



L'Enfant dans la littérature espagnole

Federico Bravo

► To cite this version:

Federico Bravo. L'Enfant dans la littérature espagnole. Michèle Ramond. Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine, Indigo, 2010, 978-2-35260-066-4. <hal-02955410>

HAL Id: hal-02955410

<https://hal.science/hal-02955410v1>

Submitted on 1 Oct 2020

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.



HAL Authorization

L'Enfant

*Hay un niño que dicen
que llora música...*

Gloria FUERTES

Si les pages arrachées à un manuscrit sont des lambeaux arrachés à la mémoire, les oublis du temps sont les actes manqués de l'histoire et peut-être aussi les actes réussis de la création : ils cachent autant qu'ils donnent à voir. Il est probable que, mises bout à bout, les pages retrouvées des codex mutilés qui dorment sur les rayons des bibliothèques donneraient à lire une tout autre histoire de la littérature. Rien ne sert pourtant de le regretter : le texte est toujours, fatalement, ce qui reste. Amputé de ses cinquante premiers vers, le premier monument de la littérature castillane plonge directement le regard du lecteur dans le regard embué de larmes de celui qui, pour échapper à la colère du roi, doit, toutes affaires cessantes, abandonner sa demeure laissant derrière lui toutes ses possessions. En route pour l'exil, le Cid, accompagné de sa famille, sa maisonnée et ses hommes d'armes, ne cesse de tourner son regard en arrière, en direction de Bivar, dans un mouvement de retour aussi vain que celui du lecteur qui, surpris par le démarrage abrupt de la chanson de geste, chercherait, en tournant en arrière les pages du manuscrit, à retrouver le début à jamais disparu de l'épopée. Ce que le temps n'a pas su garder, le texte lacunaire le tourne à son profit par l'émouvante soudaineté d'une entrée en récit dont la force et l'efficacité résident autant que dans ce que dit le texte, dans ce qu'il insinue ou ne dit tout simplement pas. Le décor à peine planté, le lecteur, comme le Cid, sont tous deux mis en présence d'un personnage inattendu qui se dresse sur leur chemin : les premiers vers de la première épopée castillane racontent l'étrange rencontre d'un chevalier mercenaire banni sur ordre du roi et d'une fillette de neuf ans qui, s'interposant courageusement sur son passage, ose briser la loi du silence pour se faire l'écho de tout un peuple, celui de Burgos, que la sentence du roi de Castille a muselé : « Una niña de nueve años a ojo se parava: —¡Ya Campeador, en buen ora çinxiestes espada! » (« Une fillette de neuf ans à sa vue paraissait : Ça, Campéador, en bonne heure avez ceint l'épée ! »). Bravant l'interdit du roi, la fillette explique au Campéador combien serait risqué pour les villageois de lui porter secours : s'ils s'avisait de le faire, ils perdraient leurs maisons et leurs avoirs et ne pourraient pas même sauver les yeux de la tête...

Si cette émouvante séquence aux accents mélodramatiques mérite pleinement le qualificatif de fondatrice c'est non seulement parce qu'elle offre la première représentation littéraire de l'enfance en langue castillane, mais aussi parce qu'elle apparaît, dans l'ordre de la parole symbolique, comme un condensé des potentialités signifiantes que recèle l'image de l'enfant. Elle est, tout d'abord, le lieu d'une double transgression. Du haut de ses neuf ans, celle que l'étymologie voue au plus profond des silences se trouve détenir, contre toute attente, le pouvoir de parole que le peuple anonyme s'est vu retirer : l'enfant, *in-fans*, est par définition celui qui ne parle pas. Mais il y a plus, car le choix de la forme féminine n'a pas pour seule vocation de souligner dramatiquement le contraste entre le viril et valeureux guerrier déchu et l'innocente fillette désemparée : une lecture plus flottante et associative de la séquence ne manquerait pas de pointer la conjonction à l'intérieur du même vers de deux mots dont la solidarité, pourtant flagrante, semble avoir étrangement échappé aux exégètes du poème. L'enfant qui apparaît aux yeux du Campéador désigne aussi littéralement le lieu où

