncé. L'entreprise littéraire va donc consister à donner une histoire à chaque histoire, à écrire les pages d'un cahier qui se remplit progressivement de son contenu. L'étude du premier chapitre permettrait de poser les thématiques et la stratégie narrative adoptée par un narrateur omniscient qui accompagne l'action des personnages et qui dévoile, par la multiplicité des points de vue adoptés, les histoires cachées, tues ou oubliées des personnages qui constituent l'intrigue.

L'œuvre est composée de dix chapitres et d'un épilogue. Chacun de ces chapitres est lui-même découpé en séquences narratives qui le plus souvent instaurent une discontinuité temporelle : plusieurs temps se superposent au sein d'un même chapitre. La répétition d'un prénom – Elsa – ou bien l'évocation d'un même lieu à des époques différentes – Desrein, Duino, Lorda et Virto – structurent la stratégie narrative : en effet, si le projet scripturaire consiste à donner un relief, à remplir les mots de leur histoire, celle-ci se constitue par accumulation de détails successifs. Pour utiliser une métaphore nourricière, les mots s'alimentent des épisodes successifs qui leur donnent ainsi un corps, alors qu'ils ne resteraient qu'à l'état de squelette sans ce travail de colmatage de l'écriture. Le premier chapitre joue en effet le rôle d'une charpente de l'édifice littéraire qui se construit sous les yeux du lecteur par accumulation continue d'histoires particulières qui viennent se loger dans cette grande arche que constitue *Melocotones belados*. L'étude des métaphores nourricières et spatiales est essentielle au moment d'aborder ce roman : non seulement parce que le titre renvoie à

¹² *Melocotones belados*, p. 98

une recette culinaire mais aussi parce que la difficile réalisation et le mystère de ces pêches glacées sont liés à une architecture particulière. Tout l'art consiste à introduire dans les pêches glacées du chocolat chaud, sans que le contenant – la pêche – craque ou se détériore. Si nous prolongeons cette manipulation sur le plan de la narration, nous constatons que les pêches peuvent servir de métonymie triviale pour désigner un secret gardé à l'intérieur du contenant sans que cela modifie son aspect extérieur. Cette recette, perdue à jamais, est emblématique du projet qui anime cette mystérieuse voix narrative omnisciente : donner un nom, un corps, une histoire, une sépulture à ceux – et en particulier à celles – qui ont été oubliés tout au long de l'Histoire. L'écriture fait rejaillir les vieux fantômes, les peurs et les angoisses archaïques pour leur donner une nouvelle vie, une nouvelle identité, complétée par les récits ignorés jusqu'alors.

De façon tout à fait programmatique, un adjectif est apposé au prénom du personnage principal : Elsa « grande ». Ainsi, dès la troisième séquence narrative, le prénom de Elsa posé dans la courte séquence qui sert de prologue au texte, se prolonge dans le présent de la narration : le prénom du personnage principal s'inscrit d'ores et déjà dans une hiérarchie, dans une généalogie qui est corroborée par l'arrivée de cette femme dans la ville du grand-père. L'arrivée de la mort à la fin de la première séquence, relayée par la description d'un paysage urbain de désolation à la deuxième séquence, ainsi que l'arrivée de « Elsa grande » dans cette ville à la troisième séquence, tisse un réseau sémantique de mort et de fatalité désormais indissociable du prénom de la protagoniste. Le prénom du personnage ainsi que le paysage urbain incarnent ainsi l'épigraphe sous forme de vers/sentences extraits du poème « La ville » de Constantin Cavafy¹³. Les lieux et les personnages sont donc solidaires de la tragédie à venir et cette tragédie est d'ores et déjà annoncée. Le lecteur assistera donc à la chronique d'une mort oubliée, voire cachée et dont l'ombilic se loge dans le prénom désormais tragique de Elsa.

Tout comme dans les grandes tragédies grecques, le nom, la lignée sont marquées du sceau de la mort. Si la répétition caractérise le destin des grandes figures tragiques, le roman tout entier s'organise lui aussi autour du retour de ce prénom qui sert de fil d'Ariane dans le cadre spatio-temporel démultiplié par la voix narrative. Ainsi, l'apposition de l'adjectif de grandeur sert de marque historique et temporelle dans la diégèse. Le prénom de Elsa n'est donc pas unique : néanmoins, « Elsa grande » arrive dans une généalogie que la fiction s'efforce d'élaborer. « Elsitita », la fille de Esteban, « Elsa pequeña », la cousine de « Elsa grande », et « Elsa grande » : toutes trois partagent le prénom tragique et, par conséquent, une destinée commune.

¹³ « No hallarás otra tierra ni otro mar.

La ciudad irá siempre en ti. [...]

Pues la ciudad siempre es la misma. Otra no busques, no la hay.

Ni caminos ni barcos para ti.

La vida que aquí perdiste

la has destruido en toda la tierra ».

