HAL
open science

“La bella del mal amor” de María Teresa León et la dynamique de l’écart

Pascale Peyraga

To cite this version:

Pascale Peyraga. “La bella del mal amor” de María Teresa León et la dynamique de l’écart. Femme et écriture dans la péninsule ibérique, Oct 2002, Pau, France. pp.37-57. hal-01287551

HAL Id: hal-01287551

https://hal.science/hal-01287551v1

Submitted on 8 Jun 2018

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

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

« La bella del mal amor » de María Teresa León et la dynamique de l'écart

Pascale PEYRAGA
Université de Pau et des Pays de l'Adour

« La bella del mal amor », première des sept nouvelles du recueil éponyme de María Teresa León, *La bella del mal amor, cuentos castellanos*, publié en 1930[1], se pose comme la nouvelle emblématique de cet ensemble uni par un vecteur commun : la mise en parole de l'oppression de la femme dans la société castillane qui se manifeste par la frustration de ses aspirations et prend la forme d'un mal d'amour. Si María Teresa León fait de cette nouvelle le fer de lance de l'ensemble en lui donnant son titre, c'est avant tout sa complexité structurelle et sa particularité narrative qui soulignent sa prééminence. Seule nouvelle écrite à la première personne, et donc, la seule à présenter un amalgame entre les fonctions narrative et actantielle, « La bella del mal amor » est aussi la seule à proposer une double construction diégétique où diégèse et hypodiégèse s'entremêlent et s'enrichissent : l'histoire de « La bella del mal amor » que le « je » narratif, autodiégétique, reconstitue depuis son présent de narration, ne prend son sens qu'à travers le « Romance de la bella malmaridada »[2] que la protagoniste demande à Tío Ugenio, conteur et transmetteur de l'héritage littéraire castillan, de narrer à l'assemblée réunie.

Nous nous proposons de montrer comment « La bella del mal amor » dépasse le récit de l'oppression de la femme par le mari, la famille, la société, pour s'ériger en problématique identitaire en jouant sur les processus de d'analogie, de dualité et de scission. En outre, la narration à la première personne développe un « fantasme d'autoengendrement » – selon un terme de Milagros Ezquerro[3]– et met en scène, au-

[1] María Teresa León. *La bella de mal amor : Cuentos castellanos*. Burgos : [s. n.], 1930. (Imp. Hijos de Santiago Rodríguez).- 159 p. L'édition que nous avons utilisée est la suivante : María Teresa León. *La bella de mal amor : Cuentos castellanos*. [Madrid] : Cairel, [1992].- 163 p. Pour toutes les citations qui en seront extraites, nous nous contenterons dorénavant de signaler les pages auxquelles elles appartiennent.

[2] « Romance de la bella malmaridada ». In : *Cancionero y romancero español.* Ed. Dámaso Alonso. Madrid : Salvat editores y Alianza editorial, 1969.- pp. 192-193. Par ailleurs, le thème lyrique de la « malcasada » est analysé par Ramón Menéndez Pidal dans un chapitre de son étude sur le *romancero* consacré aux rapports entre le *romance* et la chanson épico-lyrique de l'Europe occidentale. Vid. Ramón Menéndez Pidal. *Estudios sobre el romancero*. Tomo XI. Madrid : Espasa-Calpe, 1973.- pp. 370-371.

[3] Milagros Ezquerro. « Le roman en première personne : *Pedro Páramo* ». In : *L'Autobiographie dans le monde hispanique*. Actes du Colloque international de la Baume-lès-Aix, 11-12-13 mai 1979. Aix en Provence : Centre de Recherches hispaniques de l'université de Provence, 1980.- pp. 63-74.

delà de la prise de conscience de la femme, de sa naissance symbolique, celle de l'écrivain.

I. « La bella del mal amor » dans le miroir de « La bella malmaridada »

A. Le jeu dialogique des personnes grammaticales : deux belles en une

De retour dans sa ville natale, la protagoniste, dont l'identité patronymique sera toujours occultée, demande à Tío Ugenio de relater l'histoire de la « Malmaridada », *romance* de tradition orale qui reprend le thème de la « maumariée » – issu de la tradition lyrique provençale – et dans lequel la mal mariée, face à l'infidélité de son époux, cherche ailleurs l'amour avant de demander au mari trompé qu'il lui donne la mort.

A partir de là, est établie entre le « je » de la narratrice-protagoniste et le « elle » de la « bella malmaridada » une relation oscillant entre un éloignement narratif marqué et une identification presque parfaite. Dans un premier temps, autant le plan diégétique que le plan temporel séparent la narratrice autodiégétique de « la bella malmaridada » du *romance*, les premiers vers du poème narratif étant directement transposés dans le récit tels que Tío Ugenio les prononce :

> « La bella malmaridada,
> de las más lindas que vi »

Comme cet énoncé est assumé par le conteur, dont la fonction de témoin de l'hypodiégèse est perceptible dans le verbe « ver »[4], la distance est alors maximale entre la mal mariée de l'hypodiégèse, « elle », et la narratrice homodiégétique. Elle diminue lorsque la narratrice prend en charge ce récit hypodiégétique, lorsqu'elle le remodèle et le résume, faisant disparaître l'intermédiaire du conteur masculin pour imposer sa forme d'écriture, la prose, au récit en vers du conteur traditionnel. L'appropriation est alors complétée par un passage du singulier au pluriel – de « la malmaridada » à « todas las malmaridadas » – qui fait perdre à la « malmaridada » du *romance* son caractère particulier, celui du personnage de fiction dont le nom commun équivalait à un patronyme :

> « En los encajes de *mi* cerebro, *todas las lindas malmaridadas* gozaban la acogida de la comprensión ». p. 15.

Cette extension sémantique rend au terme sa fonction générique, l'amplification de l'expérience singulière à toutes les mal mariées gommant l'obstacle des

[4] La présence du double « je » narratif, celui de Ugenio dans l'hypodiégèse d'une part et celui de la narratrice-protagoniste de la diégèse pose d'ores et déjà la problématique de la parole et de l'écriture, du « qui dit quoi » et fait d'Ugenio l'alter ego narratif de la narratrice-protagoniste.

particularismes. De ce fait, toute femme peut s'identifier au groupe des mal mariées si tant est qu'elle possède les mêmes caractéristiques, dans un mouvement récurrent dans la nouvelle allant du particulier au général[5] et revenant du général vers le particulier. Puis, le jeu des personnes « je »/« elle(s) » évolue vers une situation de dialogue entre le « je » et un « tu » qui n'est qu'une variante du « elle », de l'Autre, mais dont la particularité est de partager le même espace que le « je », signalant un rapprochement des deux instances, dans le temps et dans l'espace.

> « *Pobre linda muchachita* malcasada ; no es el apuesto don Grifos que *te* enamora y duerme *cabe ti* toda una noche. » p. 15.

Ce double mouvement, d'amplification et d'intégration dans le plan intermédiaire du « tu » – qui participe à la fois du Moi et du non-Moi – facilite le sentiment de compassion de l'instance narrative actantielle envers le personnage de la « malcasada », perceptible dans l'emploi de l'adjectif « pobre », du diminutif *-ita* (« Pobre linda muchachita », p. 15) et du possessif « mi » (« mi cerebro »), signe de l'implication directe du « yo » subjectif dans l'énoncé. Toutefois, il n'y a pas de vraie communication entre deux personnes, entre un locuteur et son allocutaire. L'absence de dialogue réel entre la narratrice et la « pobre linda muchachita », due à l'absence physique de cette dernière, crée seulement une « situation de dialogue » entre deux personnes grammaticales qui se prête à l'incarnation d'un dialogue intérieur ou monologue, ce que confirme, dans le premier tiers du récit, l'affirmation ontologique :

> « yo soy la linda malmaridada ». p. 15.

