



**HAL**  
open science

## Capricho (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Capricho (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes. Natalie Noyaret; Anne Paoli. L'écrivain à l'œuvre dans le récit de fiction espagnol contemporain, Orbis Tertius, pp.245-260, 2017, 978-2-36-783-088-9. hal-01515048

**HAL Id: hal-01515048**

**<https://hal.science/hal-01515048>**

Submitted on 27 Apr 2017

**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.

# L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE

DANS LE RÉCIT DE FICTION  
ESPAGNOL CONTEMPORAIN

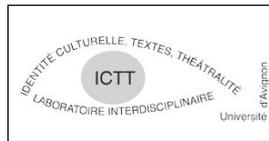
NATALIE NOYARET

ANNE PAOLI

(ED.)



*Ouvrage publié avec le soutien du LASLAR – EA 4256 (Lettres, Arts du Spectacle, Langues Romanes) de l'Université de Caen-Normandie, d'ICTT – EA 4277 (Identité Culturelle, Textes et Théâtralité) de l'Université d'Avignon et des Pays de Vaucluse, du MIMMOC – EA 3812 (Mémoires, Identités, Marginalités dans le Monde Occidental Contemporain) de l'Université de Poitiers et de NEC+ (Narrativa Española Contemporánea+)*



© Éditions Orbis Tertius, 2017  
Éditions Orbis Tertius, 28, rue du Val de Saône F-21270 BINGES

ISBN : 978-2-36783-088-9  
ISSN: 2265-0776

## TABLE DES MATIÈRES

Natalie NOYARET, Anne PAOLI

Préface ..... 7

### CONFÉRENCE INAUGURALE

#### Deux écrivains à l'œuvre : José María Merino et Luis Mateo Díez

José María MERINO ..... 15

Luis Mateo DÍEZ ..... 20

### PREMIÈRE PARTIE

#### L'écrivain-écrivain : représentation, mise en abyme

Nadia MÉKOUAR-HERTZBERG

Figures d'écrivain.e.s et pratiques d'écriture..... 29

Diana CHECA VAQUERO

Amanuenses, copistas y novelistas fracasados en Juan Goytisolo : de  
*Paisajes después de la batalla* a *La saga de los Marx* ..... 45

Viviane ALARY

Représentations et mise en intrigue des processus d'écriture et de création  
de l'œuvre dans les romans de Juan Marsé..... 59

Caroline BOUHACEIN

La proyección de la figura del escritor en *El centro del aire* de José María  
Merino..... 77

Marine HEINRICH

L'écrivaine à l'œuvre : *Mientras vivimos* de Maruja Torres ..... 93

Natalie NOYARET

La aventura de escribir y de escribirse : Luis Landero en *El balcón en  
invierno* ..... 107

Catherine ORSINI-SAILLET

L'écrivain à l'œuvre ou la valeur travail dans les romans de  
Rafael Chirbes..... 123

Marie-Thérèse GARCIA La aventura de la escritura en <i>Hombres buenos</i> de Arturo Pérez-Reverte .....	141
Xavier ESCUDERO Figura(s) del escritor en <i>Oficio miserable</i> de Alfredo Gómez Cerdá y <i>Escritores</i> de Salvador Gutiérrez Solís .....	161
Murielle BOREL Traces d'écrivains dans <i>Invitación a un asesinato</i> de Carmen Posadas .....	177
Anne Sophie GULLO L'écrivain dans l'œuvre d'Alejandro López Andrada : figure et genèse.....	193
Anne PAOLI <i>Años lentos</i> , de Fernando Aramburu : les coulisses d'un roman en perspective .....	209
Émilie GUYARD : Écrire/(en)quêter : la figure du détective-écrivain dans l'œuvre de Carlos Salem .....	225

## DEUXIÈME PARTIE

### L'œuvre : genèse, écriture, co-écriture, réécriture(s)

Pascale PEYRAGA <i>Capricho</i> (1943), d'Azorín, ou les passeurs de textes .....	245
Antonio PORTELA LOPA La vida de las sombras: César Muñoz Arconada y los tensos límites entre el escritor y el biógrafo .....	261
Cécile FRANÇOIS La mise en scène de l'écrivain et de son œuvre dans la trilogie humoristique de Jardiel Poncela .....	275
Álex MARÍN CANALS Escribirse y (re)crearse en los Nuevos Realismos: <i>Cómo viajar sin ver</i> de Andrés Neuman .....	293
Geneviève CHAMPEAU Cuando escribir es traducir: <i>El viajero del siglo</i> de Andrés Neuman...	307
Christine DI BENEDETTO Soledad Puértolas, une écrivaine à l'œuvre : conscience, procédés et jeux .....	321

Elvire DIAZ	
L'écrivain à l'œuvre dans la fiction d'Antonio Muñoz Molina : le miroir de l'écrivain .....	339
Elide PITTARELLO	
Retratos de familia en <i>Negra espalda del tiempo</i> de Javier Marías .....	353
Christine PÉRÈS	
L'écrivain et l'œuvre dans tous leurs états. Javier Cercas, Ricardo Menéndez Salmón, Antonio Muñoz Molina : pratiques d'écriture....	367
Gregoria PALOMAR	
L'écrivain à l'œuvre : une étude comparative de deux éditions de <i>El vientre de la ballena</i> de Javier Cercas .....	383
Amélie FLORENCHIE	
Littérature 2.0 et fantasmes de co-écriture .....	397

#### CODA

#### **L'écrivain à l'œuvre : l'expérience de Manuel Alberca, biographe**

Manuel ALBERCA	
El biógrafo, entre el desiderátum y el pacto, a propósito de <i>La espada     y la palabra. Vida de Valle-Inclán</i> .....	413



RÉSUMÉS .....	423
LES AUTEURS / LOS AUTORES .....	437

## CAPRICHOS (1943), D'AZORÍN, OU LES PASSEURS DE TEXTES

**Pascale PEYRAGA**

Université de Pau et des Pays de l'Adour\*

La détermination en général est négation (*Determinatio est negatio*), disait Spinoza ; [...] une proposition qui s'est dégagée en la considération de la détermination. Car la détermination est essentiellement la limite, et a l'être-autre pour fondement ; ce n'est que par sa limite que l'être-là est ce qu'il est ; il ne tombe pas à l'extérieur de cette négation sienne.

Hegel, *Science de la logique*<sup>1</sup>.

