

# VISÉE RÉFÉRENTIELLE ET PRÉOCCUPATIONS ESTHÉTIQUES : LE CAS D'IGNACIO MARTÍNEZ DE PISÓN

CATHERINE ORSINI-SAILLET

Université de Bourgogne

Depuis le milieu du 19<sup>ème</sup> siècle, l'histoire de la littérature a été rythmée par l'alternance de préoccupations réalistes et formelles, les unes se positionnant dans un esprit de rupture par rapport aux autres. Les modernistes, avec leur volonté d'innovations, ont voulu rompre avec le réalisme du siècle dernier et les expérimentalistes avec le réalisme social. Après l'impasse expérimentale et en cette nouvelle fin de siècle, l'Espagne a connu une véritable éclosion de jeunes auteurs, qui forment déjà pour certains la "Nueva Narrativa" — et Ignacio Martínez de Pisón en est un représentant. Ces nouveaux créateurs ne se situent plus dans une esthétique de la rupture, comme les tendances précédentes, mais plutôt dans un esprit d'assimilation : l'impasse expérimentale les conduit à opérer un retour vers une certaine forme de réalisme, mais qui reste bien loin des canons du 19<sup>ème</sup> ou du réalisme social. La possibilité de raconter une histoire, une anecdote, est de nouveau privilégiée et le texte retrouve donc une capacité à "dire" le réel, un réel qui a bien changé. Les leçons des modernistes et expérimentalistes ont cependant contribué à façonner une nouvelle écriture qui assume un héritage formel, une préoccupation esthétique sans pour autant faire sombrer le texte dans l'hermétisme.

A travers l'analyse de quelques textes d'Ignacio Martínez de Pisón, je voudrais montrer comment peut se manifester la fusion des deux tendances : avec le retour d'un certain réalisme, une vision du monde, une intrigue, sans que disparaissent les préoccupations formelles.

Le retour à une forme de "réalisme" suppose chez Ignacio Martínez de Pisón, comme chez d'autres auteurs de son époque, de retrouver la possibilité de raconter des histoires plaisantes, des intrigues qui captivent le lecteur, qui se situent dans un monde possible, souvent quotidien. Les textes construisent alors un cadre référentiel dans lequel prend place l'action mais le propos de l'auteur n'est plus de dire le monde ou d'en dénoncer les injustices. Si au 19<sup>ème</sup> siècle, ou au milieu du 20<sup>ème</sup>, les auteurs réalistes avaient pour ambition de dire le monde dans sa totalité, de s'intéresser aux problèmes de société dans leur dimension collective, on ne trouve rien de tel chez Martínez de Pisón. Le monde et sa perception ont changé, on ne peut plus prétendre à cette totalité et si l'on ne veut pas renoncer à dire quelque chose sur le monde il faut le fragmenter, le rechercher par petits morceaux, d'où, chez Martínez de Pisón, le recours aux formes brèves du récit. Je le cite

Creo que el mundo se ha hecho muy grande y ya no se puede pretender recogerlo en un libro; quizás el cuento responde a esa visión fragmentaria de la realidad. En estos momentos hacer la novela, la gran novela que recoja toda una visión del mundo es algo quimérico. El cuento me parece algo mucho más modesto y más honesto. Yo aspiro a una interpretación fragmentaria del mundo; el cuento es quizás una vía mejor<sup>1</sup>.

La vision du monde proposée passe finalement plus par une technique d'écriture que par l'histoire elle-même. A cette vision et à ce désir d'interprétation fragmentaire du monde correspond une série de choix dans la structuration de l'anecdote racontée. Les nouvelles d'Ignacio Martínez de Pisón mettent toujours en scène un petit nombre de personnages : un noyau-protagoniste connaît une crise, dans un espace réduit, le plus souvent clos, domestique (chambres fermées, noires, interdites, voitures) où vont s'exacerber des relations conflictuelles, des problèmes de communication. Il s'agit en général d'une cellule familiale réduite : couples déchirés ou impossibles, sans enfant, ou avec un enfant unique, des cousins, groupes d'amis etc... Les espaces cloisonnés à haute valeur symbolique sont plus importants que le cadre urbain, même lorsqu'il est