La progression d'ensemble allant de « la bella malmaridada », non-personne, au « je » qui accepte cette instance comme faisant partie de soi, en passant par un stade de dialogue avec un « tu », est alors une marque d'osmose, de reconnaissance identitaire. Néanmoins, la troisième personne persiste toujours dans le récit, dans le balancement « je »/ « elle » que rend patent le jeu des adjectifs personnels et des désinences verbales :

> « Lloro, lloro por *la* muchacha mal casada, por *su* soledad que es la *mía*, por *sus* deseos que se cotejan con los que *siento* ». p. 15.

Ainsi, la persistance de l'alternance signale aussi, derrière la symbiose apparente, un dédoublement, une scission de l'être, ou une identification imparfaite entre « je » et « elle ». C'est pourquoi on peut affirmer que l'hypostase de la protagoniste, cette coexistence de personnes qui renvoient au même individu dit aussi l'écart, la dualité entre la narratrice-protagoniste et cet *alter ego* qu'est la « linda

[5] Ce processus est particulièrement flagrant dans la réitération de la formule « antes que yo otras mujeres fueron » (p. 35, p. 36, p. 42), qui intègre la narratrice-protagoniste dans la longue lignée des femmes et marque l'inexorabilité de son destin.

malmaridada ». Nous verrons plus en avant que cette figure du Double se généralise dans la nouvelle, affectant à la fois la narration, l'histoire et les personnages, et transparaît dans le jeu spéculaire entre la « bella malmaridada » et « la bella del mal amor », ainsi que dans la dissociation de cette dernière, fragmentée par ses facettes sociale et identitaire, et par sa double fonction de narratrice-protagoniste. En outre, il se crée une confusion autour de la personne grammaticale dans la mesure où la situation de communication qui met en place un énonciateur et un destinataire à la fois différents et semblables rend problématique le « je » en temps que sujet parlant qui, comme l'affirme Philippe Lejeune, repose essentiellement sur une coupure :

> « Tout sujet parlant porte en lui le double clivage de l'émetteur et du destinataire, et de l'énonciation et de l'énoncé. Il repose fondamentalement sur une coupure. Ou plutôt, il n'y « repose » pas (ce qui impliquerait une paradoxale stabilité), mais il fonctionne grâce à cette coupure. « L'individu est un dialogue », disait Valéry. »[6]

Ainsi, si le jeu de personnes – personnes grammaticales renvoyant à un même individu, acteurs pluriels de la « malmaridada » pour une seule instance actantielle – matérialise l'être schizé, il est effet de style rendant palpable la distanciation de l'instance narrative par rapport à l'instance actantielle. C'est pourquoi la narratrice maintient tout au long du récit l'écart et le rapprochement simultanés entre la narratrice et la protagoniste, par la juxtaposition sans médiation entre le « elle » et le « je »[7], tout particulièrement dans les deux phrases qui scandent le récit à la façon d'un refrain :

> « ¿Por qué le quise tanto?
> Tenía derecho a amar la muchacha malmaridada? » p. 18 et p. 35.

Par là même, se creuse le fossé entre les deux instances du « je » : le « je » narrateur, qui voit et qui parle, ancré dans le présent de narration et le « je » actantiel, lequel occupe l'axe temporel allant de l'enfance de la protagoniste à son présent, point de bilan, de prise de conscience d'une souffrance qui justifie l'introspection.

Cette distance est rendue patente par le va-et-vient entre présent et passé, lequel autorise une identification *a posteriori* entre la narratrice et la protagoniste, effet rétroactif qui maintient dans le récit la fracture entre instance narrative et instance actantielle :

---

[6] Philippe Lejeune. *Je est un autre : L'autobiographie, de la littérature aux médias*. Paris : Seuil, 1980.- p. 36.

[7] Cette distanciation, qui prend la forme d'un dédoublement de la personne grammaticale, apparaît comme une constante de la nouvelle :
« Llama, llama Bernal Francés de *mi* romance, a *mi* ventana, dentro, *la* linda malmaridada guarda los velloncitos de su carne para auxiliar tu cansancio con *sus* mieles. » p. 16.
« Hoy ha muerto dentro de *mí* la razón azul de los sueños. *La muchacha malmaridada* tropezó, al amar, con el dolor de todos los amores. » p. 39.

> « ponían una cesta de pétalos de rosa en manos de *la niña... y la niña era yo* » p. 24

Si maintenant, avant d'approfondir la particularité de la fonction narrative, nous en revenons à l'identification de la « malmaridada » du *romance* et de la « bella del mal amor » de la nouvelle, il apparaît que plusieurs figures se conjuguent et accompagnent cette fusion des personnes : l'assimilation déjà remarquée des vers par la prose, mais aussi l'attraction des personnages de *romances* dans la diégèse qui va de pair avec l'attraction du passé dans le présent. C'est ainsi que la narratrice ne se contente pas d'intégrer dans le niveau supérieur de la diégèse et dans le présent de narration le personnage de la « malmaridada », mais aussi el conde don Grifos et Bernal Francés, tous deux héros de *romances* traditionnels[8].

Par ailleurs, ces métalepses sont accompagnées d'une perturbation de l'ordre temporel puisque, en assimilant le récit de la « Malmaridada », récit en vers, dans la prose du récit, la narratrice fait alterner sans ménagement ni logique présent et passé :

> « La malmaridada, retozona con su caballero, *ensaya* una coquetería ingenua. Se *mascaba* la gozosa felicidad de sentirse cortejada porque el marido la *desentendía*. » p. 15.

Certes, par la juxtaposition du présent et du passé servant à relater des événements contemporains, la narratrice semble reprendre l'architecture du *romancero* traditionnel[9] dont l'organisation temporelle répond aux va-et-vient entre le passé légendaire et le moment de narration, dans un effet de style produisant l'actualisation de l'événement raconté suivi d'une distanciation par rapport à celui-ci. En respectant cette alternance, la narratrice s'inscrirait dans une dialectique de continuité et de rupture puisqu'il y aurait à la fois respect de la tradition – à travers le jeu verbal du *romance* – et affirmation d'une différence – le passage du vers à la prose et le changement de focalisation –, dynamique que confirme l'ensemble du récit. Toutefois, plusieurs interprétations peuvent coexister : l'alternance souligne aussi la possibilité de déplacement de l'énonciateur sur l'axe de la diégèse et par conséquent, l'affirmation d'une distance entre histoire et récit, histoire et énonciation. Dans le cas particulier de ce récit autodiégétique, un tel déplacement favorise, ou souligne la fracture entre instance narrative et instance actantielle, soulignant la dualité de l'être qui ne se trouve unifié que sur l'axe du présent. Enfin ce jeu, inhérent au fonctionnement du *romance*, est à mettre en rapport avec le va-et-vient temporel que la diégèse de « La bella del mal amor » systématise, puisque la narratrice procède à une reconstruction subjective du passé depuis le présent de l'écriture. Il apparaît alors que le « Romance de la linda

---

[8] « La amiga de Bernal Francés ». *Cancionero y romancero español. Op. cit*.- pp. 197-198.

[9] Jean-Claude Chevalier. « Architecture temporelle du Romancero traditionnel ». *Bulletin hispanique*, LXXIII, 1971, pp. 50-103.

malmaridada » sert non seulement de modèle thématique à la nouvelle mais aussi illustre ou régit partie de son fonctionnement formel.

En effet, le recours au *romance* construit des tensions plurielles entre le passé et le présent. Notons d'abord l'association entre le *romance* passé, qui a traversé les siècles grâce à la tradition orale, et l'histoire d'une autre mal mariée, unies dans la révélation intervenant dans le premier tiers du récit : « yo soy la malmaridada ». De fait, naît aussi un lien entre la tradition littéraire castillane, celle des *romances*, et l'actualité de la nouvelle, genre adolescent dans l'histoire de la littérature. En outre, les histoires parallèles des deux mal mariées dessinent une continuité sociale à travers le temps, celle de la destinée des femmes, poursuivie depuis les temps légendaires des *romance*s jusqu'au présent de la narratrice, dans une constante remarquée par la belle dans le « antes que yo otras mujeres fueron », ainsi que par son aïeule[10].