« La détermination est négation » : cette théorie de Spinoza, selon laquelle le particulier, le singulier, dépend essentiellement d'autre chose et n'a pas d'existence véritable pour lui-même, sous-tend à notre sens la délimitation du « sujet écrivain » sur lequel nous sommes amenée à réfléchir dans le cadre de ce travail. Proposer d'étudier « non pas la figure de l'auteur avec tout ce que celle-ci peut revêtir d'autorité [...] mais celle de l'écrivain en tant que « persona que escribe materialmente<sup>2</sup> », « non pas l'*auctor* mais bien plutôt le *scriptor*, écrivain-compositeur d'œuvres, voire simple

---

\*. UNIV PAU & PAYS ADOUR, LANGUES, LITTÉRATURES ET CIVILISATIONS DE L'ARC ATLANTIQUE-EFM, EA1925, 64000, PAU, FRANCE

1. G.W.F. HEGEL, *Science de la logique. Premier tome. La logique objective. Premier livre*. Traduction, présentation et notes par P.-J. Labarrière et G. Jarczyk. Paris : Editions Kimé, 2006, p. 106.

2. María MOLINER, *Diccionario del uso del español. A-G*. Madrid : Gredos, 1987, p. 1186.

copiste<sup>3</sup> », installe d'emblée le « sujet écrivain » dans un rapport négatif, sinon à lui-même, du moins à ce qu'il n'est pas, à savoir « l'auteur », deux entités consubstantielles dans l'histoire de la littérature. Consubstantielles, elles le sont tout particulièrement dans l'ouvrage d'Azorín, *Capricho*<sup>4</sup>, où le développement de l'un, l'écrivain, est corrélé à l'effacement de l'autre, l'auteur, et où la figure multiple, diffractée et changeante du premier vient se substituer à la figure stable et unitaire du second.

De fait, s'intéresser aux manifestations de l'écrivain dans *Capricho* implique au préalable de considérer la transition de l'auteur au scripteur, de l'un au multiple, de la réduction à l'extension, avant de pouvoir intégrer la myriade des écrivains et des écrivants dans un processus dynamique, et de les inscrire dans le schéma pragmatique de la production textuelle dans laquelle les écrivains n'occuperaient plus la position hégémonique qui leur fut accordée par le passé.

#### DE L'AUTEUR AU SCRIPTEUR

Les personnages d'auteurs habitent communément la prose d'Azorín, qu'ils prennent la forme de doubles de fiction de l'auteur et soulignent par là-même la perméabilité entre le réel et l'imaginaire (le personnage d'*Antonio Azorín*, 1903), qu'ils soient saisis dans une activité d'écriture (*Superrealismo*, 1929) ou qu'ils incarnent plus largement la crise du roman et sa nécessité de renouvellement (*El novelista*, 1942). Il fallut néanmoins attendre la publication de *Capricho* (1943) pour assister, au cœur d'une même œuvre, à une véritable prolifération des figures d'écrivains, ceux-ci étant paradoxalement privés de leur identité – et de leur Autorité – et apparaissant davantage comme les déclinaisons de diverses formes d'écriture.

Dès le premier chapitre du roman, « El problema », le passage de témoin entre l'auteur et l'écrivain est signifié à travers la demande que l'un des rédacteurs – initialement figuré par une simple main se déplaçant sur un livre imprimé et rédigeant les premières pages d'une nouvelle –, adresse au directeur du journal. Il propose à ce dernier d'organiser un concours ouvert à tous les membres de la rédaction, les incitant à poursuivre le récit

3. Nous renvoyons à l'introduction du présent ouvrage consacré à la figure de l'écrivain à l'œuvre.

4. AZORÍN, *Capricho*. Buenos Aires : Espasa-Calpe, Colección « Austral », 1943. Dorénavant, les citations tirées de *Capricho* seront uniquement suivies du numéro de page leur correspondant dans cette édition.

ébauché dans lequel un millionnaire dépose des liasses de billets dans une maisonnette isolée.

Cette requête initiale entraîne une amplification, un foisonnement des points de vue, perceptibles dans la structure même des trois parties du roman capricieux. Elle révèle, avant tout, un refus d'imposer un « cran d'arrêt au texte<sup>5</sup> », et elle équivaut à un rejet de la conception classique de l'auteur, conçu comme *auctor* ou *auctoritas* pouvant apposer un sceau d'ordre quasi divin au texte<sup>6</sup>. Quant au premier personnage de scripteur, il représente le degré ultime de dissolution de l'auteur, étant dépourvu de patronyme, d'une individualité inaliénable et, même, de fonction identifiable au sein de la rédaction du journal. Il ne peut donc pas aspirer à la paternité juridique du texte ou se revendiquer comme origine et fin de celui-ci. En fin de compte, ce premier rédacteur est simple sujet grammatical, un « je » qui s'affirme comme la source d'une écriture qu'il refuse de mener à son terme et qu'il libère pour la transmettre à d'autres voix : « He escrito lo que antecede en un cuarto que para mí solo tengo en la redacción. No he querido proseguir ; no era preciso » (p. 14).

Or, ce « je » grammatical réapparaît, de façon ludique, dans cinq des quarante chapitres du roman sans que rien ne le relie toutefois au « je » initial, une voix intermittente d'un sujet qui ne préexiste pas à son énonciation. Un « je » qui ressurgit enfin, à travers les prises de parole successives des sept rédacteurs du journal et des sept personnages de la littérature espagnole qui proposent, tour à tour, leur solution au mystère du millionnaire. Un « je » labile et diffracté, se réactualisant dans chaque énonciation, illustration du recul de l'auteur qui cède l'initiative aux mots, rappelant en cela la formule barthienne : « c'est le langage<sup>7</sup> qui parle, ce n'est pas l'auteur<sup>7</sup> ».

En réalité, Azorín inscrit dans *Capricho* la négation de la figure de l'auteur, tout en incluant en creux du texte l'affirmation de ce qu'il n'est plus. Le développement du premier chapitre, par exemple, s'appuie sur *L'Imitation de Jésus-Christ*, cette œuvre de piété chrétienne qui connut des

5. Roland BARTHES, « La mort de l'auteur », *Le bruissement de la langue*. Paris : Seuil, 1984, p. 65.

6. Nous reprenons les propos d'A. Compagnon, et l'analyse étymologique par laquelle Émile Benveniste rapporte l'auteur (*auctor*, *auctoritas*) au sens ancien de *augeo*, qui se réfère à la promotion accordée par les dieux à une entreprise. Antoine COMPAGNON, « Qu'est-ce qu'un auteur ? : cours d'Antoine Compagnon », <<http://www.fabula.org/compagnon/auteur.php>> [Consulté le 06/03/2016].