<sup>1</sup> Ignacio Martínez de Pisón répond à la question posée par Fernando Valls à un groupe d'auteurs "¿Os parece que el género [cuento] es adecuado, temática y estructuralmente, para contar el mundo contemporáneo?", in "De últimos cuentos y cuentistas", *El cuento español, hoy, Insula*, n° 568, abril de 1994, p. 4.

explicité (Barcelone, Madrid, Lisbonne). Celui-ci ne contribue alors qu'à situer l'anecdote dans une métropole de type occidental de la fin de notre 20ème siècle et n'intervient jamais avec ses spécificités comme dans les romans de Montalbán, Marsé ou Mendoza pour ne penser qu'à Barcelone. Les espaces prennent une valeur universelle, sont très peu décrits, et les quelques éléments cités se retrouvent en général au fil des textes.

Le désintérêt référentiel de la ville apparaît clairement dans la première phrase du conte *La noche sin sueño* lorsque le narrateur affirme : "Esto es Lisboa, pero podría ser cualquier sitio"<sup>1</sup>. C'est plus l'écriture et la structure du texte qui proposent une vision du monde que le contenu ; on retrouve une préoccupation réaliste — dire quelque chose sur le monde — mais la façon d'y parvenir est radicalement différente.

D'ailleurs le contenu des histoires a-t-il vraiment un rapport avec la vision du monde de l'auteur ? Les anecdotes sont toujours fondées sur le déchirement, la mort, l'échec, la perversion des relations humaines, la domination. Ces choix répondent à la volonté d'appréhender le monde de façon fragmentaire : l'auteur isole un type de relation pour la pousser à l'extrême, sans prétendre signifier que le monde fonctionne exclusivement sur ce modèle. Cette exagération du fait observable et réel, plausible, ne répond plus à une volonté mimétique mais propose une esthétique. Je cite Martínez de Pisón :

"Yo creo que la maldad tiene algo que nos seduce y el fracaso me parece que también es más estético. A mí me gusta ver en qué momento el personaje se hunde, a lo mejor es sólomente por una cuestión estética"<sup>2</sup>.

Il devient difficile de faire la différence entre ce qui relève d'une vision du monde et ce qui relève d'une préoccupation formelle. Celle-ci guide une série de choix dans l'élaboration du texte ; le "réel" configuré par le texte est dicté par une loi interne, celle de son esthétisme. Il y a fusion de la

---

<sup>1</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *La noche sin sueño, Invitación a la lectura*, Teruel, I. B. Francés de Aranda, 1986.

<sup>2</sup> Entrevue réalisée par moi-même, le 16 février 1994, à Barcelone.

visée référentielle et de la préoccupation esthétique.

Il me semble que l'espace est une catégorie textuelle privilégiée pour analyser certaines modalités de cette fusion, lorsque le lieu diégétique devient un lieu métatextuel.