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

prend forme l'image miniaturisée de celui qui découvre son propre reflet dans le regard de celui qu'il a en face : image de l'adulte en réduction, l'enfant est au noble infançon ce que le reflet est à son modèle gulliverisé et finalement ce que la pupille de l'œil est au géant qui se reflète dedans : la *niña*. De cette singulière conjonction de l'enfance et du regard, programmée par l'histoire du mot, naît justement un motif récurrent dans la littérature espagnole : celui de l'enfant-témoin qui sert de miroir au regard de celui qui s'aventure à s'y regarder. Recréant la même scène quelques siècles plus tard, le poète sévillan Manuel Machado (1874-1947) amplifiera la rencontre des deux personnages dans son célèbre poème *Castilla* en insistant sur les éléments hostiles de la ville dont le Cid, en route pour l'exil, se voit refuser l'hospitalité et en grossissant pathétiquement les traits dramatiques de cette rencontre. Face au silence et à l'hostilité des villageois, la fillette est décrite comme un être fragile, « muy débil y muy blanca » (« très menue et très blanche »). Lorsque sera brossé son portrait –« Oro pálido nimba / su carita curiosa y asustada » (« Un or pâle nimbe / sa frimousse curieuse et apeurée »)–, ce sont ses yeux que l'écriture machadienne choisira de mettre en avant, l'enfant toute entière n'étant plus désignée ici que par l'organe de la vision : « Es toda / ojos azules, y en los ojos, lágrimas » (« Elle n'est / qu'œil bleu et dans ses yeux, des larmes »). Transsubstantiée, l'enfant devient pur regard : au-delà de la parole, ce sont ses yeux qui restituent la voix au peuple. Après avoir alerté le Cid, la fillette retourne au silence initial et pleure sans gémir devant l'escouade qui se remet en branle : « Por la terrible estepa castellana, / al destierro, con doce de los suyos / –polvo, sudor y hierro– el Cid cabalga » (« À travers la terrible steppe castillane, / vers l'exil avec douze des siens, / –poussière, sueur et fer– le Cid chevauche »). Lorsqu'en 1929, dans un tout autre contexte, Federico García Lorca composera son recueil d'inspiration surréaliste *Poète à New York* (1930), c'est peut-être poussé par un automatisme linguistique atavique qu'il écrira son poème au titre énigmatique *Niña ahogada en el pozo* (« Fille noyée dans le puits »). Hermétique, le texte parle, pêle-mêle, de statues aux yeux endoloris, d'eau qui ne s'écoule pas, de tendres étoiles qui coassent, de combats de racines, de créneaux cassant des cannes à pêche, de chevaux, de silences d'oreiller, de petites mains de mousse, de violons sans cordes et de bâtiments inhabités, mais là aussi l'interprétation métaphorique qu'un tel déferlement d'images en apparence déconnectées semble réclamer a complètement oblitéré le premier niveau de lecture. La critique a souvent souligné l'audace des métaphores lorquiennes, l'absence de lien logique entre les images présentées, la puissante complexité de l'imagerie onirique déployée par le poète, mais c'est là oublier que le signifiant a ses raisons que le signifié ignore : la fillette noyée au fond du puits pourrait n'être que le reflet de la lune emprisonnée à la surface de l'eau, telle la pupille noyée de larmes dans le lobe de l'œil. La *niña* emprisonnée dans l'eau stagnante ne serait alors autre chose que l'évocation de la lune noyée dans les yeux de l'enfant dans lesquels l'astre/l'autre se mire, le regard de l'une/la lune se confondant avec/dans le regard de l'autre.

S'il est présent dans la première épopée castillane, l'enfant n'est toutefois pas omniprésent dans la littérature espagnole. S'étonnant de ce silence, Azorín écrit dans son cahier de notes en 1929 : « Passez en revue l'histoire de la littérature espagnole. Lisez des pièces de théâtre, des romans, des poèmes. On dirait que l'enfant n'existe pas. Nulle part on ne trouve d'enfants. L'adulte ne parle pas des enfants, il ne s'en occupe pas... Où sont les enfants dans la littérature espagnole ? Où sont les enfants dans la littérature universelle ? Les enfants n'existent pas¹ ». Un tel diagnostic demande certes à être nuancé. Affirmer qu'il n'y a pas d'enfants dans l'histoire de la littérature espagnole c'est tout à la fois oublier les origines de la

¹ « Andando y pensando : notas de un transeúnte », *Obras Completas*, Madrid, Aguilar, 1954.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

littérature exemplaire avec toute la masse de recueils, collections et compilations à visée didactique réunissant récits, fables, fictions, sentences et historiettes composées pour l'éducation des princes, faire fi de la naissance du roman picaresque, modèle narratif d'un nouveau genre construit autour du personnage miséreux et débrouillard de l'enfant au service de divers maîtres, et ignorer les premiers vagissements de la psychologie de l'enfant avec, à la Renaissance, les travaux de pédagogie « avant la lettre » d'un Rodrigo Sánchez de Arévalo, un Antonio Nebrija ou un Luis Vives ou, au cours des Lumières, les contributions novatrices de Reixac, Luis de Olot, Sarmiento, Jovellanos ou Feijoo. C'est aussi faire abstraction de la galerie de personnages enfantins qui, des frères Garfin et Roboán du *Caballero Zifar* (1300) au *niño de Guzmán* (1899) d'Emilia Pardo Bazán, en passant par l'initiateur du genre picaresque, le jeune Lázaro de Tormes (1554), son proche cousin cervantin, le petit Andrés des chapitres IV et XXXI du premier *Quichotte* (1605), l'enfant-martyr de *El niño inocente de la Guardia* de Lope de Vega (autour de 1600) ou Jeromín, personnage de *Pequeñeces* (1890) du père jésuite Luis Coloma inspiré de l'enfance de Jean d'Autriche, parcourent le roman, le théâtre et la poésie castillane au cours des siècles. Il n'en reste pas moins, comme l'explique Buenaventura Delgado dans son *Histoire de l'enfance*, que le XXe siècle est plus que tout autre le siècle de l'enfant : on peut dire, avec Maria-Gisela Sievering-Lorenzo, que jusqu'alors l'enfant avait été considéré comme un adulte en devenir et non comme un être doté d'identité propre.