7. Roland BARTHES, *op. cit.*, p. 62.

attributions fluctuantes<sup>8</sup>, et dans laquelle le semi-anonymat de l'auteur favorise le processus d'appropriation du texte par la lecture, puisqu'aucune personnalité stable ne vient s'interposer entre le lecteur et le texte. Il en est de même au chapitre XIII avec le livre de chevet du poète, imprimé au début d'un XIX<sup>e</sup> siècle ayant pourtant sacré les écrivains : or, l'identité de l'auteur est passée sous silence, en même temps qu'est affirmé son lien de parenté direct avec le poète dont il est l'aïeul. Si ce livret est défini comme une « réfutation » (théoriquement à une lettre de Talleyrand), il fait ressortir une seule véritable antithèse : celle qui oppose la parole Divine recueillie dans ses pages, par laquelle le Créateur affirme son être selon une rigoureuse orthodoxie d'absolu, d'unicité et d'indivisibilité<sup>9</sup>, à l'indéfinition qui entoure l'auteur du livret, que le poète choisit de ne pas soustraire à l'anonymat. Son aïeul demeure donc un simple « scripteur<sup>10</sup> », un « ignorado filósofo », bien que le poète se reconnaisse en lui à travers une double filiation, éthique et biologique.

#### LA MYRIADE DES ÉCRIVAINS ET DES ÉCRIVANTS

Se défaire du mythe des origines ne signifie en rien, chez Azorín, refuser l'héritage littéraire, mais davantage inverser les perspectives, désacraliser le « sujet auteur », unique et absolu, pour lui substituer une écriture en mutation, contextuelle, qui multiplie les points de vue, une écriture dont les membres de la rédaction se font l'image. La quête d'une source originelle ou la reconnaissance d'une ascendance littéraire laisse alors place au développement d'une descendance : la lignée finit par prévaloir sur le lignage.

Cette idée se décline de trois façons ou dans trois « endroits » de *Capricho*. Tout d'abord, dans la structure du récit, la linéarité du texte laissant la place à un récit éclaté dans lequel se déploient de façon discontinue une myriade

8. *L'Imitation de Jésus-Christ* put être attribuée à l'abbé bénédictin Jean Gersén, à Thomas a Kempis, à Saint Bonaventure ou encore à Innocent III sans que l'identité de son auteur soit définie de façon certaine.

9. « *Soy uno y único, simplicísimo e indivisible* » (p. 61).

10. Dans son analyse de R. Barthes, A. Compagnon inscrit la figure du scripteur au creux de celle de l'auteur : « L'auteur cède donc le devant de la scène à l'écriture, au texte, ou encore au scripteur, qui n'est jamais qu'un "sujet" au sens grammatical ou linguistique, un être de papier, non une personne au sens psychologique ». Antoine COMPAGNON, *op. cit.*, p. 3.

d'écrivains, uniquement définis par leurs rituels d'écriture, leur rapport spécifique au réel, et à travers la suite qu'ils donnent au récit du millionnaire. Elle émerge également des figures des écrivains en soi, auxquels nous donnerons la dénomination de « scripteurs » sous laquelle sont regroupées toutes les catégories de « ceux qui écrivent ». Enfin, l'écriture contextuelle est révélée par le développement hyperbolique de l'isotopie de la mutabilité, qui peut être impulsion, aspiration à, tension vers, mais aussi traduction, transmutation, passage, transfert, métamorphose.

*Capricho : l'arborescence des écrivains et des écritures*

L'étude du processus d'écriture dans *Capricho* ne peut faire l'économie d'un commentaire succinct de sa structure en trois parties, à l'intérieur desquelles chacun des chapitres se construit « en parallèle » avec les autres chapitres dont il n'est jamais que l'une des variantes scripturales<sup>11</sup> [figure 1].

De fait, le premier chapitre, « El problema », qui inclut le récit inachevé du millionnaire et sa première transmission au directeur du journal, s'impose comme la souche de l'arborescence. Il conditionne la distribution du texte commencé – délibérément laissé inachevé – aux membres du journal, définis selon leur fonction dans la rédaction : « rédacteur en chef », « reporter », « éditorialiste », « critique de théâtre », « critique littéraire », ou encore « poète ». Chaque scripteur se voit attribuer un chapitre isolé, une unité n'étant pas liée aux autres par une logique causale, temporelle ou argumentaire, mais par la mise en regard analogique ou contrastive des scripteurs d'un chapitre à l'autre. À travers cette phase de transmission multiple se manifestent les diverses facettes du Scripteur considéré d'un point de vue générique, comme la somme de ces êtres de papiers qui assument leur fonction de personnages, à savoir de simples types ou de masques<sup>12</sup>. Elle autorise par conséquent l'exploration des divers rapports

11. Pour une analyse approfondie de la structure de *Capricho*, nous renvoyons au volume inédit de notre dossier de HDR, *Azorín et la modernité d'un sujet en mutation* : Pascale PEYRAGA, *Capricho (1943), d'Azorín, ou le règne des passeurs*. Pau : [s.n.], 2008.

12. Le terme de « personnage », issu du latin *persona*, masque, et *agere*, agir, gérer, désigne les personnes imaginaires d'une pièce, les *dramatis personæ* qui, dans les théâtres de la Grèce et de l'Italie antique, portaient le masque et en incarnaient le caractère. Partant, qualifier l'éditorialiste ou le poète de « *personajes* », les désigner comme étant ceux qui « parlent à travers le masque » (*personare, per-sonare* : parler à travers) comporte des implications plurielles : se trouvent renforcées la notion de théâtralité, de spectacle, la fonction métafictionnelle de *Capricho*, en même temps qu'est introduite une dualité structurelle chez le personnage,