Enfin, cette tension entre passé et présent structure de façon symétrique chacun des récits des mal mariées. Nous avons dit comment le conteur du *romance* jouait avec cette tension. De la même façon, le constat épiphanique par lequel est clamée la reconnaissance avec le personnage du *romance* sert de stimulus à la narratrice-protagoniste et la pousse à parcourir son passé pour justifier cette affirmation. Aussi la narratrice reconstruit-elle depuis le présent de narration son passé, dans un processus de reconstitution des faits qui déterminent son identité de « malmaridada ». Le souvenir[11] entraîne alors un va-et-vient constant entre le passé et le présent.

Par conséquent, on peut affirmer que le *romance* joue le rôle d'un stimulus, par le processus d'identification qu'il génère et ensuite par le mouvement vers le passé qu'il induit. Il permet de reconstruire la trajectoire à la fois temporelle, spatiale et symbolique que la narratrice-protagoniste présente elle-même comme une forme d'épopée initiatique.

B. L'épopée frustrée de « La bella del mal amor » :

La narratrice construit ce cheminement passé à partir de moments charnières qu'elle intercale au milieu du présent, montrant le lien étroit qui unit les plans temporels, « Romance de la malmaridada » et nouvelle de « La bella del mal amor ». De la même façon qu'elle sélectionne des éléments de son propre itinéraire, elle n'intègre qu'un nombre restreint des vers du *romance* de la Malmaridada – quatre au total[12] –

---

[10] « – Hija, tú tienes juventud, tu pobre madre… yo… » p. 27.

[11] Le rôle du souvenir est constamment rappelé dans le récit, souvent sous la forme d'injonctions adressées à des narrataires fictifs, qu'il s'agisse de la capitale de la Castille ou du peuple castillan, du frère ou de la grand-mère de la narratrice.
« ¡Capital de Castilla ! todos los *días recuerdas* epopeyas ! […] Y *no olvides* que…» p. 22.
« Mi vieja ciudad, nunca podré *olvidarte*. » p. 23.
« Puedo acariciar todos los balcones […] con *mi recuerdo*. » p. 24.
« Hermano, ¿cómo *olvidaremos* ? » p. 24.

[12] « La linda malmaridada // de las más lindas que vi » p. 15.

sélectionnés pour leur pertinence, pour leur capacité à révéler le parallélisme des deux itinéraires et à synthétiser ce que la nouvelle développe dans un double mouvement d'imitation et de subversion du modèle. Les deux premiers vers (« La linda malmaridada/ de las más linda que vi », p. 15) présentent la protagoniste en même temps que la thématique qui lui est inhérente, celle de la maumariée, le troisième le thème de l'amour (« si habéis de tomar amores, vida ») qui apparaît comme contrepoids à l'aspect social du mariage et structure le cheminement de « La bella del mal amor ». Quant au dernier vers (« vida, no olvides a mí »), il aborde la thématique de l'oubli – ou plutôt de son refus – qui implique son négatif, celui du souvenir. En cela, ce vers ne structure pas l'histoire de « La bella del mal amor » mais son récit dans lequel la narratrice-protagoniste fait intervenir le processus de récupération du passé et de reconnaissance de soi. Il est bon de constater, d'ores et déjà, que ce choix n'est pas fortuit, car si les deux histoires suivent une évolution parallèle dans les deux premières phases qui les composent, celles du mauvais mariage et de l'adultère, c'est probablement la conclusion de l'histoire, le châtiment du mari qui voit se créer l'écart le plus significatif. Effectivement, la fin du *romance* s'achève sur la mort symbolique, sociale de la « Malmaridada » qui se double de sa mort réelle alors que la mort symbolique de la « Bella del mal amor » donne lieu à une renaissance par l'écriture, par la mise en récit de son histoire qui se nourrit du souvenir.

1. La frustration du mariage : « La linda malmaridada... »

La plus lointaine remontée dans le temps est celle du mauvais mariage, de l'alliance arrangée dans laquelle la mariée sert de valorisation sociale à son époux fortuné :

> « Me casaron chiquita y bonita. » p. 24.
> « Me llevaron a la casa de enfrente donde eran necesarios mis blasones para acallar orgullos de dinero. » p. 19.
> « Y en el cerebro de la abuela, la semilla de la ambición dio la flor espléndida de mis bodas con los adinerados de enfrente. » p. 20.

La narratrice-protagoniste restitue cette phase en soulignant la soumission à laquelle elle fut astreinte. C'est pourquoi, si la première personne est présente dans cette phase, le « je » n'est jamais régissant et si le monde référé est lié à cette personne comme le montrent les occurrences du possessif « mi » (« mis bodas », p. 20, « mi cuarto », p. 25), celle-ci apparaît toujours sous forme de complément et est régie par la volonté d'autrui (« me llevaron » p. 19, « me casaron » p. 24, « ¿Por qué me casaron? », p. 25, « nos dejaron », « nos negaron », p. 27, « me deja »), ce qui révèle l'absence de liberté et la totale sujétion de la jeune femme à la société. Même lorsqu'elle revendique

---

« Si habéis de tomar amores, vida» p. 15
« vida, no olvides a mí. » p. 16

un pouvoir d'action et de parole dans son dialogue avec sa grand-mère, elle se place en position de demander une autorisation qui lui sera refusée :

> « – Abuelita, déjame contarte..., y la abuela nunca me dejaba volcar mi saco de pesadumbres. » p. 25.

Dans cette première phase domine donc le moi social, opprimé et subissant. Lui correspond un cadre spatial bien précis : celui de la ville emblématique de Castille, Burgos, dominé par la cathédrale porteuse de la tradition castillane, elle aussi véhiculée par la grand-mère résignée.

Cette première étape, d'autant plus fondamentale qu'elle est suivie de la trahison et du départ du mari, a beau justifier à elle seule le parallélisme avec le « Romance de la mal maridada », elle n'est traitée par la narratrice que de façon allusive, incomplétude formelle qui reflète la frustration affective de la protagoniste. Cette étape est évoquée à travers les plaintes que la jeune femme formule auprès de sa grand-mère, seul interlocuteur qu'elle trouve et qui, en lui refusant le droit à l'objection, la contraint au silence en intégrant son sort dans la tragédie séculaire des femmes[13].

Quant au mari, son absence quasi totale dans la narration reflète l'éloignement des deux époux, l'abandon dans lequel il laisse sa femme et que la grand-mère évoque par deux fois :

> «– Tú tienes juventud, energía ; haz que no te das cuenta, él volverá. » p. 26
> « – Debes desoír las murmuraciones ; él volverá ». p. 28.

Il est alors cantonné dans le rôle de l'autre absent qui n'autorise aucune communication. C'est pourquoi cette phase, qui confine la femme dans sa fonction sociale et nie l'autre versant d'elle même, celui des sentiments, ainsi que son *alter ego* masculin, est celle de l'incomplétude et de la parole niée.

2. L'amour frustré : « Si habéis de tomar amores, vida »

Est ensuite développée la phase équivalant au deuxième volet du « romance », celui de la recherche de l'amour auprès d'un autre, et qui donne à l'héroïne son nom et à la nouvelle son titre, « La bella del mal amor », quand l'aspect social du mariage (« la malcasada ») déterminait l'appellation du *romance*. La mise en exergue de l'aspect affectif nourrit la dialectique du rapprochement et de l'écart, ce dernier naissant de la mise en récit. Ce changement de perspective, qui souligne une démarcation partielle par rapport au modèle traditionnel est sous-tendu par un déplacement référentiel qui donne tout leur sens aux allusions littéraires que la nouvelle accumule, renvoyant à l'enfant prodigue et à l'épopée du Cid. En effet, la trajectoire vitale de « la bella del mal amor » s'éloigne de celle de son aînée en ce sens que son aspiration à une autre vie trouve son écho dans le départ de Burgos vers un ailleurs indéfini, départ non choisi et assimilable

[13] « Hija mía, todas fuimos desgraciadas. » p. 25.