L'espace, la construction de l'espace fictionnel, est une catégorie privilégiée d'inscription de la visée référentielle du texte puisqu'elle s'élabore à partir de matériaux connus de tous pour devenir ce lieu privé, clos, domestique dont tout lecteur a fait l'expérience. Je me propose de m'y arrêter pour montrer qu'il devient un des lieux où s'installe une dimension métatextuelle : la maison et le roman, le lieu diégétique et le support textuel, fusionnent. Il est révélateur que cette dimension du texte soit explicitée dès l'*incipit* de *La ternura del dragón*, première oeuvre de l'auteur : "Entrar en casa de los abuelos fue para Miguel lo mismo que entrar en una novela, porque sólo en una novela era imaginable encontrar aquel mundo magnífico, fascinante como un reino de leyenda"<sup>1</sup>. Le premier verbe "entrar" place le récit et l'action au niveau du seuil et à l'initiale de cette oeuvre, le narrateur enjoint déjà le lecteur à assimiler la maison des grands-parents à un roman, l'incitant par là-même à mettre en rapport l'espace et l'écriture. Cette phrase, par sa structure symétrique, établit le parallèle entre maison et roman : "entrar en ... fue... entrar en ...", doublé par la locution insistante "lo mismo que". Puis vient l'explication d'une telle affirmation — "porque sólo en una novela..." — grâce à laquelle le narrateur donne sa vision de la "novela". Les adjectifs "magnífico", "fascinante", et le substantif "leyenda" la situe au coeur de certains types de romans du 19ème qui imprègnent le récit d'Ignacio Martínez de Pisón (Jules Verne et *Le Secret de Wilhelm Storitz*, Stevenson et *L'Ile au trésor*, Dickens et *Oliver Twist*). La demeure est définie par un arrière-plan littéraire. Ce rapport à l'écriture est d'autant plus fort que le terme "leyenda" étymologiquement signifie : "ce qui est destiné à être lu". En outre, la comparaison de la maison avec le roman est reprise dès le troisième paragraphe — "Miguel miraba las habitaciones que iban dejando a ambos lados y era como si ante sus ojos alguien pasara con rapidez las páginas de un libro mágico"<sup>2</sup> —, puis dans la phrase finale — "Una breve brisa agitó los visillos con sonido de páginas inquietas"<sup>3</sup>. La maison est donc destinée à être lue, action virtuelle proposée dans la

---

<sup>1</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *La ternura del dragón*, Barcelona, Anagrama, 1985, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 134.

première phrase et qui devra être accomplie par Miguel puisque le narrateur adopte sa vision.

L'adéquation espace diégétique / roman se poursuit dans les premiers paragraphes car le personnage de l'enfant s'approprie l'espace par le regard comme si c'était un véritable acte de lecture de plus en plus passionné ; il lit ce qui se donne à voir dans la maison progressivement : dans l'entrée, Miguel "contempló", une fois dans le couloir, Miguel "miraba las habitaciones que iban dejando a ambos lados..." puis "en una habitación alcanzó a ver ..." <sup>1</sup>. Il y a une progression dans la façon de poser le regard : de la passivité de la contemplation vers une perception dotée de sens, de compréhension, la lecture d'une "página-habitación" étant réalisée au prix d'un effort — "alcanzó a ver".

Finalement en décrivant la maison, le narrateur s'occupe surtout et encore du roman, donne un programme de lecture, des indications sur le livre et ce que l'on va y trouver.

Une similitude existe entre le début et la fin de cette narration car au moment du dénouement, Miguel est à nouveau en train d'observer cet espace mais d'une manière bien différente : la maison a perdu son aspect magique comme si elle n'avait plus de secret ; alors qu'au début tout allait trop vite pour la découverte, maintenant il y a une certaine lenteur, Miguel n'est plus dans l'urgence, mais dans la paresse de ce qui est connu ; au lieu d'y avoir un mouvement vers l'intérieur, il reste à la surface des choses, ce qui retient son attention ce sont les "vitrina", "puerta", "fundas" <sup>2</sup>. On sort déjà de la lecture. Dans le même temps, le regard devient vague, s'éloignant de la compréhension des choses pour retrouver la passivité totale : "dejó que su mirada vagase" <sup>3</sup>, comme jouissant d'une lecture achevée qui devient souvenir.

*La ternura del dragón* pose donc pour principe que l'espace de la maison se confond avec le roman ; d'ailleurs on entre dans cette maison comme dans un livre, il y a un seuil, une entrée, un couloir et enfin une chambre. Cette configuration des lieux se retrouve dans d'autres nouvelles sans que la comparaison avec l'écriture soit de nouveau explicitée. Par exemple, les premiers mots de la nouvelle *Danza del espejo* désignent la maison — "en casa" —, seul espace représenté dans le texte et dont la

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 5.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 133.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 134.

narration décrit d'abord "el recibidor", puis "el pasillo"<sup>1</sup> avant de faire pénétrer le lecteur dans le coeur de l'action.