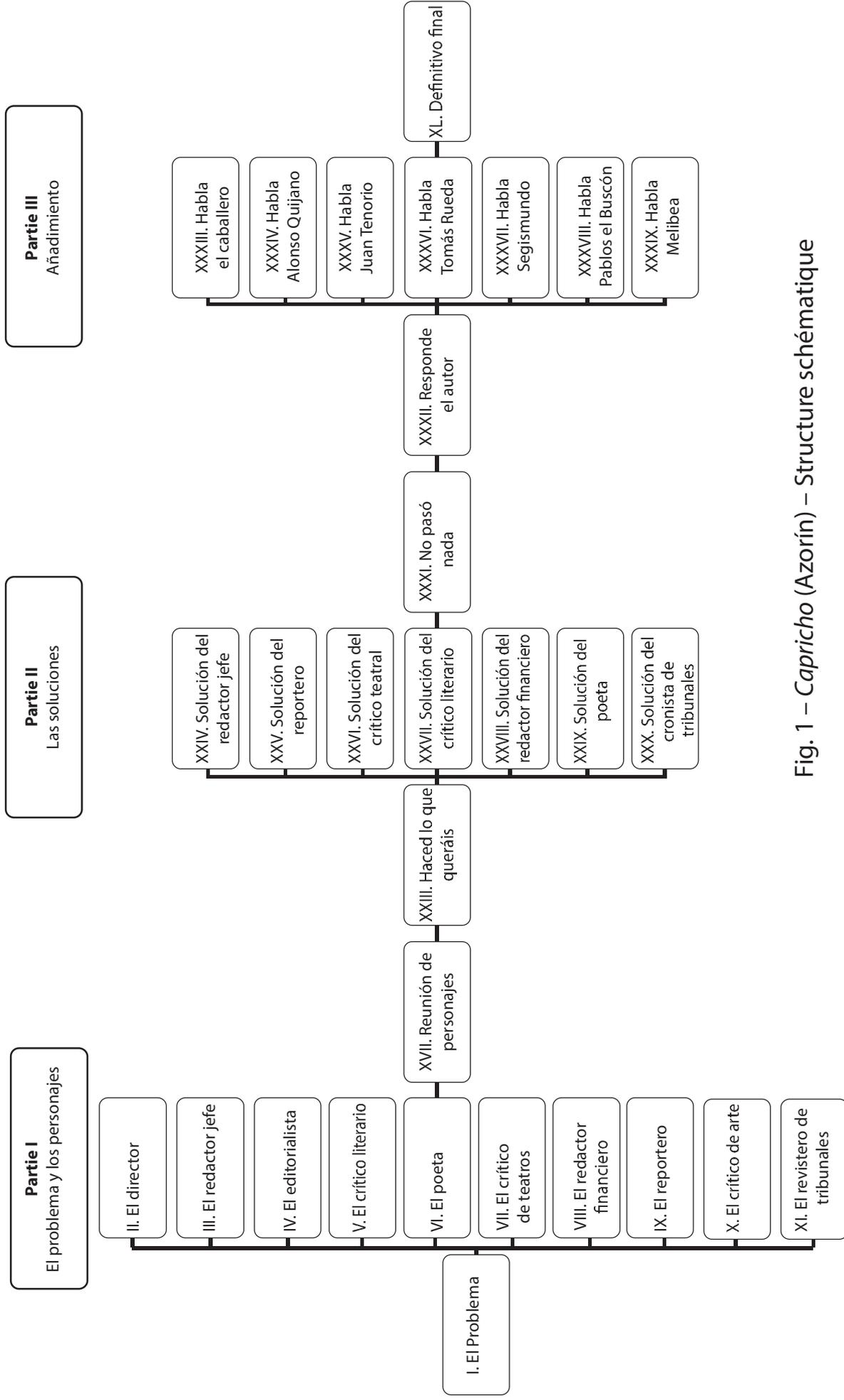
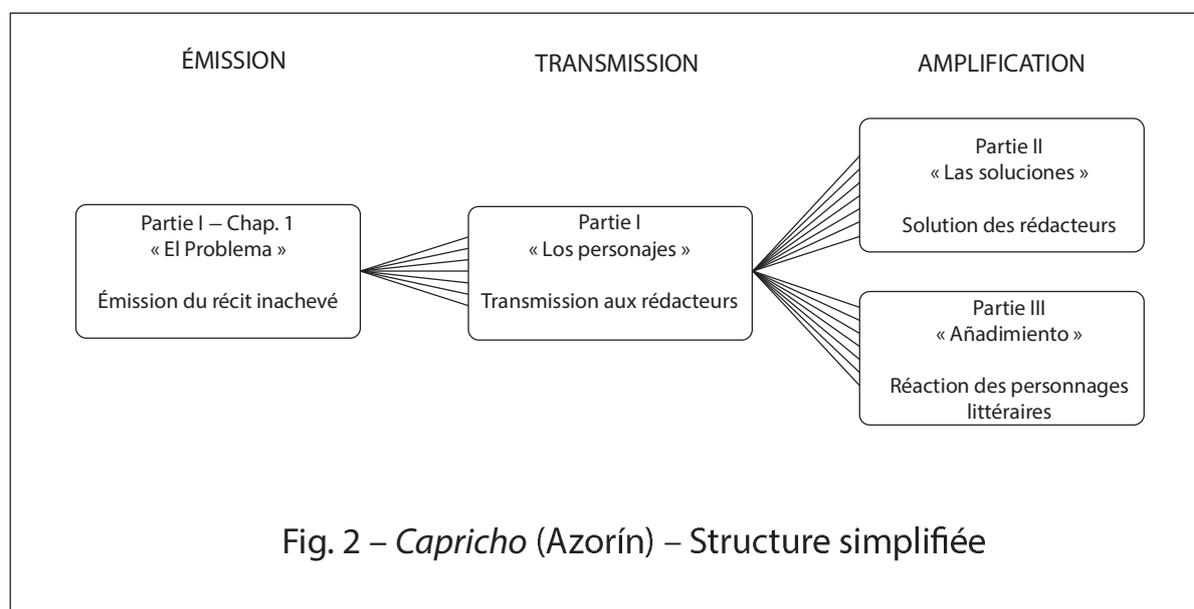


Fig. 1 – *Capricho* (Azorín) – Structure schématique

que les scripteurs entretiennent avec l'écriture, avec le langage, ou avec le réel qu'ils transforment, qu'ils enrichissent ou encore qu'ils reproduisent de façon mimétique, à la façon de simples copistes.

La multiplicité des points de vue se matérialise dans cette structure narrative en éventail, dans ce diagramme arborescent qui se réitère ensuite dans les deuxième et troisième parties. L'une et l'autre exemplifient l'amplification du texte originel, d'une part à travers les solutions apportées par sept des membres de la rédaction (Partie II, « Las soluciones ») et d'autre part à travers les suites que lui apportent sept personnages emblématiques de la littérature espagnole (Partie III, « Añadimiento »), ces derniers représentant, davantage que l'indépendance des lecteurs et scripteurs successifs, l'autonomie du texte lui-même et la pluralité de ses significances.