à l'exil cidien, justifiant le rapprochement avec cette autre forme modélisante qui est celle de l'épopée. C'est en adressant une exhortation rhétorique à la ville de Burgos que la narratrice-protagoniste affirme le souhait de sortir du schéma prédéfini par la tradition :

> « Crea tu momento [...] y deja que la vega cuente a los que vendrán la *nueva epopeya* de tu esfuerzo [...] y no olvides que en el *destierro de nuestro yo*, absorbente, están los reinos cidianos, más allá de la cinta de la muralla. *Sal de tí misma. Destiérrate*. » p. 23.

Cet exil, réel et symbolique, est perceptible comme un désir de prendre son destin en main, d'échapper au destin des mal mariées pour conquérir une destinée réservée aux héros masculins. Néanmoins, tant le déroulement de cette phase que son aboutissement, montrant que la trajectoire épique se refuse à la mal mariée, signalent la frustration de cette tentative et l'impossibilité à sortir du schéma narratif du *romance*.

Ce deuxième versant de l'expérience se construit en opposition avec la première, comme une quête du chaînon manquant de l'identité. Cela est spatialement matérialisé par le départ de la belle vers d'autres contrées, éloigné du « ici» de la narration, Burgos, qui est à la fois lieu de référence, lieu du départ et du retour de la belle. L'espace occupé n'est donc pas défini en soi, par des caractéristiques propres, mais uniquement par rapport au « ici ». L'altérité de l'« autre lieu » est alors signifiée par la répétition d'un « allí »[14], par l'expression « otros meridianos », différence spatiale accompagnée de mutations plus profondes, soulignées par l'adjectif « otro » qui, tout comme le « ya no » marque le changement d'une société régie par des mœurs plus libérales et où l'amour peut être vécu hors mariage.

> « Me llevaron hacia *otros meridianos y allí* eran palabras huecas : resignación, honor y sacrificio. Vivían a *otro pulso* que nosotros. *Ya no* era honestidad ceñir la vida a preceptos, sino retrasos » p. 28.

Là, dans cet univers de liberté, elle connaît un amour idéalisé, un renouveau prenant la forme d'un printemps, d'une annonciation ou d'un baptême[15]. Cette renaissance est celle de la réalisation des désirs, ce qui fait de cette seconde phase le contrepoids émotif, sensoriel, de la phase « sociale ». En outre, elle ouvre sur l'Autre, l'altérité nécessaire à la construction de l'identité propre. En découvrant l'Homme[16] et

---

[14] « *Allí*, ya no era pena ni desesperanza. » p. 28.
« *Allí*, el hogar era simplemente comunidad de bienes. » p. 29.
[15] « El *mundo renacía* a otras palpitaciones » p. 30.
« *Primavera anunciaba mi sangre* cabalgando a locas por mi cuerpo. » p. 33.
« Los *lirios de la Anunciación* levantaban su símbolo. » p. 31.
« [...] marcando con una seda roja la *página inicial del libro de mi vida*. » p. 31
[16] « El Hombre, ese terrible enemigo de mi conciencia de creyente me había besado. Ya no era el padre, ni el marido; era el Hombre. » p. 33.

non pas le mari ou l'amant, la belle se découvre Femme. Mais cette rencontre déterminante qui la conduit à l'épanouissement charnel[17] est, elle aussi, frappée du sceau de la frustration. Déjà, la liberté trouvée n'est pas perçue comme acquise mais reçue comme un don et la constante de la position régie confirme la situation de la belle en position dominée :

> « Cuando *me dieron* esa libertad de emplear como ellos mi tiempo » p. 30.
> « *Me llevaron* hacia otros meridianos ». p. 28
> « *Sabrán ellos* lo que querían y yo desentonaba. » p. 28

Malgré les apparences, cette phase n'est pas celle de l'émancipation personnelle, et au contraire un sentiment de frustration naît de l'incompatibilité que manifestent les différents aspects de sa vie puisque lui sont alors refusés la douceur du foyer et la présence d'un enfant, qui matérialise dans le récit le sentiment d'incomplétude, de non-réalisation de la belle.

A cet égard, les deux qualificatifs de la belle, celui du *romance* et celui de la nouvelle, « la bella malmaridada » et « la bella del mal amor » signalent les deux versants de l'expérience, le versant social, celui du mariage et le versant affectif, celui de la relation amoureuse, créant une nouvelle figure du Double ainsi qu'une nouvelle scission de l'être, partagé entre son moi social et ses désirs, division pouvant être traduite par le binôme surmoi **/vs/** ça. En effet, l'organisation du récit suggère que ces deux états contrastés et complémentaires ne peuvent coexister, apparaissant sous le mode de la succession temporelle. Cet antagonisme, omniprésent dans le récit, est perceptible à travers la figure de l'oxymore :

> « Le quise entre la *pena* de saberme en falta y la *felicidad* de florecer. » p. 32
> « Yo soy la linda malmaridada […] sufriendo el *peor mal* por el *mejor deseo* » p. 16

La frustration qui domine dans les deux étapes, unifiées par un même adjectif « mal » (de « malmaridada » et de « mal amor »), est ensuite confirmée par les différentes formes de retour données à l'histoire de la « bella del mal amor ». Les trois scènes équivalant à des dénouements – le retour vers une maison qui est celle de la femme légitime, le châtiment du mari trompé et le retour dans la ville de Burgos – matérialisent l'inaptitude de la femme à accéder à la plénitude vitale et, qui plus est, à atteindre dans cet insuccès une dimension tragique.

3. Dénouements et constats d'échec

La première forme de retour est celle de l'amante vers la douceur du foyer, assimilé par l'esprit de la protagoniste aux fins heureuses des contes :

[17] « ¡Todo el placer ignorado de casada infiel! » p. 33.

> « Fué entrando despacio por mis retinas, mientras yo avanzaba, una casita verde con el tejado en pico [...] *igual que las casitas de las historias* que terminan amablemente en el casorio, temerosas, sin duda, de que al traspasar tan espinoso umbral ya no sea posible el « y fueron felices ».... » p. 36

Lors de ce retour perce la crainte que le bonheur du foyer ne lui soit refusé, car il appartient à la femme légitime, rôle dont elle s'est détournée. C'est pourquoi elle ne trouve que l'autre elle-même, son image sociale, mère d'un enfant qu'elle n'aura jamais et qui occupe la place abandonnée qu'elle souhaiterait reprendre :

> « La miré con los ojos duros, odiando su dicha, su hogar, su hijo, todo lo que *a mí me faltaba* y *ella tenía*... pero la ví *tan* miserable *como yo*, *tan* perdida dentro de su amor insatisfecho, con los ojos de torcaza pálidos de llantos, torturado de ausencias el rostro, víctima de un doloroso tormento de incomprensión. » p. 38

L'ambiguïté de la situation est perçue à travers l'ambivalence des sentiments. D'une part, dominent les pleurs, la souffrance (« llantos », « torturado », « tormento ») et la frustration (« insatisfecho », « ausencias ») qui culmine dans l'opposition « faltaba » **/vs/** « tenía » dans laquelle se confrontent les sèmes du manque et de la possession. D'autre part, la culpabilité, car acquérir une forme de liberté personnelle, donner libre cours à la passion, entraîne pour une épouse l'éloignement de son mari. Par sa conquête individuelle de l'amour, en devenant la maîtresse d'un homme lui même marié, la belle de la nouvelle ne fait que renforcer la tragédie des femmes, dans laquelle les termes oxytons « amar » et « dolor » – unis par la répétition des voyelles a/a, o/o qui se retrouvent dans le substantif « amores » – semblent infailliblement associés :

> « ¿No sabes que todas las tardes muere un alma en nosotros y la flor nueva de otra alma surge de la noche de esa muerte? Hoy ha muerto dentro de mí la razón azul de los sueños; la muchacha malmaridada tropezó, al *amar*, con el *dolor* de todos los *amores*. » p. 39.