Un autre type de fusion apparaît dans *La noche sin sueño* : les descriptions du lieu diégétique — et l'anecdote elle-même — peuvent devenir des désignations du support d'écriture. La première phrase du conte présente le temps et l'espace de l'énonciation : "Esto es Lisboa, pero podría ser cualquier sitio: una oscuridad de paredes opacas y persianas bajadas, una habitación indistinta, universal como el miedo"<sup>2</sup>. L'intérêt référentiel d'abord revendiqué est aussitôt remis en question au profit de la seule nécessité d'un lieu dans le processus d'élaboration de l'histoire. Les affirmations de Henri Mitterand selon lesquelles "c'est le lieu qui fonde le récit (...); c'est le lieu qui donne à la fiction l'apparence de la vérité"<sup>3</sup>; "le nom du lieu proclame l'authenticité de l'aventure par une sorte de reflet métonymique qui court-circuite la suspicion du lecteur"<sup>4</sup>, se trouvent pleinement vérifiées. En l'absence de personnages dans cette première phrase, la prééminence du lieu fonde le texte. L'histoire n'est déterminée ni par ses acteurs, ni par son temps, ni par son narrateur qui ne laisse entendre aucune voix propre à la première personne; il se dissimule derrière la description du lieu de l'histoire et de l'énonciation. Ces deux espaces fusionnent dans l'emploi du déictique — "esto" — qui ouvre le texte. La négation d'un unique cadre de référence (Lisbonne) construit l'hétéro-référentialité de la fiction, hétéro-référentialité du narrateur protagoniste, du lieu et du temps. Mais ce déictique désigne également le lieu du "je" au présent, le lieu et le temps de l'énonciateur ou du destinataire. De la désignation du lieu diégétique, hétéro-référentiel, le lecteur passe à la désignation de son propre espace-temps, celui de la réception du texte; la ville s'identifie au support d'écriture et de lecture.

La deuxième partie de la description assimile, par l'usage fait des deux points, la ville nommée, n'importe quelle autre ville, et la pièce obscure; le qualificatif "universal" reprend l'indétermination de l'adjectif "cualquier" et renforce l'adéquation entre les deux lieux. La pièce est donc une représentation du texte qui doit être lu sans recherche d'un référent qui lui préexisterait dans le hors-texte. D'ailleurs la volonté de rendre le monde intérieur étanche aux manifestations extérieures est manifeste : "Incluso

<sup>1</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *Danza del espejo, El Europeo*, n° 41, marzo de 1992, p. 122.

<sup>2</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *La noche sin sueño, op. cit.*, [s. p.].

<sup>3</sup> Henri Mitterand, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980, p. 194.

<sup>4</sup> *Ibid.*

los sonidos de la calle o la escalera llegan sin fuerza, desfallecidos, muertos, hasta ese décimo piso de la rua do Carmo"<sup>1</sup>. La gradation des termes — "sin fuerza, desfallecidos, muertos" — vise à l'élimination progressive de la visée référentielle pour privilégier alors l'auto-référentialité du texte.

Ainsi s'explique dans cette nouvelle le refus de nommer les acteurs : le narrateur est un protagoniste anonyme, dont la première marque de masculinité — "descalzo" — n'apparaît qu'un peu avant la fin de la première moitié du récit. Les "bêtes" qui envahissent l'espace de la fiction et provoquent la terreur du narrateur n'ont pas plus de référence explicite ; elles sont uniquement féminisées par l'emploi des pronoms "las" et "ellas". Le texte laisse émerger l'hypothèse qu'il peut s'agir d'une vision, d'une création mentale horrifiante à partir de la vue d'un insecte, en multipliant les expressions qui se réfèrent aux sens — "sentía", "las intuía", "oía" — et à l'imagination — "tuve una visión", "yo me las imagino a ellas". Chaque lecteur peut ainsi projeter ses propres phobies sur ces êtres changeants dont la métamorphose est évoquée puisque le narrateur trouve, dans la boîte, des enveloppes de larves. Au cours de la nouvelle, la description évolue dans le sens de l'horreur, produit probablement de l'imagination du narrateur, mais favorisant ainsi encore l'hétéro-référentialité. Ainsi et dans le même but, toutes les couleurs sont conviées : "color verde azulado", "los colores rosas, anaranjadas, negras, doradas", "amarillo, violeta, azul cobalto", "cambiando de color"<sup>2</sup>. Dans toute la nouvelle, les pattes et pinces des insectes sont omniprésentes et s'hypertrophient, le bruit de ces extrémités, leur "cric-cric" (dans le texte), évoque le crissement du stylo sur le papier, où s'écrit un texte multicolore.