Enfin, ce diagramme d'« émission–transmission–amplification » [figure 2] ne se fait pas uniquement l'écho d'un dispositif d'accroissement et de démultiplication, mais il suggère également un système de hiérarchisation ou de classification en arbre, selon une distinction en genres et en espèces, vers laquelle orientent d'une part les dénominations impersonnelles des personnages de scripteurs et, d'autre part, l'affirmation dans le texte d'une catégorisation mise en place par le directeur, fondée sur le rapport de chaque scripteur aux données matérielles ou immatérielles : « A los escritores los

*Janus bifrons* à la croisée de l'acteur et du rôle qu'il est chargé de jouer. Il reste néanmoins à clarifier quel est l'objet du spectacle, quelle est la nature de ce qui est dit à travers le masque.

clasificaba en dos grandes categorías: los que parten de lo concreto para auparse a lo abstracto y los que navegan por lo irreal » (p. 16).

### *Écrivains et écrivants*

En vérité, si tous les scripteurs finissent par se retrouver dans l'irréel de l'écriture, se fait jour une autre différenciation plus opportune, liée à leur objet et à leur modalité d'écriture. D'un côté, ceux qui exercent le journalisme (« ejerce el periodismo », p. 23), qui font de l'écriture une pratique professionnelle (« operar profesional », p. 21), écrivent épisodiquement des travaux (« trabajos », p. 18) et de l'autre, ceux qui œuvrent pour la littérature (« su labor verdaderamente literaria », p. 18), voyagent à travers les livres, et dont l'écriture est la règle de vie (« la regla vital », p. 17). D'un côté, ceux qui privilégient une prose claire, sans adjectifs, dépourvue d'hyperboles ou de superlatifs, et de l'autre, ceux qui se lancent dans une quête permanente de nouveaux sens et de nouveaux agencements de la langue. Une première langue utile, dont la fonction est d'informer, de transmettre, de relayer l'information, destinée à l'attention immédiate des lecteurs du journal, et une autre, qui creuse les mots, les enrichit et recherche l'expression de la chose en soi, au-delà des apparences, le porteur de cette parole ne craignant pas de parler à mi-voix, de se taire parfois<sup>13</sup>. Entre l'éditorialiste, le rédacteur en chef, le reporter, d'une part, et le poète, le critique littéraire et le directeur, d'autre part, se fait jour une distinction qui rejoint la typologie établie par Barthes entre l'écrivain, saisi dans une activité transitive, et l'écrivain, qui absorbe le pourquoi du monde dans un comment écrire :

L'écrivain est celui qui travaille sa parole (fût-il inspiré) et s'absorbe fonctionnellement dans ce travail. [...] Or cette parole est une matière (infiniment) travaillée ; elle est un peu comme une sur-parole, le réel ne lui est jamais qu'un prétexte (pour l'écrivain, écrire est un verbe intransitif) ; il s'ensuit qu'elle ne peut jamais expliquer le monde, ou du moins, lorsqu'elle feint de l'expliquer, ce n'est jamais que pour mieux en reculer l'ambiguïté. [...] Les écrivants, eux, sont des hommes « transitifs » ; ils posent une fin (témoigner,

13. « Las mismas palabras, como le acontece al crítico literario, son insuficientes para expresar lo que no se desea ver expresado. Acaso hay ahora en esta visión una sutil melancolía. No sabe el poeta si él podrá exteriorizarla en su obra. [...] Las cosas no valen nada en sí mismas; lo que importa es lo que existe detrás de las cosas, es decir, la lejanía espiritual », p. 32.

expliquer, enseigner) dont la parole n'est qu'un moyen ; pour eux, la parole supporte un faire, elle ne le constitue pas. Voilà donc le langage ramené à la nature d'un instrument de communication, d'un véhicule de la « pensée ». Même si l'écrivain apporte quelque attention à l'écriture, ce soin n'est jamais ontologique : il n'est pas souci. L'écrivain n'exerce aucune action technique essentielle sur la parole ; il dispose d'une écriture commune à tous les écrivains, sorte de *koinè*, dans laquelle on peut certes, distinguer des dialectes (par exemple marxiste, chrétien, existentialiste), mais très rarement des styles. Car ce qui définit l'écrivain, c'est que son projet de communication est naïf<sup>14</sup>.

Azorín semble élaborer une dichotomie fondée sur le matériau commun à l'écrivain et à l'écrivain, le langage, dont il offre à plusieurs reprises des variantes révélatrices : ainsi pour le même terme latin *tedium*, présent dans *L'Imitation de Jésus-Christ*, deux traductions sont relevées, celle de « hastío » par Nieremberg, et celle de « fastidio » par Fray Luis de Granada, une solution préférée par le narrateur, car plus artistique ou plus proche de la racine savante des deux mots, *fastidium*.

Quant à l'activité d'écriture, elle est désignée soit par le terme de « trabajo », pour renvoyer à la production matérielle de l'écrivain, soit par celui de « labor », pour décrire l'exercice plus noble de l'écrivain<sup>15</sup>. L'étymologie des deux mots apporte un trait supplémentaire à la typologie des scribes : le « trabajo » de l'écrivain dérive du terme « trepalium », qui désigne tout autant un instrument de torture qu'un tourment psychologique ou physique, supposant une expérience de domination, alors que le verbe « laborare », propre à l'écrivain, signifie aussi bien « mettre en valeur » que « se donner du mal » : il semblerait alors que celui qui produit un « trabajo » (l'écrivain chez Barthes) le fasse sous la contrainte, là où le « labor » (propre à l'écrivain) fait intervenir une volonté propre.

S'il permet d'ébaucher certaines constantes ou de dégager des oppositions pertinentes chez les scribes azoriniens, ce schéma rigide ne reproduit qu'imparfaitement le fonctionnement de *Capricho*, car ses personnages, tous à l'interface du factuel et du fictionnel, présentent des

14. Roland BARTHES, « Écrivains et écrivains », *Essais critiques*. Paris : Seuil, 1964, p. 148-151.

15. « El director lo que hace de madrugada es su labor verdaderamente literaria, allí en la mesa de la dirección, y lo que al presente borraja son sus episódicos trabajos, que irán a parar al vertedero de su diario », p. 18.

facettes polyédriques et engendrent le type bâtard de l'écrivain-écrivain, qui illustre leur capacité à passer de l'une à l'autre des spécifications, un type parfaitement incarné par le directeur du journal : celui-ci combine en effet les deux modalités d'écriture, passant aisément de la prose utile, claire et simple qu'il pratique en journée, destinée aux milliers de lecteurs du journal, à une prose nocturne qui lui permet de s'adonner en solitaire à la jouissance des mots.