Cet épisode concrétise donc l'aspect inconciliable des deux facettes de la femme, celle de l'amante et celle de l'épouse et mère. L'utopique union est alors représentée non pas par les deux expériences d'une femme qui s'étalent dans le temps et dans l'espace mais par la rencontre en un même lieu de deux personnes différentes, de deux rivales soumises à une souffrance identique. Lorsqu'elle était « malmaridada », la belle souffrait de l'absence et de l'infidélité de son mari. Une fois devenue maîtresse, elle devient la rivale d'une autre épouse, celle qui fait souffrir la femme légitime, mais à qui est refusé le statut de mère et la douceur du foyer. En allant à la recherche de l'amour, elle ne fait que se déplacer dans le schéma ancestral formé par le mari, la femme mariée ou mal mariée et la maîtresse. Etant tour à tour épouse et amante, jamais elle ne parvient à concilier l'aspect social avec le désir d'amour.

Ce premier dénouement marque l'échec personnel de la belle et justifie le titre de « La bella del mal amor », qui trouve son modèle dans le « Romance de la linda

malmaridada ». Le deuxième dénouement renforce la similitude avec le *romance* puisqu'il met en scène la découverte de l'adultère par le mari trompé, et la demande de châtiment de la part de la femme infidèle. Il signale l'inéluctable enchaînement au poids de la tradition, la fatalité de l'oppression de la femme. Toutefois, sa trajectoire n'est que l'imitation dégradée du « Romance de la malmaridada » et met en évidence la dialectique de la rupture et de la continuité qui régit l'ensemble de la nouvelle. Il y a continuité par rapport à la trajectoire globale de la « malmaridada » et à la mort symbolique qui met fin à l'amorce de liberté amoureuse. Il y a par contre rupture au moment d'atteindre une dimension mythique, lyrique à laquelle aspire l'imaginaire. En effet, le mari moderne refuse de donner à la « bella del mal amor » le châtiment qu'elle réclame, la mort qui a sanctionné l'adultère de la « linda malmaridada ». Il l'ignore et châtie sa femme par le mépris, la privant de la grandeur tragique réservée à la fiction et à l'imaginaire :

> «– ¡Mátame ! Le suplicaba mi ansia de liberación.
> – ¿Matarte ?
> Y no me mató. Se alzó de hombros.
> [...] « Matadme conde, matadme. » Pero la Malmaridada moderna no merecía la muerte roja. » pp. 47-48.

Mettre en forme l'impossibilité à sortir d'un schéma social séculaire, exprimer la frustration de la femme n'est donc qu'un aspect de la nouvelle de « La bella del mal amor » ainsi que le suggère le décalage dans la présentation des deux histoires. Les autres formes modélisantes, celles de l'épopée et de la parabole biblique viennent renforcer ce double principe de la ressemblance et de l'écart. Le trajet de la belle et la parabole de l'enfant prodigue[18] insistent tous deux sur le départ et le retour, toujours accompagnés de la notion de péché. Mais là où le fils prodigue trouve le pardon du père et la rédemption, la mal mariée est rejetée par son époux, ce qui accentue son sentiment de culpabilité :

> « Mi pecado se volvía mostruoso » p. 48.

Pour ce qui est de la référence à l'épopée cidienne, il a respect du cheminement d'ensemble : le départ de la belle qui quitte Burgos et marche vers la liberté amoureuse correspond à l'exil du Cid. Mais le retour de Rodrigue dans sa ville natale est victorieux alors celui de la « bella del mal amor » est loin d'être héroïque, ce qui montre, une fois de plus, que les différentes conclusions données au parcours de la belle manifestent la divergence par rapport aux récits de fictions qui se multiplient dans la nouvelle, qu'ils

[18] « De la casona con tejaroz volado sobre frescos italianizantes con la historia del hijo pródigo, comentariando el bíblico pasaje con una historia de familia […] ». p. 18.
«¡Pueblo de Castilla ! Sobre la casa de tejaroz volado el hijo pródigo cuenta su historia cotidiana, diariamente marchas por los senderos donde Jesús encontró a los murmuradores, –Bethania, en casa de María– y todas las mañanas llegas a purificarte volviendo al refugio de su bondad. » p. 22

soient contes, épopées ou paraboles bibliques. C'est donc le rapport qu'entretient la narratrice-protagoniste avec l'univers fictionnel qui est mis en jeu dans la nouvelle, et la perturbation de cette relation est d'autant plus lourde de conséquences pour elle que la concentration de références au passé littéraire et mythique de la Castille montre à quel point son esprit en est peuplé.

Or, nombreux sont les procédés relevés jusqu'à présent qui concourent à ce même objectif : le fait de rapprocher présent et passé, destinateur et destinataire, diégèse et hypodiégèse tout en les séparant creuse aussi le fossé entre la réalité et l'imaginaire constatation à laquelle aboutit la narratrice-protagoniste, en proie à la désillusion :

> « ¿Por qué nos dejaron esta pantalla de cine que es la imaginación y luego nos negaron el realizar los sueños? » p. 27

Ainsi l'expérience frustrée révèle-t-elle l'impossibilité d'attirer l'imaginaire dans le vécu social. D'où la nécessité de créer un imaginaire propre, d'un univers de fiction où le désir pourrait s'exprimer. Cette prise de conscience de l'écart entre réalité et fiction est, de fait, lourde de conséquences puisqu'elle génère la naissance de l'instance narrative pour qui l'acte d'écriture a une double fonction : face au constat de souffrance (« Lloro, lloro por la muchacha mal casada », p. 16, « Y no logro curarme », p. 45), la récupération du passé par permet à la protagoniste de reconstruire son histoire pour mieux s'en écarter et l'exorciser. Elle a donc une valeur cathartique ainsi qu'en témoigne le premier acte d'écriture de celle qui est encore que protagoniste, et qui est à l'origine, de façon révélatrice, de sa mort sociale. Il s'agit de la lettre découverte par le mari trompé, dans laquelle la belle confesse ses sentiments :

> « La carta, la carta que yo escribía como drenaje de mis heridas todas las noches, derivando las pesadumbres de mi alma. » p. 47.

Au-delà de l'histoire de la mal mariée, c'est le processus de la prise de parole qui nous est conté, l'acquisition d'une liberté par l'écriture et la relégation d'un passé douloureux dans le monde fictionnel (ce qui explique la fracture entre instance narrative et actantielle). Ce degré de distanciation est acquis lorsque l'histoire de la belle rejoint le monde fictionnel et que la narratrice peut prendre en charge d'autres histoires que la sienne :

> « Todo el pretérito de la serranía, sector hoy tranquilo […] me cerca de romances, me clava en leyendas, me sube espumas al cerebro y yo dejo perderse –acunada en historias–, la historia mía de la malmaridada. » p. 42

Elle peut alors s'écarter de son histoire, ayant déposé le fardeau du passé pour enfin transmettre d'autres histoires de femmes, toutes semblables et différentes, selon le principe de variabilité propre au fonctionnement des *romance*s. La première histoire narrée est incluse à la fin de la nouvelle de « La bella del mal amor » après que l'instance narratrice a assimilé sa propre histoire ; il s'agit de la mésaventure de Rosa,

qui sert de transition entre le récit autodiégétique de la « malmaridada » et les autres récits du recueil dans lesquels la distanciation de la narratrice originelle par rapport à sa propre histoire se manifeste dans le choix d'un narrateur omniscient capable de dérouler à l'infini la tragédie des femmes.