C'est sous l'effet de la rénovation éducative, culturelle et sociale accomplie à la fin du XIXe siècle, en particulier sous l'impulsion de l'Institution Libre d'Enseignement et de la pensée de son fondateur Francisco Giner de los Ríos (1839-1915), qu'une telle (r)évolution a pu voir le jour : l'enfant n'est plus un adulte imparfait, un petit adulte ou, dans le meilleur des cas, un adulte à naître, il est désormais un modèle en soi qui n'est plus regardé comme une projection de l'adulte qu'il n'est pas encore mais comme l'être qu'il est à un moment donné de son parcours vital. À cette valorisation et à cette réhabilitation de l'enfance ont crucialement contribué les premières générations d'écrivains qui se sont nourries des nouveaux principes pédagogiques, de la pensée régénérationniste et des idéaux humanistes du fondateur de la célèbre Institution : la génération de 1898 avec, entre autres grandes figures, Ángel Ganivet (1865-1898), l'un de ses précurseurs, qui dans l'esprit du krausisme et du renouveau pédagogique impulsé par Giner de los Ríos, prône un nouveau modèle d'éducation qu'il expose dans des œuvres majeures comme *España filosófica contemporánea* ou *Los trabajos del infatigable creador Pío Cid*, le poète Antonio Machado (1875-1939), qui commence l'autoportrait par lequel il ouvre son recueil *Champs de Castille* par l'un de ses vers les plus célèbres : « Enfance, souvenirs d'un patio de Séville... », le romancier basque Pío Baroja (1872-1956) qui un jour déclara qu'il ne ferait rien pour rendre le monde heureux si pour cela il devait faire pleurer un enfant ou l'écrivain et philosophe Miguel de Unamuno (1864-1936) pour qui le péché d'Adam fut justement de ne pas avoir eu d'enfance. Dans la même lignée, les membres de la génération suivante, les poètes de la génération de 1927, poursuivront l'exploration de l'univers de l'enfance comme le fera Federico García Lorca (1898-1936), un des plus illustres membres, avec Luis Buñuel (1900-1983) et Salvador Dalí (1904-1989), de la mythique Résidence d'Étudiants, émanation de l'Institution Libre d'Enseignement que fréquenteront assidûment ses compagnons de génération Luis Cernuda (1902-1963), Rafael Alberti (1902-1999) ou Manuel Altolaguirre (1905-1959) pour ne mentionner ici que quelques-uns parmi les poètes dont l'écriture et la sensibilité seront résolument tournées vers l'enfance.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

Arrêtons-nous quelques instants, avant de compléter notre atlas littéraire de l'enfant, sur quelques-uns de ces grands noms de la littérature espagnole du XXe siècle, à commencer par le romancier déjà mentionné José Martínez Ruiz (1873-1967), plus connu sous le nom de plume d'Antonio Azorín. Pensionnaire dès l'âge de huit ans dans un collège religieux dont il restera profondément marqué, Azorín est l'auteur des *Confessions d'un petit philosophe* (1904), délicieux petit livre de mémoires empreint de délicatesse et touchant de simplicité où l'auteur évoque avec tendresse et émotion ses souvenirs d'enfance les plus intenses. Quarante-cinq tableaux composent, tel un kaléidoscope de la mémoire, le livre qu'Azorín eut l'audace de publier, au grand désarroi de la critique de l'époque, sous l'appellation de *roman*. Dans une prose dénudée, presque austère, à la syntaxe ciselée et au vocabulaire éblouissant de précision, d'élégance et de sobriété, Azorín égrène souvenirs de lieux, de personnes et de sensations au gré des mots, des associations, des réminiscences, des émotions convoquées par l'écriture. Avec un amour du détail et de la description circonstanciée qui mérite pleinement le qualificatif de réaliste, les images se succèdent qui dessinent, dans une prose lyrique où rien n'est laissé au hasard, le paysage intérieur de l'homme qui se remémore l'enfant qu'il fut. Pêle-mêle, le narrateur évoque la rédaction de sa première œuvre littéraire, ses premiers émois amoureux, l'allégresse nonchalante des jeux au clair de la lune, le paysage aride de Yecla, les soupirs et les silences de tante Agathe, le chant des réveilleurs à l'aube, le père, la mère, l'apprentissage des bonnes manières, les mornes journées d'école dont la sinistre évocation semble préfigurer les vers nimbés d'ennui et de mélancolie de Machado : « Un après-midi gris et froid / d'hiver, les collégiens / étudient. Monotonie / de la pluie derrière les vitres » (*Souvenir d'enfance*). À mesure qu'il avance dans le récit, le lecteur se fait le témoin d'un double voyage intérieur aux profondeurs de l'âme de l'écrivain et au cœur de son enfance. C'est sans doute pour signifier ce double mouvement introspectif et rétrospectif de retour du sujet écrivant sur soi et sur son passé que le sens du texte paraît se construire aussi par rétroaction non d'arrière en avant mais, singulièrement, d'avant en arrière : l'apparente inconnexion des séquences évoquées sans autre ordre que celui, vaguement chronologique, qui semble se profiler dans les premiers chapitres du livre trouve un lien puissant dans les fluctuations de la mémoire affective qui les a, l'une après l'autre, fait remonter à la surface de l'écriture. En effet, c'est au terme des quarante-cinq tableaux qui composent le livre, soit dans l'épilogue, et non dans la préface ni dans le prologue, que le lecteur trouve la clef qui donne au récit toute son unité : il y découvre que, de retour dans son village natal après de longues années d'absence, l'auteur s'est rendu en charrue –un parapluie en soie rouge pour tout équipage et une omelette accompagnée de quelques côtelettes frites pour tout viatique– de Monóvar à Yecla en pèlerinage. Chemin faisant, l'auteur se remémore son enfance et son adolescence dont il livre, sous forme de réminiscences fragmentaires, des bribes éparses. C'est le chemin, tant de fois parcouru au temps de l'enfance, rejoignant les deux villages qui, refait à l'âge adulte, va déclencher le double travail de la mémoire et de l'écriture : si le voyage a partie liée avec la contemplation (« il s'en est fallu de peu –rappelle Francis Ponge– que voyager fût dit de l'action même de voir² »), sous la plume d'Azorín voyager c'est moins voir le chemin que se revoir soi-même en chemin. Alimentée par le travail de la mémoire, l'écriture « itinérante » d'Azorín participe d'une double esthétique du fragment et de la brièveté, qui institue le discontinu en modèle totalisant : chaque séquence du livre fait l'anamnèse non d'un épisode du passé mais de l'enfance toute entière. Si le fragment dit le refus de ce que l'on a pu appeler le « monstre de la totalité », il n'en est pas moins, malgré l'exiguïté formelle qui le voue à l'inachèvement,

² *Méthodes*, Paris, Gallimard, 1961, p. 82.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

« l'expression exacte et convenable de l'absolu³ », selon la formule de Jean-Michel Maulpoix. Comme le rappelle Pascal Quignard, l'expression humaine est « structurellement fragmentaire⁴ » : celle de la mémoire, qui n'a d'autre ressource que le fragment, l'est à plus forte raison encore. Même si la quête poétique d'Azorín s'arrête ici à seulement quelques souvenirs lointains, son regard vibre d'un souffle de rédemption qui embrasse la totalité de l'enfance.