La référence à l'écriture et au support imprimé est convoquée grâce à la similitude entre la pièce décrite, cadre de l'anecdote, et le support tangible, ce qui corrobore la fusion analysée dans l'emploi du déictique "esto". Au début de la nouvelle, l'espace est essentiellement caractérisé par son obscurité et le support textuel est une page noircie par l'écriture ; il semble même y avoir eu volonté de remplir les blancs qu'aurait pu laisser le texte dans la page. La disposition typographique est extrêmement compacte : la nouvelle se compose d'un seul paragraphe ce qui exclut la présence d'alinéas ou de blancs qui viendraient aérer le texte ; les

---

<sup>1</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *La noche sin sueño*, op. cit.

<sup>2</sup> *Ibid.*

glissements de narrateur ne sont pas signalés par les signes conventionnels — deux points, tirets, guillemets, retour à la ligne — mais sont camouflés dans la trame serrée des caractères ininterrompus<sup>1</sup>. Une analyse du paratexte de mon édition de référence déboucherait sur la même conclusion : l'espace étouffant créé par le support et la typographie sont en étroite relation avec l'espace fictionnel, ils se décrivent mutuellement.

Ainsi donc le travail sur l'écriture, l'intérêt pour la dimension formelle, apparaissent dans ces types de textes sans que la possibilité de raconter une histoire soit anihilée. L'"écriture d'une aventure" cohabite avec l'"aventure de l'écriture".

La dernière modalité de fusion dont je me propose de donner un exemple tiré de l'oeuvre d'Ignacio Martínez de Pisón est la "mise en abyme" : un texte ouvre cette dimension parfois vertigineuse lorsque sa forme redouble à l'infini ce qu'il dit ou lorsque dans un détail de la diégèse se grave une anticipation, voire l'histoire tout entière. Cette ultime analyse porte sur la nouvelle *Danza del espejo*<sup>2</sup> qui me semble être emblématique de ce type de procédé grâce aux variations qu'elle propose autour du motif du double.

Il y a d'abord une histoire, celle de deux soeurs jumelles, qui met en scène le thème du double et de la symétrie ; ce thème se retrouve dans l'écriture de la nouvelle et répond à une préoccupation formelle. La fusion de l'histoire et de la forme apparaît dans un procédé de mise en abyme.

Le thème du double et de la symétrie est au coeur de toute l'histoire dont je rappelle les grandes lignes : deux soeurs jumelles, Natalia et Aitana, vivent dans une harmonie parfaite, qui se manifeste dans leur capacité à synchroniser leurs gestes, en particulier quand elles réalisent la "danza del espejo", ballet où elles évoluent en brandissant des pistolets, purs objets esthétiques. Cette perfection disparaît lorsque leur mère quitte le foyer conjugal pour vivre avec un autre homme, d'après le père, ou

---

<sup>1</sup> A une dizaine de lignes du début, entre "...contra tu silueta", expression qui appartient au monologue intérieur du narrateur, et "Metete esta caja...", la transcription des instructions de Javier jointes à la boîte, rien n'indique le changement d'énonciateur.

<sup>2</sup> Ignacio Martínez de Pisón, *Danza del espejo*, op. cit.

parce qu'elle déteste ses deux filles identiques (d'après les jumelles). La dégradation physique et morale du père, la découverte d'une boîte de balles près des armes de la maison, perturbent les soeurs au point qu'elles en perdent leur harmonie, leur symétrie et au point qu'elles craignent d'être capables de se tuer mutuellement. Elles ne se délivrent de cette disymétrie qu'en passant par un acte parricide grâce auquel elles retrouvent leur entente parfaite ; le texte se clôt ainsi : "Ahora, sin embargo, podríamos volver a bailar como al principio. Ya nada se interponía entre nosotras"<sup>1</sup>.