*Métamorphoses, transmutations, traductions*

La structure arborescente est, quant à elle, dynamisée par l'isotopie de la mutabilité qui génère des mécanismes de passage et affecte en premier lieu les écrivains-écrivains. Les personnages d'écrivains sont mus, en effet, par une tension, un désir qui les oriente vers un futur toujours chargé d'écriture, ce dont témoignent les expressions de « anhelo hacia lo infinito » ou de « aspiración eterna y universal » (p. 14). Cette projection, sous-tendue par l'imaginaire scriptural, est alors figurée par la transformation des écrivains, une mutation métaphorique qui puise dans la tradition poétique des *Métamorphoses*, tout en reflétant les déplacements pluriels qui régissent la production textuelle et le système actantiel de *Capricho* :

Anhela el crítico ahora ser piedra: [...] quisiera él ser, más que piedra, flor. Y luego de la flor pasar a ser el fino insecto que divaga por la superficie del agua. Y luego ser esta nube nacarada que calina por el cielo ya ensombrecido. Y para acabar con la jornada, convertirse en la estrella que en la inmensidad empieza a fulgir (p. 28).

Si l'enchaînement d'anadiploses figure les mutations successives des scripteurs, celles-ci entraînent avec elles tout le champ littéraire du roman, des « écrivains-écrivains » à l'« écriture », au « texte », mais aussi à la « lecture », aux « lecteurs » et aux « lectants », tous soumis à des transferts exprimés de façon explicite, symbolique ou métaphorique.

L'instabilité du texte est posée, de façon programmatique – et problématique – dans le premier chapitre au titre évocateur (« El problema »), puisqu'au-delà de la transmission de la nouvelle à d'autres écrivains, la traduction de *L'Imitation de Jésus-Christ* – qui consiste elle aussi, étymologiquement, à « conduire à travers » –, implique translation, transposition ainsi qu'interprétation subjective, génération de multiples variantes. L'exemple donné des traductions grecques ou espagnoles de l'ouvrage anonyme, écrites par Fray Luis de Granada (1504-1588) ou par

Juan Esteban Nieremberg (1595-1658), met en évidence un processus de transformation, dans lequel interviennent des facteurs de distance, qu'ils soient géographiques, linguistiques et temporels, isolés ou combinés. De l'Allemagne à l'Espagne, du xv<sup>e</sup> au xvii<sup>e</sup> siècle, du latin au grec ou à l'espagnol, le texte de *L'Imitation de Jésus-Christ* transite d'un lecteur à un autre, d'un traducteur à un autre, entraînant des modifications dont une seule phrase suffit à souligner l'ampleur<sup>16</sup>. De façon plus générale, *Capricho* exemplifie le travail de la subjectivité sur tout énoncé et, à l'autre antipode des écarts, il propose le cas extrême où, malgré l'identité du sujet émetteur et du sujet récepteur, malgré la quasi simultanéité de l'écriture d'un énoncé et sa lecture, une rupture se produit inéluctablement entre les deux pôles de l'émission et de la réception du texte. S'attachant à retracer le travail du reporter, le chapitre IX le décrit d'abord dans sa phase d'observation d'un spectacle remarquable, suivie d'un processus de restitution écrite, laquelle débouche sur une deuxième phase de réception, qui prend la forme d'un acte de lecture :

Ha de tomar sus notas y las toma. ¿Y qué es lo que anota? Al llegar a la Redacción y poner en la mesa las cuartillas donde ha depositado sus anotaciones, no sabe lo que ha escrito. Lo escrito es, en efectividad, una cosa, y lo que él lee es otra (p. 45).

La lecture est ici présentée dans sa capacité transformatrice, créatrice. Le texte n'est jamais saisi comme une forme pétrifiée, mais au contraire comme une argile malléable à loisir, au fil des lectures désirantes. Azorín met davantage en exergue un dispositif que le rendu final d'une écriture, raison pour laquelle, probablement, les productions ultimes des différents scripteurs ne sont que rarement soumises au lecteur de *Capricho*, ce lecteur qui constitue finalement le dernier constituant du schéma pragmatique de la production du texte. Ainsi, les membres du journal et les personnages de la littérature espagnole ont beau se plier à l'exercice des prolongements scripturaires de l'« histoire », les chapitres des deuxième et troisième parties qui leur sont consacrés commencent systématiquement en affirmant leur dimension orale : « Habla el redactor jefe » (p. 95), « El

16. « En las páginas pares se lee el texto latino y en las impares una traducción griega. En el libro se ve una señal, y abierto el volumen por este sitio se pueden leer unas líneas subrayadas con tinta: *cella continuata, dulcescit, et male custodita tedium generat*. Nieremberg, en su traducción, las traslada de este modo: "El retiro usado se hace dulce, y el poco usado causa hastío". Fray Luis de Granada, más artista, dice: "El rincón usado se hace dulce, y el poco usado causa fastidio" », p. 11-12.

redactor financiero dice » (p. 107), « Alonso Quijano dice » (p. 131), etc. Substituer l'oral à l'écrit et laisser la solution écrite dans l'implicite ne constitue pas un choix anodin : il prévient de figer les réponses dans l'écriture et préserve au contraire le flux constant de la parole. Par ailleurs, certaines solutions sont exprimées sous la forme d'un dialogue qui fait intervenir des témoins directs ou indirects de l'histoire du millionnaire dont ils relatent eux-mêmes la fin, engendrant un redoublement du dispositif de transmission des récits. Enfin, présenter les « scripteurs » comme des locuteurs instaure un dispositif communicationnel direct, appelant un récepteur immédiat susceptible d'assurer la continuité des passages.

#### LES BINÔMES ÉCRIVANT-ÉCRIVAIN ET LECTEUR-LECTANT OU LA PRAGMATIQUE DES TEXTES

Ce récepteur attendu, dont nous avons différé l'entrée en matière pour mieux révéler sa prépondérance, constitue une composante essentielle dans le dispositif de production textuelle : le lecteur, l'acte de lecture sont non seulement indissociables de l'écriture, mais ils apparaissent presque, dans *Capricho*, comme « premiers » ou « préalables ».

En effet, si l'affaiblissement de l'auteur et la remise en question de sa fonction démiurgique impulsent la promotion de l'écrivain-écrivain, ils engagent également la construction d'un nouveau lecteur actif, l'équivalent du « lecteur modèle » d'Umberto Eco<sup>17</sup> ou du « lectant » de Vincent Jouve, capable d'interpréter la portée sémantique et narrative des textes<sup>18</sup>.