Parmi les différentes évocations de l'enfance recueillies dans *Les confessions d'un petit philosophe*, un souvenir lancinant, lié à l'expérience du temps, semble avoir singulièrement marqué l'écrivain et laissé des stigmates au plus profond de son être. Ce souvenir prégnant malgré son apparente insignifiance, le narrateur l'évoque au chapitre VI, lorsqu'il se remémore les soirs où, de retour à la maison, à peine une demi-heure après l'heure du dîner, il se faisait réprimander parce qu'il rentrait « trop tard ». Et l'enfant de se demander : « trop tard » pour quoi faire ? S'il y a bien quelque chose qui ne manque pas dans un village ce sont les heures qui ne semblent jamais s'écouler tant la vie paraît s'être arrêtée. Alors que veut dire « trop tard » quand le temps semble s'être figé ? « ...je vous dis que cette impression qu'il est toujours tard est l'idée maîtresse de ma vie : ne souriez pas. Si je regarde en arrière, je vois bien que c'est à elle que je dois cette anxiété inexplicable, cet empressement pour ce que je ne connais pas encore, cette fébrilité, cette agitation, cette terrible et accablante inquiétude devant les choses qui se succèdent interminablement à travers les âges ». Quoi de plus monstrueusement culpabilisant et en même temps de plus absurde et irrationnel en effet que le sentiment d'être « déjà » en retard alors que le temps ne semble plus tourner qu'au ralenti dans un village immobile où la vie s'écoule, apathique, complètement hors du temps ? Il est probable que cet empressement absurde face à l'éternité qui, étrange reviviscence du lapin blanc d'*Alice au pays des merveilles*, tient autant du non-sens que de l'injonction paradoxale, a façonné l'âme de l'écrivain : il y a fort à parier aussi qu'il en a profondément marqué l'écriture. Peut-être, d'ailleurs, faut-il placer le désœuvrement de l'enfant rural aux sources mêmes de l'inaction, envoûtante et délectable, des romans –pour la plupart non événementiels, digressifs, contemplatifs, voire extatiques– d'Azorín, et voir dans ce refus affiché de la diégèse et dans l'inaction foncière de ses récits une manifestation « agie », transposée au plan de l'écriture, de l'inaction « subie » jusqu'à l'âge de sept ans dans son berceau familial à Monóvar dans la province d'Alicante, puis huit années durant, jusqu'à l'adolescence, dans l'internat du village de misère frappé, selon l'écrivain, de « mélancolie congénitale » qu'était à l'époque la petite commune de Yecla, en Murcie. Faire de digressions, de pauses descriptives, de détours et de parenthèses, l'écriture d'Azorín recèle des trésors d'anecdotes, de découvertes et de surprises, mais ses romans, à l'intrigue aussi ténue qu'évanescence, ne « racontent » rien : à mi-chemin entre l'essai et la poésie, leur progression est celle de la promenade. À la croisée des genres, Azorín, se risquerait-on à dire, est le romancier espagnol qui ne s'est jamais avisé de se servir du vers pour écrire ses essais philosophiques : à la poésie « sécante », l'écrivain a préféré la poésie qui refuse la coupure, celle qui ne revient jamais sur ses pas et qui avance toujours droit devant (c'est le propre de la prose qui dit la progression, par opposition au vers qui signifie le retour) au gré des déambulations du promeneur. Ailleurs, Azorín évoque avec lucidité la trompeuse inaction de ces romans (ses romans) où rien ne semble se passer : « Il est d'usage de parler de romans où rien ne se passe : or c'est dans ces romans, précisément, qu'il se passe le plus de choses.

³ Emondès, Fata Morgana, 1986, p. 28.

⁴ Une gêne technique à l'égard des fragments, Montpellier, Fata Morgana, 1986, p. 27.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

L'intensité se substitue à l'intrigue : plongée dans un état contemplatif, la sensibilité, mue d'une impulsion profonde, fusionne avec l'âme du monde⁵ ». C'est peut-être là, d'ailleurs, qu'il faut chercher la clef de son écriture : la démarche silencieuse, éminemment contemplative, quasiment mystique (du grec *muein* qui veut dire « fermer », mais aussi « se taire »), qui anime la prose narrative aux accents philosophiques d'Azorín, pourrait prendre sa source dans les tréfonds d'une enfance passée à contempler les aiguilles d'une horloge qui refuse obstinément d'avancer et à comprendre pourquoi, malgré cette immobilité, il est déjà et toujours trop tard. Muet, l'enfant est celui qui voit et face à lui, l'adulte, celui qui lui prête la voix.