La seule présence dans le texte des soeurs jumelles et du miroir suffit à placer la nouvelle sous le signe du double, de la dualité, de la symétrie. Sur le plan de l'histoire racontée, une série de détails approfondit cette thématique : elles possèdent une copie de la clé de l'armoire aux armes où se trouvent deux pistolets absolument identiques, leur temps de liberté quotidien représente "un par de horas" ; de nombreuses expressions disent explicitement l'identité, la symétrie : "idénticas" [il s'agit des pistolets], "también nosotras lo éramos", "ser cada una el reflejo perfecto de la otra", "la exacta simetría de los espejos", "teníamos el pelo igual", "los mismos ojos", "esa rara armonía"<sup>2</sup>, "la sincronización de nuestros movimientos"<sup>3</sup>. "esa sincronización nacía de nosotras mismas, y ello nos permitía reproducirnos la una a la otra en todo momento, reflejarnos mutuamente con una exactitud que ningún espejo podría superar"<sup>4</sup> etc... On trouve aussi des expressions qui expriment le contraire lorsque l'harmonie est rompue : "nuestros movimientos habían dejado de ser sincrónicos y armoniosos, nuestra danza se había vuelto asimétrica y desacompañada"<sup>5</sup>. La syntaxe même des phrases se combine au sens littéral pour construire la dualité, l'idée de double ; les phrases se déroulent souvent dans la symétrie, le redoublement et ceci avec une particulière intensité dans les 25 premières lignes qui contiennent trois des phases majeures de l'intrigue : la symétrie, l'obstacle à la symétrie et le meurtre du père.

La syntaxe des phrases produit un véritable enchâssement de figures duelles ; la macro-structure est le plus souvent binaire et contient une micro-structure elle-même binaire dans laquelle s'enchâsse parfois une nouvelle micro-structure binaire, de sorte que la dualité semble se

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 122-124.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>5</sup> *Ibid.*, p. 125.

redoubler à l'infini. Je ne vais donner qu'un exemple de ce type de structure récurrente, les phrases concernées sont précédées de la première inclusion du titre dans le texte :

Pero lo que más nos gustaba era la danza del espejo. Para bailar la danza del espejo necesitábamos nuestros tutús y nuestras zapatillas de baile. Y necesitábamos también nuestras pistolas preferidas, unos revólveres plateados en cuyas cachas de nácar blanco estaba grabado un pequeño rombo con las palabras Losange, Lyon<sup>1</sup>.

La macro-structure binaire s'organise autour de la répétition des verbes "necesitar" — "necesitábamos", "y necesitábamos también" ; puis des micro-structures s'insèrent dans chaque phrase : "nuestros tutús y nuestras zapatillas" d'un côté et de l'autre "pistolas, unos revólveres" où s'enchâsse à son tour le doublet "Losange, Lyon".

L'analyse de l'enchâssement des structures et de la dualité laisse parfois apparaître des anticipations de l'action : par exemple, au début du texte, le noyau familial est désigné ainsi :

"papá y mamá no lo sabían, pero nosotras teníamos una copia de la llave. Mamá en aquella época, iba casi todas las tardes a sus clases de tenis, y papá nunca volvía a casa antes de las ocho, cuando cerraba la tienda"<sup>2</sup>.

Les parents sont unis par leur ignorance — "papá y mamá no lo sabían" — pour s'opposer aux filles et à leur complicité — "nosotras teníamos" ; cependant la désunion conjugale est déjà sous-jacente dans la phrase suivante composée par deux propositions, chacune ayant pour sujet un élément du couple. L'opposition est patente dans l'emploi des verbes "mamá iba", "papá volvía", qui indiquent des mouvements contraires, dans les notations temporelles "casi todas las tardes" et "nunca", dans l'idée de l'oisiveté de l'une — "sus clases de tenis" — et de travail pour l'autre — "cerraba la tienda". Bref le décalage est total et ne peut qu'annoncer une séparation et le départ de la mère.

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 122.

<sup>2</sup> *Ibid.*, p. 122.