17. *Capricho* convoque un lecteur modèle en mesure d'essayer plusieurs interprétations, le plaçant structurellement en face de plusieurs *fabula* ou mondes possibles. Ce lecteur modèle est, selon la théorie exposée dans *Lector in fabula*, un « ensemble de conditions de succès ou de bonheur, établies textuellement, qui doivent être satisfaites pour qu'un texte soit pleinement actualisé dans son contenu potentiel ». Umberto ECO, *Lector in fabula*. Paris : Grasset, p. 80.

18. Dans *L'effet-personnage dans le roman*, V. Jouve reprend à son compte l'« instance critique » du lecteur que Michel Picard nomme « le lectant » dans *La lecture comme jeu* (Paris : Minuit, 1986). Il affine en outre la tripartition proposée par ce dernier, de façon à distinguer trois régimes de lecteurs, liés aux dimensions intellectuelle, affective, et pulsionnelle de la lecture : « le lectant » s'intéresse au projet narratif et sémantique de l'œuvre, jouant ou interprétant, « le lisant », victime de l'illusion fictionnelle, est affectivement impliqué dans l'histoire, et enfin, « le lu » en appelle à un investissement de

De fait, les premiers mots du préambule donnent aux lecteurs une entière liberté, leur permettant d'apposer leur sceau sur le texte, d'en déterminer le sens, et d'accéder à la qualité de lectant : « Como gustéis ; sí o no ; capricho o no capricho » (p. 9). Par ce « Como gustéis », « Comme il vous en plaira », syntaxiquement antéposé dans le prologue à la présentation de l'auteur, les lecteurs potentiels sont invités à participer au processus de création textuelle et à accompagner ensuite l'auteur dans toutes les strates narratives de *Capricho*, comme le sous-entend l'interrogation métaleptique « ¿Y por qué no deportarse en las cuartillas ? » (p. 9).

Cette prise de position initiale est confortée par la diégèse de *Capricho*, dans laquelle l'activité d'écriture des rédacteurs est invariablement donnée comme le prolongement de lectures antérieures : le critique littéraire se met à l'ouvrage après être revenu du « viaje de todos los libros » (p. 27), le rédacteur boursier rédige sa rubrique après avoir relu des notes et des comptes rendus, un enchaînement de la lecture vers l'écriture résumé par l'attitude du directeur du journal qui « de já el libro que estaba leyendo y se puso a escribir » (p. 17). La perspective choisie dans la deuxième partie de *Capricho* systématise cette relation, puisque chaque rédacteur lit, commente et critique la solution de son prédécesseur, avant de prolonger à son tour le récit du millionnaire. Les personnages de *Capricho* reproduisent entre eux le binôme écrivain/lecteur (ou lecteur/écrivain), qui n'est pas un schéma fixe, dans la mesure où les uns jouent tour à tour le rôle de « personnage écrivain » ou de « personnage lecteur » vis-à-vis des autres. Cette tension entre lecture et écriture peut naître dans *Capricho*, de façon exogène, entre deux personnages différents<sup>19</sup> mais aussi de façon endogène, lorsqu'un même personnage cumule les deux fonctions pour un même objet, une dualité ou une polyvalence intrinsèque dont le directeur, le rédacteur et le critique littéraire sont les parfaits exemples, étant à la fois lecteurs, critiques et producteurs de textes.

Ne rejoint-on pas là la nature profonde de tout rédacteur ? Il n'est pas fortuit qu'Azorín, passionné par la langue et son évolution au fil des siècles, ait regroupé ses personnages sous le même terme générique de « redactor »,

---

l'inconscient dans la lecture. Cf. Vincent JOUVE, *L'effet-personnage dans le roman*. Paris : Presses Universitaires de France, 1992.

19. Tel est le cas, par exemple, avec le récit du millionnaire, produit par un premier scripteur, puis lu par les différents rédacteurs du journal, ou encore avec les solutions données par les rédacteurs qui sont ensuite lues et jugées par leurs congénères.

qui désignait au XVIII<sup>e</sup> siècle le compilateur de textes juridiques. L'édition de la *Real Academia* de 1817 présente le « redactor » comme « el que redacta », le sens de « redactar » étant de « poner por orden y por escrito autos, providencias, noticias, avisos<sup>20</sup> ». Le rédacteur est donc celui qui abrège ou réunit les textes et documents dispersés, celui qui reprend ou emprunte les textes des autres, à l'instar des personnages de *Capricho*. Ceux-ci combinent, à travers cette activité spécifique, la fonction de l'écrivain-écrivain et celle du lecteur-lectant, un lecteur dont est convoquée la capacité intellectuelle, critique, si bien que nous devrions même parler, pour plus de précision mais en tombant sans doute dans un excès terminologique, de lectants-écrivains-écrivants, les personnages de rédacteurs ayant été définis comme des actualisateurs de textes ayant effectué au préalable une réception critique de leurs lectures. La construction de *Capricho*, qui antépose paradoxalement la lecture à l'écriture, induit comme idée que l'acte de transmission ne s'arrête pas au lectant et à la nouvelle signifiante dont il dote le texte par son seul acte de lecture. Certes, la formule de Maurice Blanchot sur la lecture anti-passive du lecteur, selon laquelle « le lecteur fait l'œuvre ; en la lisant il la crée<sup>21</sup> », est efficiente chez Azorín. Mais *Capricho* révèle la volonté de donner davantage de responsabilités au lecteur dans le processus de re-création du texte et de le placer face à une réelle implication scripturaire.

Dans ce jeu de transmission et de transmutation des textes et de ses producteurs, Azorín ne cherche pas tant à signifier un « contenu littéraire » qu'à représenter le dispositif par lequel le texte se déploie dans toute sa productivité. Tous les signes se multiplient autour du cadre de la représentation, servant moins à désigner des signifiés que les conditions nécessaires à la production de signifiants. Lorsque le regard du lecteur se substitue à la main de l'écrivain, lorsque l'écrivain et le lecteur se trouvent attirés dans le texte, le cadre, le feuillet blanc apparaissent comme le troisième constituant de la pragmatique de la représentation *in-texte*, qui génère une sorte de schéma géométrique et optique, un dispositif spectaculaire, ce

20. *Diccionario de la lengua castellana compuesto por la Real Academia española*. Madrid : Real Academia, 1817, p. 738.