Toutefois, l'expression a beau être une revendication forte de la nouvelle « La bella del mal amor », autant la parole que l'écriture sont problématiques, d'une part parce que la parole est confrontée au mur de l'incommunicabilité, d'autre part parce que le sujet d'écriture, qui est aussi objet d'écriture n'est pas monolithique et que le « je » qui écrit doit se construire comme une « nouvelle parole » venant rivaliser avec celle de la figure de l' « autre » incarnée par Tío Ugenio, le conteur.

II. Les doubles narratifs et l'enjeu de parole

A. Le « je » du conteur et le « je » de la narratrice-protagoniste

Il est aisé de voir que « La bella del mal amor » est un texte à deux volets par sa composition générale : s'y côtoient deux récits, la diégèse de « La bella del mal amor » et l'hypodiégèse de « La linda malmaridada », deux narrateurs homodiégétiques occupant des situations différentes par rapport à leur propre récit dont les contenus offrent des points de contact par analogie ou dissemblance. Cette structure binaire donne lieu à une écriture duel, qui est aussi écriture de la confusion car les deux niveaux s'entremêlent par des métalepses variées.

Ce sont d'abord les deux récits des mal mariées qui nous obligent à mettre en regard les narrateurs respectifs de la diégèse et de l'hypodiégèse. Les titres se font écho – « La bella del mal amor », « La linda malmaridada » – fonctionnant à la fois par similitude – au « linda » répond le « bella » et à la « malmaridada » le « mal amor » – et par dissemblance, le terme de « malmaridada » s'orientant vers une définition sociale et celui de « mal amor » privilégiant le siège des émotions. Quant aux récits eux-mêmes, ils préservent globalement les mêmes étapes de la vie des deux belles. Néanmoins, c'est le mode d'expression qui varie d'un récit à l'autre, dans sa matérialité et dans sa fonction.

Dans la nouvelle, on assiste à une opposition entre l'expression par la parole – symbolisée par les *romances* et le vecteur de l'oralité, Tío Ugenio – et l'expression écrite vers laquelle se tourne la narratrice qui se voit refusé le domaine de l'oralité, réservé à l'homme, refus symbolisé par l'absence d'auditeur, de destinataire réel, ainsi que nous le verrons plus en avant.

Si le conteur de *romances* et la narratrice de la nouvelle adoptent tous deux une focalisation en apparence analogue, les deux « je » occupent des positions dissemblables par rapport au récit. En effet, le « je» de l'hypodiégèse, voix du conteur, exerce essentiellement une fonction narrative, sa fonction actantielle se limitant quasiment à un

rôle de témoin puisqu'il répond à une convention entre le conteur et ses auditeurs[19]. On peut dire que dans le *romance*, le conteur, qui se met en scène pour capter l'attention de l'auditoire, voit sa fonction actantielle réduite au minimum. Ainsi un homme, tío Ugenio, relate l'histoire d'une femme dans laquelle il n'est pas directement impliqué. En dépit des apparences formelles de la forme grammaticale (« que vi »), ce « je » adopte un regard distancié, extérieur, ce qui explique sans doute la fonction sociale dans laquelle la protagoniste du *romance* se trouve cantonnée, à travers sa dénomination de « malmaridada » qui se substitue à une identité patronymique.

Dans la diégèse au contraire, c'est le « je » d'une femme, la « malmaridada » qui se raconte, c'est le « je » narrateur qui dit l'histoire du « je » actantiel. A ce regard sur soi correspond alors une prédominance de l'intimité, de l'émotion qui s'exprime d'un point de vue stylistique par le recours aux images, à l'idéalisation de l'être aimé et à une forme de lyrisme qui naît de l'exhortation et des vocatifs qui ne débouchent que sur des questions sans réponse, sur des dialogues rhétoriques qui sont en fait des monologues intérieurs.

Quoi que distinctes, ces deux instances narratives présentent une même complexité et mettent en question l'unicité, l'identité fluctuante de l'instance narrative. L'instabilité qui en résulte est fondamentale car elle autorise le déplacement de la parole d'un personnage à l'autre. Ainsi, le « je » de la diégèse affirme sa prépotence par le cumul des fonctions : il se désigne à la fois comme instance de narration (« diría... », « digo yo »), et instance actantielle, régie mais toutefois à l'origine du récit, sujet et objet de l'énonciation. De ce fait, si cette nouvelle à la première personne se désigne comme une « nouvelle épopée » qui entraîne un retour sur soi-même, elle relate avant tout le passage à la prise de parole par l'écriture. En ce sens, elle ne retrace pas tant l'histoire de la femme opprimée, la re-naissance de l'individu – n'oublions pas que l'histoire de la « bella del mal amor » se clôt sur sa mort symbolique – que celle de l'écrivain qui trouve dans l'écriture un palliatif à la parole frustrée.

Le « je » de l'hypodiégèse est lui aussi rempli d'ambiguïté, de fluctuation. Il pose lui aussi les problèmes d'identité et de scission ; surtout, il rend problématique la relation narrateur/narrataire, instance régissante/instance régie, activité/ passivité. Or, ce questionnement, induit par le *romance*, se projette sur la nouvelle et conditionne la

[19] Nous formulons cette remarque en prenant en considération les vers que la narratrice a choisi de transcrire dans le récit « La linda malmaridada/ de las más lindas que vi », ainsi que le fonctionnement général du « je » dans le *romance*. Si l'on envisage la totalité du « Romance de la linda malmaridada », il apparaît que ce « je » est aussi acteur puisqu'il représente le stimulus, la tentation pour la « malmaridada ». En même temps, nous touchons du doigt l'ambiguïté de la voix narrative du *romance*. En effet, au-delà de la confusion autour du « je » – le Tío Ugenio ne pouvant en rien en assumer la fonction actantielle – le Tío Ugenio est aussi auteur du *romance* qu'il remodèle, ce qui entraîne une confusion entre les notions d'auteur et de narrateur, confusion pouvant être étendue à la nouvelle à cause de sa nature de récit autodiégétique et de l'inclusion d'éléments autobiographiques de la part de son auteur, María Teresa León.

relation entre le « je » du conteur et celui de la belle narratrice, entre lesquels on assiste à une véritable passation des pouvoirs.

Pour percevoir l'ambiguïté narrative inhérente au *romance*, il convient de revenir sur le choix emblématique pour lequel a opté María Teresa León en intégrant uniquement quatre vers du *romance* dans la nouvelle :

> La linda malmaridada
> De las más lindas que vi
> ----------
> Si habéis de tomar amores, vida
> ----------
> Vida, no olvides a mí.

Nous avons déjà souligné la portée sémantique de ce choix, dans la mise en regard avec l'histoire de « La bella del mal amor ». Mais cette option a aussi une portée formelle, car elle met en avant les conditions de communication et leur variabilité. Le fait que le « je » narrateur du *romance* se présente, dans les deux premiers vers, comme un spectateur, remet en question sa facette actantielle ; le « je » est marqueur d'oralité, c'est un je-témoin qui s'adresse au public. A la différence du « je » autodiégétique, qui agit et qui raconte sa propre histoire, il relate des faits mettant en scène un autre personnage, la « malmaridada ». En outre, ce « je » de l'oralité suppose un récepteur direct, un destinataire explicité dans la deuxième citation poétique « Si habéis de tomar amores ». La situation d'oralité et le rapport entre émetteur et récepteur que les vers permettent de reconstruire sont alors confirmés au niveau de la diégèse par la scène dans laquelle Tío Ugenio, conteur est écouté par l'assemblée des villageois.