La forme et l'histoire fusionnent parfaitement dans le traitement de l'instance narratrice du texte qui, avec ses variations, signale les moments forts de l'histoire : ceux de l'unité et ceux de la rupture puis de l'unité retrouvée. En effet, les deux premiers tiers du texte qui correspondent à la description de l'unité parfaite sont pris en charge par un "nous" qui représente Aitana et Natalia sans que l'on puisse déterminer duquel des deux personnages il émane. Au début du troisième tiers et alors que la disymétrie s'installe, une première personne affirme son identité singulière ; les deux soeurs se séparent physiquement et cela se traduit au niveau narratif par la présence du "yo" : "si yo arqueé los brazos (...) y avancé (...) mi hermana permaneció en su sitio, girando y girando sobre sí misma"<sup>1</sup>. L'opposition est marquée par la différence entre le déplacement latéral et le mouvement sur place ; les soeurs n'ont plus le même axe ; il y a également opposition entre mouvement et immobilité : "yo probé a hacer un recorrido (...) y Aitana ni siquiera se movió"<sup>2</sup>. Dans cette deuxième apparition de la première personne, l'affirmation de l'individualité est encore plus forte puisqu'apparaît l'identité du "yo". Natalia est le narrateur du texte. Les tentatives pour retrouver l'harmonie de la symétrie sont de nouveau narrées par un "nous" jusqu'à ce que soit perçu le danger de mort ; de nouveau les deux individualités éclatent et ne résoudront leur crise qu'au travers du meurtre du père déguisé en suicide. Après le coup mortel, les soeurs retrouvent la sérénité, la gêne que représentait le père a disparu, les jumelles ont acquis une nouvelle complicité en faisant disparaître l'obstacle. *L'explicit* du texte est clair : "Ya nada se interponía entre nosotras"<sup>3</sup> et le conte se clôt sur cette première personne du pluriel, celle du bonheur des soeurs jumelles, le "nous" étant la personne de leur harmonieuse unité.

Si l'acte parricide intervient à la fin du texte, comme une libération, le père est pourtant désigné comme une victime depuis le début de la nouvelle, par un procédé de "mise en abyme" à valeur d'anticipation que l'on peut remarquer dans une des phrases où l'enchâssement des figures duelles est particulièrement travaillé, celle où apparaissent les pistolets "unos revólveres plateados en cuyas cachas de nácar blanco estaba grabado un pequeño rombo con las palabras Losange, Lyon"<sup>4</sup>. Sur les crosses des pistolets sont gravés la figure géométrique d'un losange et les mots

---

<sup>1</sup> *Ibid.*, p. 124.

<sup>2</sup> *Ibid.*

<sup>3</sup> *Ibid.*, p. 125.

<sup>4</sup> *Ibid.*, p. 122.

"Losange, Lyon". Les armes contiennent profondément le thème du double : elles sont deux et identiques, l'écrit "Losange" redouble la géométrie ("rombo") et se redouble lui-même avec les deux initiales majuscules L (de Losange) / L (de Lyon). En outre, le couple "rombo-Losange" joue sur la variation géométrique en castillan, mais aussi sur la variation linguistique du même : castillan-français. Et le losange, en français, n'est pas seulement la figure que l'on connaît mais également un terme emprunté à l'héraldique, un terme de blason, "le meuble de l'écu figurant le fer de lance". Par ce biais, l'effet de mise en abyme est convoqué et les pistolets apparaissent comme l'"organe d'un retour de l'oeuvre sur elle-même, (...) une modalité de *réflexion*" qui fait "saillir l'intelligibilité et la structure formelle de l'oeuvre"<sup>1</sup>.