21. Maurice BLANCHOT, « La littérature et le droit de la mort » (1947), *La part du feu*. Paris : Gallimard, 1949, p. 298.

cadre étant l'une des conditions de la réception esthétique : un signe ou une marque<sup>22</sup>.

Pour confirmer que ce schéma pragmatique sert de fondement à *Capricho*, nous effectuerons un retour par le récit second du millionnaire, qui est en réalité une mise en abyme de la diégèse et de la poétique du roman capricieux. Ce récit second, d'où émerge la notion de passage ou de passation, reproduit la structure profonde de la pragmatique représentationnelle et dépasse la fonction de simple écu imitatif pour se faire mise en abyme opérante. Nous soulignerons en effet le lien métaphorique entre le récit premier et le récit second, entre les « cuartillas » des écrivains et les « fajas de billetes », les feuillets et les billets se trouvant réunis par une même matière, par un même support, le papier, par une même forme rectangulaire, et par la présence d'écritures qui en indiquent la valeur. Appliqués à *Capricho* et à l'histoire du millionnaire, ces rapprochements entre la monnaie scripturale et l'écriture permettent d'appréhender les billets éparpillés dans la maison comme la représentation imagée des pages d'écriture que l'écrivain dépose dans le livre, dans l'attente d'un lecteur. Le processus d'émission unique, à savoir le don du millionnaire, suivi d'une réception plurielle et aléatoire de la part des hypothétiques habitants de la maison, sert de structure de base qui se projette sur le processus scripturaire décrit dans *Capricho*. À travers cette métaphore métatextuelle, se trouve figuré le mécanisme communicationnel par lequel l'écrivain abandonne son texte en sa marge au moment où il feint de se délester de son autorité et de rendre à ses pages une liberté provisoire, celles-ci attendant d'être récupérées, réinvesties par un nouveau propriétaire. Le millionnaire, enrichi d'une quantité de billets non négligeable, renverrait donc à l'écrivain, lui-même riche des écritures accumulées au cours de ses lectures ; il viendrait en faire le don dans cet espace indéfini, cet espace neutre que la maison vide emblématise, toute prête qu'elle est à se faire le *topos* d'une interaction à distance ou *in absentia*, puisque chacun des acteurs de l'échange, le donateur ou le destinataire, ne peut être ontologiquement présent qu'en l'absence de l'autre. Ce texte *in*

---

22. Bien entendu, affleurent dans la perception de l'auteur et du lecteur de *Capricho* des problématiques qui trouveront des réponses diverses dans la critique littéraire des années soixante. Sont présentes ici, de façon plus ou moins explicite, des préoccupations propres aux contemporains d'Azorín et d'autres qui seront développées ou divulguées deux ou trois décennies plus tard, depuis « la mort de l'auteur » annoncée en 1968 par Barthes au concept de Neutre de Blanchot ou aux théories intersubjectives du texte.

*absentia* est comme une bouteille à la mer, soumis aux compétences des lecteurs – leur langage, leur culture, etc. – qui le réceptionnent.

Au niveau le plus général, *Capricho* révèle en fin de compte le processus même de la fiction, la pragmatique établie entre production et réception. La transmission/transformation d'un texte est inhérente au passage de l'écrivain au lecteur, qui lui donne une nouvelle vie par sa seule réception. Le mécanisme se complique du fait que l'écrivain est toujours, en amont, lecteur, et que le projet de *Capricho* ambitionne de voir le lecteur-récepteur développer sa facette de lecteur et de se transformer, en outre, en un écrivain-écrivain, après avoir été soumis à l'influence d'un, voire de plusieurs hypotextes. Certes, il existe toujours en amont de la lecture des pré-textes et un acte d'écriture, mais ceux-ci ne se réalisent pleinement qu'en ce sens où une lecture vient les prolonger. Est ainsi formulée la sortie du règne de l'auteur ainsi que le désir de ne pas se placer sous la coupe unique et absolue du lecteur. En réalité, le couple écrivain-lecteur ne supporte aucune antériorité de l'un sur l'autre. Il n'y a pas un écrivain puis un lecteur, mais une relation perpétuelle par laquelle l'acte d'écriture se réalise dans l'acte de lecture qui entraîne à son tour, idéalement, un acte d'écriture.

Ainsi *Capricho* autorise-t-il Azorín à synthétiser sa vision de la littérature. Celle-ci ne dépend pas d'un auteur ou d'un lecteur, mais de la double action d'un lecteur-écrivain, ou plutôt d'un lecteur-écrivain, la « mort de l'auteur » selon l'expression barthienne ne débouchant pas tant sur la « théologie du lecteur » que sur le « règne des passeurs » et sur l'affirmation de ce qui s'imposerait dans la critique littéraire en termes de dialogisme bakhtinien.

# L'ÉCRIVAIN À L'ŒUVRE DANS LE RÉCIT DE FICTION ESPAGNOL CONTEMPORAIN

## GENÈSE ET PROJECTION

NATALIE NOYARET, ANNE PAOLI (ED.)

Quels visages et contours l'écrivain à l'œuvre peut-il revêtir, quelle relation l'écrivain nourrit-il avec son œuvre ou avec l'œuvre en général ? C'est en s'appuyant sur le récit de fiction paru en Espagne depuis le XIX<sup>e</sup> siècle jusqu'à nos jours que les chercheurs et collaborateurs de la Nec+ tentent de répondre à ces questionnements, s'attachant à définir ainsi la figure de l'écrivain non pas en tant qu'*auctor* – l'auteur dont le nom est associé à l'œuvre –, mais bien plutôt comme *scriptor*, cette personne qui matériellement écrit, écrivain-compositeur, parfois même simple copiste, copiste des autres, voire de lui-même, artiste-artisan.

Azorín, Juan Goytisolo, Juan Marsé, José María Merino, Maruja Torres, Luis Landero, Rafael Chirbes, Arturo Pérez-Reverte, Salvador Gutiérrez Solís, Carmen Posadas, Alejandro López Andrada, Carlos Salem, Fernando Aramburu, César Muñoz Arconada, Jardiel Poncela, Andrés Neuman, Soledad Puértolas, Antonio Muñoz Molina, Ricardo Menéndez Salmón ou Javier Cercas figurent parmi les auteurs ici étudiés.

Trois témoignages d'écrivains ou biographes espagnols contemporains, José María Merino, Luis Mateo Díez et Manuel Alberca, viennent compléter ces différentes analyses.



ISBN : 978-2-36783-088-9

ISSN : 2265-0776

34,90 €

[www.editionsorbistertius.fr](http://www.editionsorbistertius.fr)