Il n'est pas inintéressant d'observer qu'après évocation de l'anecdote familiale –le jeune Azorín rentrant « tard » pour dîner dans la demeure familiale–, l'auteur convoque sans aucune transition l'image poignante de l'enfant maltraité, comme si le temps ou, plus exactement, l'expérience du temps était en soi la première violence à laquelle était exposé l'enfant et l'inaction, une forme de maltraitance : « Savez-vous ce que maltraiter un enfant veut dire ? Puissiez-vous vous écarter de ces actes comme d'une tentation abominable. Quand par l'usage de la violence vous faites verser ses premières larmes à un enfant, vous semez dans son esprit la colère, la tristesse, la jalousie, la vengeance et l'hypocrisie ». Même si Azorín se défend d'avoir connu dans son enfance le sort cruel des petits martyrs dont il parle dans ces lignes, c'est manifestement au châtimement corporel infligé aux enfants récalcitrants et aux élèves indisciplinés qu'il fait allusion ici. Sinistres et inhumaines, ces pratiques « pédagogiques » étaient largement répandues à travers l'Espagne depuis des temps reculés. Cervantès évoque déjà ce fléau dans la deuxième partie du *Quichotte*, au chapitre XXXV, où il fait allusion aux mauvais traitements qui étaient souvent infligés aux orphelins élevés dans les hôpitaux : lorsque, venant d'apprendre de la bouche du seigneur Merlin que pour désenchanter la belle Dulcinée, transformée en grossière villageoise, il doit se donner trois mille trois cents coups de fouet sur les fesses, Sancho refuse énergiquement de subir le châtimement, le courroux de la nymphe qui accompagne l'enchanteur s'abat sur lui qui tente de minimiser l'importance des coups de fouet que l'écuyer redoute tant en lui rappelant qu'« il n'y a pas d'écolier des frères de la doctrine, si mauvais sujet qu'il soit, qui n'en attrape autant chaque mois ». Commentant cette séquence qui atteste combien il était courant qu'un maître frappe ses élèves, l'érudit espagnol Francisco Rodríguez Marín rappelle que le sien aimait à citer l'aphorisme « la letra con sangre entra... » (« celui qui instruit bien châtie bien... », littéralement « on ne fait entrer la lettre [dans la tête d'un élève] que par le sang »), qu'il s'empressait de compléter aussitôt en ajoutant : « ...pero con dulzura y amor se aprende mejor » (« ...mais avec douceur et amour, on apprend mieux »). Le dicton résume à la perfection les deux impératifs sur lesquels repose tout apprentissage, à savoir : l'effort de celui qui aspire à acquérir la connaissance –et l'histoire du mot « discipline », dans laquelle se mêlent inextricablement les sens d'enseignement et de châtimement, ne peut être plus révélatrice à cet égard–, et l'effort de celui qui s'emploie à la transmettre en agrémentant son enseignement pour le rendre accessible et plaisant, restituant pleinement au signifiant « savoir » son signifié originel de « saveur », tant il est vrai que la connaissance est l'aliment savoureux de l'intellect. Ainsi, a-t-on pu affirmer, avec María de Maeztu –membre éminente de l'Institution Libre d'Enseignement et ardente promotrice de la culture féminine–, que le proverbe avait été mal interprété et que si le sang doit bien couler au cours de l'instruction, ce n'est certainement pas celui du disciple mais celui du maître, qui doit à tout prix s'efforcer de

⁵ *Escritores* (edición de J. García Mercadal), Madrid, Biblioteca Nueva, 1956, p. 268.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

rendre agréable son enseignement ou, pour reprendre les termes de Don Juan Manuel, de l'adoucir avec des « mots plaisants et amènes [...] comme le font les médecins qui, en préparant leurs remèdes... mélangent au médicament du sucre ou du miel ou quelque autre douceur ». Six siècles plus tôt, dans le prologue de sa traduction arabe du livre de *Kalila et Dimna*, Abd Allah Ibn al-Muqaffa' rappelle que le but du philosophe est non seulement d'atteindre la sagesse, mais aussi de la transmettre efficacement. La motivation pédagogique est indissociable de la motivation strictement philosophique : le savoir sans la pédagogie n'est rien.

Une histoire de l'apprentissage de la lecture nous conduirait des manuscrits enluminés du Moyen Âge, comme les livres d'heures, aux livrets de lecture, à la bande dessinée et aux logiciels de lecture et d'écriture, en passant par toutes sortes d'imagiers, d'abécédaires, de syllabaires et de recueils encyclopédiques d'estampes. Apprendre en s'amusant, tel est l'objectif avoué –parfois détourné, voire perverti– d'un genre littéraire qui souvent place l'enfant au cœur du dispositif narratif : la prose didactique, dont le conte animalier, la fable, l'exemple et l'apologue sont les formes emblématiques. Aux origines du conte, les deux grands recueils sapientiaux de la littérature hispano-arabe tous deux hérités de la tradition hindoue, le livre de *Calila e Dimna* et le *Sendebâr*, nous mettent en présence, l'un de deux chacals prodiguant leurs conseils de gouvernance à un roi en butte aux intrigues de la cour, l'autre d'un roi étonnamment indécis qui, entouré de ses quatre-vingt-dix épouses, doit décider du sort de son fils unique accusé d'avoir tenté de séduire l'épouse préférée de son père. Destinés à l'éducation morale des princes, ces récits, à la fois ludiques et didactiques, ne sont, d'une certaine manière, que des maximes, des recommandations et des règles de conduite fictionnalisées. Instrument privilégié de l'argumentation par l'exemple, la fable offre une interprétation zoomorphique de l'humanité qui n'est à son tour qu'un avatar moderne d'une forme d'animisme matérialisé dans une rhétorique du corps et de l'esprit, une sorte de lecture physiognomonique du psychisme projetée sur le plan animal : le lion est puissant, la tortue est sage, le singe est rusé... De l'histoire du lion et de ses conseillers « Calila » et « Dimna » à la fable de l'autruche « Troglodyte » qui, imaginée par Gloria Fuertes (1917-1998), en finit avec toutes les guerres en avalant les armes de tous les combattants, en passant par les récits didactiques réunis dans le *Livre de bon amour* (1330) de l'Archiprêtre d'Hita ou dans le *Comte Lucanor* (1335) de don Juan Manuel, ou les fables d'Iriarte et de Samaniego, au XVIII^e siècle, et celles de Campoamor et d'Hartzembusch, au XIX^e, les récits moralisants, les contes édifiants et les dits exemplaires traversent les âges de l'histoire comme ils traversent les âges de la vie. De ce genre littéraire hybride à plus d'un titre on a pu dire ainsi qu'il « parle » autant à l'enfant qu'il y a dans chaque adulte et qu'à l'adulte qu'il y a dans chaque enfant, ce qui, à la croisée des âges, le rend inclassable dans l'une ou l'autre de ses catégories. Si la morale de ces récits est parfois douteuse voire, comme on a pu le dire, introuvable –l'« exemplarité » des *Nouvelles exemplaires* de Cervantès a, comme on le sait, fait couler beaucoup d'encre– c'est non seulement que la dimension ludique du récit peut prendre le pas sur sa dimension didactique, mais aussi que la leçon qu'ils livrent est fonction du discours dans lequel ils s'insèrent et qui les sémantise. La rhétorique de l'exemple le montre bien qui atteste combien le même récit, convoqué dans des cadres argumentatifs différents, peut infléchir son sens dans les directions les plus diverses. Quels que soient les objectifs réellement poursuivis par le conteur et même s'il est parfois permis de douter de la sincérité de la démarche moralisante qui l'anime, le conte didactique est, du fait qu'il est conte, le lieu d'une régression, d'une didactisation du discours, d'une infantilisation de ses contenus : c'est le pédagogue, au sens étymologique du mot, qui parle à l'élève, le maître qui