Nous voyons comment ces trois Elsa(s) sont en réalité le support de trois types de femmes, trois types de mort et de féminité assassinée ou oubliée par la fatalité du temps qui passe. En effet, « Elsa grande » a dû partir de sa ville parce qu'elle était poursuivie par une secte qui l'avait confondue avec sa cousine, de quatre ans sa cadette, « Elsa pequeña » qui sera finalement rattrapée et tuée par la secte. Les deux jeunes filles portent le prénom de l'une de leur tante, sœur de leurs pères respectifs, décédée lorsqu'elle avait neuf ans dans des circonstances mystérieuses et dont le corps n'avait jamais été retrouvé. Ces trois morts couvrent ainsi à elles seules tout le champ possible du registre qui avait été mis en avant lors du prologue : ces femmes, chacune à sa façon, sont des victimes. Victimes de l'absurdité et du hasard pour « Elsita », victime de la barbarie masculine et fanatique pour « Elsa pequeña », victime innocente et réceptacle de la violence exercée par les autres, « Elsa grande » est obligée de quitter sa demeure. L'enfance, la violence fanatique, la persécution et l'exil forcé sont donc condensés dans un prénom qui, à une lettre près, pourrait bien désigner l'ensemble du genre féminin : « ELLas ». Toutes ces Elsa(s), toutes ces femmes oubliées dans leur tragique destinée sont ici présentes.

L'histoire individuelle d'une famille sur trois générations permet ainsi de mettre en évidence une critique de la violence générique et de lui donner une portée universelle. Il ne s'agit plus d'établir une biographie personnelle, mais bien de dénoncer, d'écrire et de parler au nom de femmes qui, chacune à sa façon et à différentes époques de l'histoire, ont souffert. Comme dans toute tragédie, le *fatum* s'abat sans qu'il y ait de coupable à chercher. L'écriture est donc la seule trace pour lutter contre le temps qui efface tout sur son passage. Elle sert ainsi à dévoiler des liens invisibles qui existent entre toutes ces femmes.

Le roman de Espido Freire peut se lire comme une parabole sur l'Histoire espagnole du XX^e siècle. Si nous nous interrogeons sur les temps forts de la chronologie dans cette saga familiale, rythmée par l'histoire de l'aïeul, alors très vite nous observons que l'évocation de « la guerre » est l'origine de l'histoire familiale ainsi que le point de départ d'un temps linéaire marqué par l'après-guerre et l'époque contemporaine dans laquelle évolue le personnage de « Elsa grande ». Nous nous proposons en effet de lire le roman de Espido Freire comme une réécriture de l'histoire de tout un pays sous la forme de cette fiction mythique. Et si le détour par le mythe permettait de mettre en lumière les souffrances passées ? De dénoncer, à partir de l'histoire d'une famille, les violences faites aux femmes et aux hommes à travers l'Histoire ? De mettre en écriture les malheurs et mésaventures que les changements politiques et culturels d'un pays entraînent chez ceux qui sont emportés dans le flot des aléas de l'Histoire et, en particulier, lorsqu'ils sont nés « femme » ?

Le décor mythique et utopique dans lequel évoluent les personnages ne doit pas masquer les références discrètes mais insistantes à un cadre socio-historique qui ressemble fortement à celui de l'Histoire de l'Espagne du siècle dernier. L'entreprise littéraire prend alors valeur de témoignage historique sur une période douloureuse et tue pendant de nombreuses décennies : celle de la guerre civile de 1936-1939. Il est intéressant de souligner pour notre propos que les trois temps forts de la guerre, de l'après-guerre et de l'époque contemporaine

donnent ainsi un cadre socioculturel précis et vaste, plus de soixante ans d'Histoire. Le corps tragique traverse ainsi les lieux et les époques pour devenir une trace de la permanence de la souffrance féminine à travers l'Histoire.

Tandis que dans le roman de Carmen Laforet, une série de métaphores et de personnages féminins font de la tragédie la scène la plus appropriée pour parler ce corps féminin, le narrateur omniscient de *Melocotones belados* a pour but explicite l'écriture de la mémoire du corps tragique, et lui donne une nouvelle dimension. Notamment en mettant en échec l'idée que le corps tragique aurait disparu avec l'instauration des valeurs démocratiques et qu'il ne dépendrait que du contexte politique d'une époque. Le corps tragique n'a pas disparu avec le retour de la démocratie ; au contraire : le corps tragique se rappelle à ceux qui ont voulu l'oublier ou l'enterrer sans le reconnaître et le nommer : la mort non honorée par les frères du personnage de « Elsa » scelle le destin tragique de toute une généalogie. Le corps tragique change de visage, s'incarne dans d'autres corps singuliers : il prend seulement de nouvelles formes. En effet, *Melocotones belados* nous renseigne sur les violences génériques depuis les époques les plus reculées jusqu'aux formes les plus modernes – et donc plus policées – que peut prendre cette violence dans une société démocratique. Dans la problématique de l'Histoire et de la mémoire, le corps féminin traverse les époques et devient le lieu de l'inscription de la violence. L'exemple de l'anorexie d'une amie de « Elsa grande », Blanca, rejoint les autres corps tragiques que la diégèse s'est efforcée de retrouver et de nommer :