Mais une fois de plus, ce « je » ainsi que la situation de communication sont ambigus dans la mesure où l'identité de celui qui parle ou de celui qui reçoit l'énoncé est labile, qu'elle fluctue. En effet, la variation dans la désinence (« habéis »/« olvides ») suggère qu'un glissement se produit[20], correspondant soit à un changement de narrateur – par exemple du personnage du conteur témoin vers la « malmaridada » dans la bouche de laquelle pourrait être replacé le vers « vida, no

[20] On peut à ce propos se référer à l'interprétation de Michèle Debax dans son analyse du locuteur dans le romance : « l'identité de celui qui parle est flottante si bien que, parfois, d'une version à l'autre, les vers sont attibués à un personnage ou à un autre. Cette dramatisation du récit, signalée par R. Menéndez Pidal comme caractéristique des romances traditionnels a, certes, une fonction première qui est de donner présence au récit pour l'auditoire. Mais elle peut être aussi l'image de cette situation de communication où la parole circule sans que personne en soit le détenteur exclusif. En effet, le rôle d'auditeur n'est que transitoire et peut à tout moment se transformer en rôle de narrateur. » Michèle Debax. « Qui es(t) tu? Où es(t) tu? Figures de l'autre dans le *Romancero* de tradition orale ». In : *Les figures de l'autre.* Ed. Michèle Ramond. Toulouse : Presses Universitaires du Mirail, 1991.- pp. 169-181.

olvides a mí » –, soit de narrataire[21], une translation pouvant se produire du public des *oyentes* vers la protagoniste de la « malmaridada ».

Ces bribes du *romance* intégrées à la nouvelle contiennent non seulement en germe son contenu mais elles concentrent aussi les volets narratifs au centre du processus d'écriture : les rapports entre le narrateur et le narrataire, la complexité du « je », à la fois narrateur et personnage témoin, ainsi que sa translation d'un personnage à l'autre – en particulier depuis le narrateur masculin vers la protagoniste féminine – à travers laquelle, dans une interprétation de l'ensemble du récit, pourrait se profiler la prise en main par la protagoniste féminine de sa propre histoire. Le *romance* pourrait fonctionner comme une synecdoque si, à côté des similitudes, ne se profilait l'écart, signalé par une sortie du moule de la versification, par un changement de l'instance narrative interprétables comme le désir d'échapper à l'inéluctable tragédie de la femme.

Enfin, on comprend bien que l'ambiguïté inhérente à la tradition orale remette en question la notion d'auteur. En effet, l'anonymat, inhérent au texte traditionnel qui appartient à tous, fait que Tío Ugenio n'est que transmetteur d'un récit, qu'il n'en est pas l'auteur premier et qu'il ne peut y avoir d'identification entre le personnage témoin du *romance*, et la personne qui relate l'histoire des siècles plus tard. Toutefois le texte de María Teresa León transforme le conteur en auteur attitré, qui s'approprie le récit et l'adapte de façon à gommer la distance entre présent et passé :

> « El romance hecho copla de camino por virtud de la sabiduría de tío Ugenio, único para remendar antiguallas por donde le convenía, añadiendo o adaptando a sucesos actuales los viejos cantares juglarescos. » p. 11.

Cette même équivoque est observable dans la nouvelle de « La bella del mal amor » où la frontière entre auteur et narrateur, entre vie et fiction n'est pas toujours imperméable, María Teresa León ayant intégré dans ce récit à la première personne des éléments de sa vie relatés dans sa propre autobiographie, *Memoria de la melancolía*[22], comme l'ont déjà fait remarquer plusieurs exégètes – parmi lesquels Gregorio Torres Nebreda[23], Estebánez Gil[24] et José Carlos Mainer[25].

---

[21] Nous n'avons pas retrouvé le vers « vida, no olvides a mí » dans le recueil dont nous sommes servie, ce qui ne nous permet pas de dépasser le stade des hypothèses. La consultation d'une autre variante de ce *romance* nous apporterait peut-être un complément d'informations, à moins que María Teresa León n'ait simplement créé ce vers.

[22] María Teresa León fut, comme sa belle, mariée à Burgos à un homme qu'elle n'aimait pas et l'abandonna après lui avoir donné un enfant. Son autobiographie alimente également l'idée, présente dans la nouvelle, que l'infidélité du mari, subie par sa propre mère, est inéluctable.
María Teresa León. *Memoria de la melancolía*. Ed. De Gregorio Torres Nebreda. Madrid : Castalia, 1998.- 364 p.

[23] Gregorio Torres Nebrera. *Los espacios de la memoria (la obra literaria de María Teresa León).* Madrid : Ed de la Torre, 1996. Col. Nuestro Mundo, n° 44.- 222 p.

[24] Juan Carlos Estebánez Gil. *María Teresa León : estudio de su obra literaria*. Burgos : La Olmeda, 1995. Col. Piedras angulares, n° 6.- 333 p.

A la fois doubles et opposées, ces instances narratives de la diégèse et de l'hypodiégèse se retrouvent finalement dans la diégèse, l'une en tant que narratrice-protagoniste, l'autre en tant que simple protagoniste, mais détenant par son statut social de conteur, le privilège de la parole. C'est donc au niveau de la diégèse, où chacun des narrateurs exerce une fonction actantielle que se joue l'enjeu de parole, dans les relations entre le conteur reconnu et la femme en quête d'expression. Le double apparaît là dans sa modalité fondamentale. Les deux figures, non pas parallèles mais emboîtées, divisées par le temps et par l'espace – espace narratif et espace de fiction – se résolvent en une seule, créant une figure siamoise à deux versants englobés l'un dans l'autre, à la fois dépendants et indépendants l'un de l'autre.

B. Parole transmise et partagée :

La prise de parole dans la nouvelle est problématique car elle fluctue et son porteur tarde à s'imposer définitivement. Un flottement initial autour de la voix narrative prouve que la prise de parole apparaît comme un enjeu au cours du récit où coexistent les deux types de communication : celle de l'oncle Ugenio, représentant de l'oralité, dont la rigidité est perçue à travers une contrainte structurante, celle du moule de la versification. A côté de cela, la narratrice adopte l'écriture qui est à la fois pis-aller et démarcation par rapport à l'oralité car, si l'écriture exprime une liberté en regard du mode traditionnel qu'est le *romance*, elle est aussi la seule possibilité d'expression qui est offerte à la « bella del mal amor » . Effectivement, le « dire » de la narratrice entre en rivalité avec la parole traditionnelle du conteur et ne peut se développer dans son prolongement direct. Aussi, son mode d'expression respectera le principe de l'écart que nous avons rencontré tout au long de la nouvelle. La première explication vient de ce que dans toute la trajectoire de la belle, l'oralité lui a été refusée, ce qui la contraint à choisir une autre voie de communication. La seconde explication vient de ce que la nouvelle révèle en permanence l'absence d'un allocutaire direct. En effet, autant son mari, qui ne l'a jamais écoutée, que ses semblables, les femmes, incarnées par la grand-mère, lui refusent le droit à la parole. D'abord sourde aux appels de sa petite fille, la grand-mère est ensuite absente, ayant été ravie par la mort :

> « Abuelita, déjame contarte..., y la abuela nunca me dejaba volcar mi saco de pesadumbres. » p. 25.
> « Luego, abuelita, ni tus consejos tuve. » p. 28

[25] José Carlos Mainer. " Las escritoras del 27 (con María Teresa León al fondo) " In : *Homenaje a María Teresa de León.* Rafael Alberti... [et al.] Cursos de verano, El Escorial, 1989. Madrid : Universidad Complutense, D.L., 1990.- pp. 13-40.

De la même façon, les velléités de conteur que la belle manifeste vers la fin de sa trajectoire à l'égard de l'enfant de sa rivale[26] ont beau révéler son désir de suivre la route du Tío Ugenio, ce passage par le conte est rapidement abandonné, soit en réponse à la réaction violente de la mère biologique, soit que le conte ne serve que de passerelle formelle entre le *romance* et la nouvelle.