s'adresse à son disciple, le prédicateur qui instruit ses fidèles, en un mot, celui qui a l'autorité morale ou la connaissance qui initie celui qui veut en bénéficier ou qui aspire à l'acquérir à son tour. Aux antipodes du discours sèchement instructif, la formule magique *érase una vez* « il était une fois » par laquelle le maître commence son enseignement, que rien ne distingue désormais d'un conte traditionnel, ouvre la voie à la connaissance, trompe l'œil admirable qui transforme carnalesquement la salle de classe en cours de récréation : c'est le médicament amer qui, enrobé de sucre, fait les délices de l'enfant qui, quelques instants auparavant, refusait d'ouvrir la bouche pour l'avalier. Entre fiction et leçon, enseignement et divertissement, l'investissement didactique de cette formule rituelle qu'est l'exorde des contes –les conteurs majorquins, mettant directement en cause l'illusion romanesque, préfèrent commencer leurs récits par « això era i no era » (« cela était et n'était pas »)– fait contre toute attente du marqueur de fictionnalité un marqueur de didacticité, c'est-à-dire l'indice reconnaissable du discours édificateur. Si la prose didactique privilégie le conte et le récit bref, il arrive que, par amplification, elle prenne la forme du roman. Et, même si, replacée dans l'histoire économique et sociale dont elle est tout naturellement l'aboutissement, elle revêt d'indiscutables implications idéologiques et politiques, cette prose a donné naissance en Espagne à un genre littéraire qui sans véritablement prendre l'enfance pour objet, prend l'enfant pour héros : le roman picaresque. Quelque crédit que le lecteur décide d'accorder à la démarche prétendument pédagogique qui lui sert d'alibi narratif, le narrateur n'en affiche pas moins l'exemplarité ou la contre-exemplarité de son itinéraire personnel, sur le mode de l'autobiographie. Peu importe si, considérée dans sa globalité, la vie du *picaro* n'est, exception faite de la rédemption finale –lorsqu'elle a lieu–, pas si exemplaire que ça : l'exemple est un mode d'édification mais aussi un mode de subversion. Nombreux sont ainsi les textes « édifiants » qui font penser aux imagiers obscènes et peccamineux représentant, impudiquement taillés dans les chapiteaux, métopes et modillons des églises romanes, le péché sous ses manifestations les plus diverses et les plus « crues » : donner à voir ce qu'il ne faut pas faire est l'une des voies –certainement pas la plus impopulaire– du didactisme. L'exemple n'est pas toujours exemplaire, mais le contre-exemple, lui, reste toujours un exemple.

Parler de l'enfant dans la littérature c'est donc aussi parler de la littérature pour enfants. On doit à Carmen Bravo Villasante la première histoire de la littérature infantile espagnole dont le principal mérite est, sans doute, d'en avoir retracé les grandes lignes et parcouru les principales périodes. Un atlas universel de la littérature enfantine montrerait toutefois, au-delà des divergences géographiques et des variations chronologiques, une forme d'invariance de l'ordre de l'archétype qui transcende les variations. En explorant les récits pour enfants on touche très vite à l'universel, tant il est vrai que le destinataire modélise le discours fictionnel qui lui est adressé : il y a du Lazarillo dans Tom Sawyer et dans Pinocchio comme il y a, osons l'anachronisme, du Harry Potter dans les *Mille et Une Nuits* ou dans l'évangile apocryphe de l'enfance de Jésus. Or la littérature pour enfants n'est pas toujours ce qu'elle paraît. Soit que l'œuvre destinée aux enfants tolère la subversion voire –lue avec des yeux nouveaux– la lecture polémique : sur les pas de Ramón Gómez de la Serna qui disait que l'adultère est une affaire d'adultes, la célèbre poétesse pour enfants Gloria Fuertes écrit un *Poème pour enfants adultères* qui dit « Ne croyez pas tout ce qu'on vous raconte, / le loup n'est pas aussi méchant que le Petit Chaperon ». Soit qu'elle fait l'objet d'un étiquetage hâtif, sur la base de quelques indices que le lecteur croit reconnaître, qui atteste une connaissance superficielle du texte, voire une certaine paresse interprétative : tout récit mettant en scène des enfants n'est pas, faut-il le préciser, récit pour enfants. Dans un récit dont les manuels