Tous ces éléments se combinent dans la *Danza del espejo* où la mise en abyme permet d'anticiper un élément du dénouement et de signifier en même temps le même et sa différence. Sur les crosses des pistolets se grave le thème du double, de la symétrie, de l'identité mais paradoxalement c'est aussi la différence qui est mise en évidence. Une lettre majuscule est affichée le "L", à l'initial des deux mots français — le français apparaît déjà comme un indice d'étrangeté au milieu du castillan — et elle est celle qui dans le texte empêche la réalisation d'une symétrie parfaite : les deux soeurs s'appellent respectivement Aitana et Natalia : "nuestros nombres Aitana y Natalia, parecían perseguir la exacta simetría de los espejos"<sup>2</sup>. A y regarder de près, la lettre L est de trop, elle empêche un nom d'être le reflet de l'autre ; c'est la lettre de la différence. Or au niveau de l'histoire racontée, c'est le père abandonné et dépressif qui est l'élément perturbateur et si l'on prononce cette lettre en français comme nous y invitent les mots Losange et Lyon, le L renvoie en espagnol au pronom masculin singulier "él" et donc à l'élément masculin dans le texte, le père. Finalement les pistolets désignent la figure paternelle et pointent par anticipation leur victime. L'acte parricide, nécessaire au retour de la symétrie est gravé sur la crosse des armes. L'histoire a pris forme dans un élément de la diégèse, qui est au départ un pur objet esthétique puis devient fonctionnel.

La présence des miroirs annoncée dès le titre et que l'on retrouve dans tout le texte ne peut que corroborer ce type d'analyse, tout comme l'inclusion du titre dans le récit. Ainsi la forme du texte et l'histoire apparaissent comme les deux faces du conte, dans une relation de

---

<sup>1</sup> Lucien Dallenbach, *Le Récit spéculaire*, Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977, p. 16.

<sup>2</sup> Ignacio Martínez de Pisón. *Danza del espejo*, *op. cit.*, p. 122.

complétude qui rappellent deux soeurs jumelles. Le procédé de mise en abyme dit à la fois le même (rombo-Losange, LL) et la différence, l'obstacle au même (la langue étrangère, le L, lettre majuscule-"él" pronom). La préoccupation profondément esthétique des deux soeurs est aussi celle d'un texte qui réalise sa propre *Danza del espejo* en se regardant sur la surface réfléchissante des armes, argentée et nacrée. Mais malgré ce travail d'orfèvrerie textuelle, le conte ne perd en aucun cas sa lisibilité littérale, anecdotique.

La nouvelle *Danza del espejo* me semble dire à travers sa forme et à travers l'histoire racontée la fusion possible entre ces deux dimensions du texte.

Ainsi donc dans l'oeuvre d'Ignacio Martínez de Pisón, le retour à une forme de réalisme passe par la "renarrativisation" — la présence d'une intrigue, centrée sur un individu, dans un monde urbain, occidental. Mais la vision du monde qui apparaît est aussi transmise par des techniques d'écriture et la préoccupation formelle reste présente. L'expression de cette fusion me semble perceptible dans l'analyse de l'espace, lorsque l'espace diégétique devient un lieu métatextuel ; la même histoire peut être anecdote mais aussi métatexte ; la forme du texte s'inscrit parfois dans l'intrigue.

Cette nouvelle sensibilité perceptible aujourd'hui au lieu de s'affirmer par rapport au passé sur le mode de la rupture, se définit par l'assimilation de différentes tendances qui s'étaient exprimées parfois jusqu'à l'excès (excès de réalisme, excès d'esthétisme, d'expérimentalisme), et jusqu'à l'impasse, dans des époques antérieures. On retrouve un trait qui caractérise l'écriture de la postmodernité, à savoir la réutilisation de matériaux du passé avec un nouvel agencement.

**RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES**

**EDITIONS DE RÉFÉRENCES DES TEXTES D'IGNACIO  
MARTÍNEZ DE PISÓN CITÉS**

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, *La ternura del dragón*, Barcelona, Anagrama, 1985.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, "La noche sin sueño", *Invitación a la lectura*, Teruel, I. B. Francés de Aranda, 1986.

MARTÍNEZ DE PISÓN, Ignacio, "Danza del espejo", *El Europeo*, n° 41, marzo de 1992, p. 122-125.

**AUTRES**

DALLENBACH, Lucien, *Le Récit spéculaire*, Essai sur la mise en abyme, Paris, Seuil, 1977.

MITTERAND, Henri, *Le Discours du roman*, Paris, PUF, 1980.

VALLS, Fernando, "De últimos cuentos y cuentistas", *El cuento español, hoy*, *Insula*, n° 568, abril de 1994, p. 2-6.