Enfin, contrairement au conteur, la belle ne trouve pas d'auditoire fixe, réel. Alternent dans son récit des allocutaires variés, la grand-mère, le frère, l'amant, en passant par la ville de Burgos, ses habitants, dans des interpellations rhétoriques qui ne sont jamais que des retours lyriques vers soi-même, des monologues entre l'être et ses divers doubles. Ainsi la narratrice débouche-t-elle sur l'écriture, d'abord par le biais des lettres intimes qu'elle cache à son époux, puis par l'affirmation d'une volonté d'écrire et de faire taire toute autre voix que la sienne :

> « A la madrugada llegó el marido. Calla, y deja que mi pluma cuente. » p. 46

Toutefois, la naissance par l'écriture, la recherche d'une écriture féminine retraçant l'oppression sociale subie par la femme, et construite en contraste avec une parole masculine n'est pas, chez María Teresa León synonyme de rupture, de rejet total. Au contraire, nombreux sont les signes de lien entre passé et présent, entre Tío Ugenio et la belle. Il y a surtout transmission explicite du dire entre les deux narrateurs, puisqu'ils passent tour à tour de la position de locuteur à celle de l'allocutaire, la prise de parole étant toujours impulsée par l'*Alter ego* ; c'est d'abord la belle qui s'oppose au désir de certains villageois souhaitant danser et qui demande au conteur d'intervenir, reconnaissant sa valeur d'orateur :

> « No –digo yo – déjale terminar el romance de la malmaridada.
> La voz recia del tío Ugenio intervino. » p. 14

Réciproquement, à la fin du récit, Tío Ugenio ne s'adresse plus à un auditoire pluriel mais uniquement à la belle pour lui transmettre son savoir et ses histoires :

> « Tío Ugenio me dijo refranes y sabidurías. » p. 40
> « Tío Ugenio ha venido esta noche a parlarme de que desventura de una mocita que se tiró a la presa del molino, creyéndose deshonrada. » p. 39.

C'est ainsi que pour la première fois dans l'histoire de la belle, elle trouve l'Autre sans qu'il soit porteur de frustration mais uniquement d'épanouissement. Cet Autre complémentaire sert d'adjuvant et permet le retour sur son passé personnel et sur le monde des origines :

> « También veo en tus ojos mis antepasados en tres generaciones. » p. 13

[26] « Y el cuento fué llegando a mis labios pegados a sus rizos. Hilaba en el huso de la fantasía el capullo todo de mi infancia ; nos habíamos sentado en el suelo ; tan contentos como si yo fuera su mamá y como si mi hijo estuviera escuchando. » p. 38.

Une telle faculté doit être associée à la forme ambivalente sous laquelle se présente le conteur, ce qui fait de lui un être de complétude qui, en réunissant des éléments dissemblables, synthétise la figure régissante de la nouvelle, l'oxymore. C'est pourquoi il exerce une double influence sur la narratrice-protagoniste et fait le lien entre passé et présent :

> « El tío Ugenio es para mí un *calmante* y un *acicate* » p. 13
> « Cuando despliega los tapices de las leyendas, no sé si están tejidos con hilos de hace poco o son retazos de historias viejas de caballeros que dejaron su rastro entre los encinares, si son *romanceados antiguos* o si son *modernos cuentos*. » p. 13

D'un point de vue littéraire, ces caractéristiques sont fondamentales, car en se regardant dans le miroir de l'autre, la narratrice-protagoniste reproduit la même figure de l'oxymore, qui lui interdit aussi de rompre avec le passé et d'amputer l'écriture de son héritage. Sa conception de l'écriture est alors le reflet de cette structure mentale et se doit de faire le lien avec le passé littéraire de l'Espagne tout en lui donnant une forme neuve et ce, au-delà d'une simple reprise thématique. C'est en effet tout le fonctionnement narratif de cette nouvelle qui reproduit celui du *romance* et nous ne relèverons que points communs les plus flagrants. Sans revenir sur le fonctionnement temporel ou sur le jeu locuteur/allocutaire qui unit les deux récits, nous remarquerons simplement que les bribes d'histoire que la narratrice éparpille sous le mode de la confidentialité, de l'intimisme pourtant partagé avec le destinataire reprend le fonctionnement allusif du *romance* qui ne distille que les moments clefs de l'histoire. De même que le conteur fait appel à la connivence du public et fonctionne grâce à des connaissances implicites, à plusieurs reprises María Teresa León interpelle par des vocatifs des allocutaires potentiels et surtout, elle n'intègre qu'une petite partie du *romance* servant de référence à la totalité du récit, comptant en cela sur un savoir populaire qui fonctionne comme un pré-requis. Enfin, elle pallie l'absence de versification en imposant à son récit un rythme très marqué où alternent les phases scandées, dominées par les répétitions de formules[27] et des envolées lyriques qui prennent leur essor dans les longues exhortations rhétoriques adressées aux hommes et à la nature et dans lesquelles se déploient comparaisons et métaphores variées.

Cette somme de remarques mettant en relation directe *romance* et nouvelle pourrait déboucher sur une réflexion relative au choix du genre effectué par María Teresa León à l'heure d'apporter une réponse à la frustration sociale de la femme. Si dans le cas présent, la nouvelle apparaît comme une nécessité intrinsèque au fonctionnement de « La bella del mal amor », la nouvelle faisant écho au *romance*, poème narratif, nous sommes en droit de nous demander dans quelle mesure le choix de

[27] Relevons les deux formules qui reviennent comme des refrains dans le récit : ¿Por qué le quise tanto? ¿Tenía derecho a amar la muchacha malmaridada? » et « Antes que yo, otras mujeres fueron ».

la nouvelle est signifiant dans l'optique d'une écriture féminine. C'est à juste titre que Iris M. Zavala[28] souligne l'attirance qu'exerce ce genre sur les femmes écrivant entre 1898 et 1936 et qu'elle met en rapport l'émergence de la voix de la femme avec la relative nouveauté de ce genre, son ouverture sur de nouveaux courants d'idées sa capacité à capter un conflit ponctuel, un fragment de vie. Mais à la lumière de notre analyse de « La bella del mal amor » qui met à jour le lien étroit instauré entre passé et présent, *romance* et nouvelle, nous nous demandons si les arguments avancés, en particulier l'insistance faite sur l'aspect novateur du genre, suffisent à expliquer l'engouement dont la nouvelle fut l'objet. Ne dépasse-t-elle pas cette raison, et ne résonne-t-elle pas d'autres échos, mettant en jeu d'autres capacités prisées par la femme écrivain comme, par exemple, l'aptitude à mêler aspect lyrique et aspect épique[29]?

Enfin, et au-delà de la problématique sur l'écriture de la femme, se pose à travers cette nouvelle particulière la question de la limite des genres et de leur construction, du passage de l'oralité à l'écriture. Après avoir constaté le glissement produit depuis le *romance* jusqu'à la nouvelle, en passant par le stade, certes furtif dans la nouvelle, du conte, nous ne pouvons que méditer les propos de Michel Lafon dans son introduction au numéro de la revue *Tigre* consacré à la nouvelle et de les appliquer peut-être à notre étude :

> « Si bien que ce qui pourrait, dans la modernité, fonder la nouvelle, ce pourrait être précisément une prise en compte du conte, un réinvestissement aux fins de déplacement, de dépassement de sa matière thématique ou narratologique. »[30]

[28] Iris M. Zavala. *Breve historia feminista de la literatura española (en lengua castellana). V. Literatura escrita por mujer : del s. XIX hasta la actualidad).* Madrid : Anthropos Editorial, 1998.- pp. 150-154.
[29] Ce dernier étant pris dans le sens de la narration d'une succession de faits.
[30] Michel Lafon. « « Introduction ». La Nouvelle (I) ». *Tigre*, Grenoble, mai 1988, p. 6.