scolaires ont fait la fortune, le prix Nobel de littérature Camilo José Cela (1916-2002) met en scène un personnage attachant, qui tout à la fois a divertì, accompagné l'apprentissage et intrigué plusieurs générations d'écoliers et de lycéens espagnols : à mi-chemin entre le conte pour enfants et le récit psychiatrique, *Les oreilles du petit Raúl* raconte l'étrange histoire d'un enfant qui, obsédé par la taille de ses oreilles, passe le plus clair de son temps à les mesurer compulsivement pour vérifier qu'elles sont bien de même longueur. Malingre, dégingandé et mélancolique, en proie à l'hystérie, à la misanthropie et au désœuvrement, Raúl passe par de longues périodes d'abattement et de tristesse, mortifié par la crainte que ses appendices auditifs, devenus une idée fixe, ne soient pas symétriques. Las du miroir devant lequel il cherche en vain à voir simultanément ses deux oreilles (à les « surprendre » à la fois) pour les comparer, l'idée lui prend un jour, pour tenter de les calibrer en toute objectivité, de se servir du pouce et de l'index de chaque main comme d'un vernier : encerclant de ses doigts son oreille droite et son oreille gauche simultanément, l'enfant rejoint bout à bout, pour comparer ainsi les deux mesures, ses doigts immobilisés comme des pinces sous ses yeux doublement ébahis de constater non seulement qu'une oreille est effectivement de taille plus grande que l'autre mais encore qu'à chaque mesure ce n'est jamais la même qui détient le contestable avantage. Raúl fait à ses dépens le douloureux apprentissage de la dissymétrie du corps humain : désappointé par le résultat peu probant des premières mesures, il en est quitte pour recommencer l'expérience qu'il va jusqu'à renouveler plus de trois mille fois les jours fastes. « Le petit Raúl avait des manies, un vélo et dix ou douze ans », précise le narrateur dans une syntaxe logomachique et aliénante qui tourne à vide tout à l'image de la compulsion et des désordres gestuels qui rythment le quotidien de l'enfant : le trauma devient zeugma, et il n'est pas jusqu'au nom de ce héros fantasque, RAUL, qui n'entre en résonance avec le conflit AUR-iculaire dans lequel se débat littéralement le malheureux personnage. D'une précision quasiment chirurgicale, le mouvement des mains par lequel l'enfant s'obstine à mesurer ses oreilles devient automatique, purement réflexe : sa maîtrise du geste est telle qu'il mesure désormais ses oreilles comme il fait la digestion, comme ses cheveux ou ses ongles poussent, comme lui-même grandit. Inlassablement, à une vitesse vertigineuse, Raúl mesure ses oreilles pendant qu'il révisé sa physique, qu'il mange ou qu'il prend son bain. Bon an mal an, tout va pour le mieux, malgré la tournure dramatique que menace à tout moment de prendre la situation, jusqu'au jour néfaste où le père de Raúl décide de construire un poulailler dans le jardin : ce jour-là marque la ruine et la décadence du jeune garçon. Le poulailler une fois bâti, l'enfant se rend avec son père dans une ferme des environs de Chamartín pour y acheter deux poules de race leghorn, réputées excellentes pondeuses, et un coq. En quittant la ferme les poules sous le bras, l'enfant, de retour à la voiture, suit son père qui tient délicatement le coq dans ses bras comme un enfant. Mais soudain, c'est le drame... : « Le petit Raúl et son père marchaient en silence. L'air, subitement, se troubla dans la tête du petit Raúl. Le petit Raúl sentit comme un léger étourdissement. Ses jambes faiblirent et sa voix se coinça dans sa gorge. L'esprit du petit Raúl vit, comme en agonie, les scènes parfaitement claires de sa plus tendre enfance. Le petit Raúl pâlit et commença à suer. Un tremblement envahit tout son corps. –Tu ne te sens pas bien ? Le petit Raúl ne put répondre. Il regarda son père avec une infinie tendresse essayant de lui offrir un sourire qui sollicitait la clémence à grands cris, lâcha les poules, puis mesura ses oreilles ». Fin d'un récit troublant qui, sous couvert de comique, met à l'honneur un enfant maniaco-dépressif atteint de ce qu'aujourd'hui on n'hésiterait pas à ranger au nombre des troubles obsessionnels du comportement, le tout placé dans un contexte de frustration et de déception face auquel une analyse symbolique même superficielle ne manquerait pas de faire apparaître ce que l'innocente histoire de Raúl doit à la projection d'un fantasme anatomique d'adulte. Certes, tout n'est que fiction. Une fable, dira-t-on : sans doute.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

Mais certainement pas de la littérature pour enfants. Le succès du conte en milieu scolaire – succès non démenti depuis sa parution – surprend d'autant plus que le récit de Cela, souvent choisi pour ses qualités didactiques (des dictées, des exercices de grammaire, des extraits à commenter en sont régulièrement tirés), passe pour un simple divertissement, un texte léger, une boutade inoffensive. La farce, cependant, laisse au lecteur comme une odeur de soufre et, même si la fin abrupte du récit ne dévoile rien sur l'avenir du personnage, c'est l'écho lancinant et désespéré de cette compulsion de répétition qui résonne cette fois-ci dans les oreilles du lecteur et qui hante, avant de refermer le livre, ses dernières pensées.