En aquel dolor atroz, sin lágrimas, en el estómago, que sólo se colmaba con la comida. [...] Blanca [...] se moría, pero de modo muy lento, y desde mucho tiempo antes de lo que Elsa pensaba. [...] Y Elsa grande, [...] entendía entonces, [...] las punzadas en el pecho, el insomnio, la conciencia de que algo sin nombre, un monstruo baboso y repugnante, se había instalado en la cabeza de Blanca y la había hecho suya. No un miedo rojo y palpitante, el miedo que se sentía con la fiebre o con los golpes. Aquel miedo se parecía a una babosa, a un limaco que atravesara frente a ella en un camino. Era sorprendentemente similar al de aquella niña Elsa que no volvió a aparecer.¹⁴

Chaque douleur, chaque mort porte un nom particulier. Le texte nous murmure ainsi que chaque époque doit nommer, décrire et conserver la mémoire de la souffrance du corps féminin, au risque de vivre à nouveau dans la répétition du corps tragique. Chaque nouveau personnage prend donc le relais de la souffrance passée en la modifiant. À la fin du XX^e siècle, il se nomme « anorexique ». Ainsi, la dernière séquence narrative de l'épilogue referme ce panthéon des souffrances féminines qui pourrait constituer, en fin de compte, un catalogue de « féminités ». Loin de tirer une conclusion morale, l'auteur par l'écriture se propose de garder la mémoire de toutes ces morts :

Olvidaron a Elsa tantas veces, tanta gente. A tantas Elsas. Simplemente, pasó su tiempo, continuó la vida y su lugar fue ocupado por otras cosas, por otras personas.

¹⁴ *Melocotones belados*, p. 233.

Hubiera sido inútil buscar culpables.¹⁵

Ainsi, à l'issue de notre parcours de ces deux romans de Carmen Laforet et de Espido Freire, il semble bien qu'une mémoire féminine du corps tragique se manifeste au moment d'aborder les fictions des plus jeunes romancières. Entre Andrea de *Nada* et Elsa de *Melocotones Helados*, plus de cinquante ans de littérature et plus de cinquante ans d'Histoire : et néanmoins, toujours cette « blessure à entendre », ce corps tragique qui transcende les espaces, les noms et les territoires mais qui prend des formes et des manifestations différentes selon les conditions politiques et sociales qui permettent de parler de « la » féminité. Les jeunes romancières, à travers des écritures marquées par le sceau du tragique, proposent de nouvelles logiques et de nouveaux rapports entre le féminin et le masculin dans l'imaginaire social de la fin du XX^e siècle. Ces *féminités* défient l'ordre symbolique mis en place par le Père et perpétué par les fils. Elles sont des filles tragiques en honorant la mémoire féminine, mais peut-être refusent-elles d'être à leur tour des mères tragiques. Tous ces personnages féminins qui disent la différence sexuelle et l'inscrivent à même le corps permettraient ainsi de questionner à leur tour les grandes figures mythologiques qui ont incarné le discours sur la féminité dans la tradition de la tragédie. Mais ce serait là l'histoire d'autres *féminités*, celles des mères et des filles tragiques¹⁶ qui partagent, elles aussi, le sort du corps tragique.

¹⁵ *Melocotones helados*, p. 328.

¹⁶ Voir à ce propos les deux ouvrages de Nicole Loraux : *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, 1985, « Textes du XX^e siècle » et *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1990.

BIBLIOGRAPHIE

- DENEYS-TUNNEY, Anne, *Écritures du corps. De Descartes à Laclos*, Paris, Presses Universitaires de France, « Écriture », 1992.
- FREIRE, Espido, *Melocotones belados* [1999], Barcelona, Editorial Planeta, « Booket », 2001, 328 p.
- HÉRITIER, Françoise, *Les deux sœurs et leurs mères. Anthropologie de l'inceste*, Paris, Odile Jacob, « Opus », 1997.
- LAFORET, Carmen, *Nada* [1945], Barcelona, Ediciones Destino, « Clásicos Contemporáneos Comentados », 2004, 276 p.
- LORAU, Nicole, *Façons tragiques de tuer une femme*, Paris, Hachette, « Textes du XX^e siècle », 1985, 127 p.
- , *Les mères en deuil*, Paris, Seuil, « Librairie du XX^e siècle », 1990, 151 p.
- , *La voix endeuillée. Essai sur la tragédie grecque*, Paris, Gallimard, « NRF Essais », 1999.
- MARTÍN GAITE, Carmen, *Desde la ventana* [1987], Madrid, Espasa Calpe, 1992, 140 p.
- NICHOLS, Geraldine, *Escribir, espacio propio : Laforet, Matute, Moix, Tusquets, Riera y Roig por sí mismas*, Minneapolis, The Institute for the Study of Ideologies and Literature, « Series Literature and Human Rights », 1989.
- NIEVA DE LA PAZ, Pilar, *Narradoras españolas en la transición política : textos y contextos*, Madrid, Editorial Fundamentos, « Espiral hispano-americana », 2004, 455 p.
- VERNANT, Jean-Pierre, VIDAL-NAQUET, Pierre, *Mythe et Tragédie. Deux*, Paris, La Découverte, 1986, 298 p.