Tout aussi indûment considéré comme un livre pour enfants, mais plus célèbre encore que *Les oreilles du petit Raúl* et autrement lyrique, le récit poétique d'un autre prix Nobel de littérature, le poète andalou Juan Ramón Jiménez (1918-1958), mérite une attention particulière. L'auteur de *Platero et moi* (1916) a beau s'en défendre dans sa préface : « On croit que j'ai écrit *Platero et moi* pour les enfants, que c'est un livre pour enfants [...] Je n'ai jamais rien écrit et je n'écrirai jamais pour les enfants », le périple lyrico-métaphysique de ces deux êtres d'exception que sont le poète itinérant et son âne confident reste dans l'imaginaire espagnol indéfectiblement associé aux lectures de jeunesse et d'adolescence. Le titre de la préface de la première édition n'est d'ailleurs pas sans quelque ambiguïté : « Avertissement aux adultes qui liront ce livre pour enfants ». Reste toutefois que ce splendide récit aux accents mélancoliques et un rien naïfs n'a du conte pour enfants que l'apparence de la fable animalière à laquelle le titre peut trompeusement induire à penser. Or l'anthropomorphisme animal que laisse présager le titre dans le droit fil d'une longue tradition littéraire remontant aux fables d'Esop ou de Phèdre n'est qu'un leurre : à la différence de celui de la Comtesse de Ségur, l'âne de Juan Ramón Jiménez ne parle pas. Plus encore : il n'est que très épisodiquement le héros du livre. L'enfant, si enfant il y a caché sous le titre, c'est dans l'ingénieux détournement d'une formule – ici prise au pied de la lettre – souvent destinée aux enfants qu'il faut le rechercher. En effet, l'enfant qui, transgressant les règles de préséance, choisirait d'antéposer, dans une énumération, la première personne aux autres en disant, par exemple, « Moi et mon frère » à la place de « Mon frère et moi », se verrait immédiatement – de nos jours encore – rappeler à l'ordre (le bon ordre) par un rappel de la loi : « el burro por delante... » (« l'âne toujours en tête... »). Aussi, en forgeant la formule binomiale *Platero y yo*, Juan Ramón Jiménez réussit-il l'exploit, sans déroger aucunement à la hiérarchie imposée par le système de la personne, de placer l'âne en tête de série sans pour autant renoncer à se poser lui-même comme personne locutive, c'est-à-dire comme sujet d'énonciation : pour une fois, l'âne n'est pas celui qui dit « je »...

Écrit à Moguer dite « la blanche merveille », petite ville de la province de Huelva qui vit naître et grandir le poète, *Platero et moi* raconte en cent trente-huit charmants petits tableaux l'itinéraire poétique et spirituel d'un homme à la sensibilité exquise qui se confie à son âne fidèle, Platero, objet de tous ses soins et de toutes ses attentions. Chef-d'œuvre inégalé de ce genre aux contours évanescents qu'est la prose dite poétique, *Platero et moi*, est le lieu où se dévoile l'âme du poète ou, comme on a pu le dire, l'« âne » du poète : « Platero est petit, doux, velu, si moelleux d'aspect qu'on le dirait tout en coton, sans ossature. Seuls les miroirs de jais de ses yeux sont durs comme deux escarbots de cristal noir ». Si, souvent comparé au Petit Prince, Platero reste un personnage phare de la littérature enfantine c'est sans doute parce que, bien que sans tomber dans l'anthropomorphisme, Platero est par sa candeur et par son innocence comme un enfant, encore absent à la parole, dont le poète se fait l'interprète : « Il est tendre et caressant comme un enfant, comme une petite fille... » Mais très

certainement aussi parce que, subjugués par l'incomparable beauté de la célèbre première page du livre –partout reprise, compilée et anthologisée–, bien des commentateurs du livre n'ont, étrangement, pas eu la curiosité d'accompagner les deux personnages jusqu'au bout de leur itinéraire : face au nombre des quatrièmes de couverture qui font du récit de Juan Ramón Jiménez un monument de la littérature enfantine universelle, on est en droit de se demander si *Platero y yo* ne ferait finalement pas partie de ces livres à la célébrité ravageuse dont la côte de popularité est, pour d'obscures raisons, inversement proportionnelle au nombre de ses lecteurs. Ranger *Platero et moi* dans la catégorie des livres pour enfants c'est soit ne rien avoir compris au livre de Jiménez soit ne rien comprendre aux enfants. Il en va de Platero comme de Pinocchio : nombreux sont ceux qui croient le connaître, mais leur vision de ces deux êtres littéraires est très incomplète. Comme l'explique Alison Lurie à propos du célèbre personnage de Collodi, « [les gens] ne connaissent Pinocchio qu'à travers le dessin animé de Walt Disney, sentimental et simpliste, ou les versions abrégées du livre, jugées mieux adaptées aux enfants. Le roman initial de Carlo Collodi, qui survit aujourd'hui principalement en éditions savantes, est bien plus long, complexe et intéressant, et aussi beaucoup plus sombre⁶ ». Dans une prose policée, au vocabulaire fouillé et à la syntaxe rigoureusement travaillée, aussi faussement limpide que trompeusement simple et familière, Juan Ramón Jiménez ne parle pas, au fil de son errance, que de l'éblouissante beauté des maisons blanchies à la chaux de son Andalousie natale, de la magie enchantresse des lieux qui ont servi de décor à sa méditation ou du vol gracieux des papillons virevoltant de fleur en fleur. Jubilatoire par moments, l'écriture est teintée à d'autres d'un désespoir qui va bien au-delà de la simple mélancolie : le chapitre quinze du livre, par exemple, est le récit de l'effroyable castration d'un splendide et fougueux jeune cheval noir brutalement mis à terre par quatre hommes au service du vétérinaire qui est chargé de « mettre un terme à sa beauté noire et magique », le chapitre dix-sept celui de la mort d'un enfant demeuré, le chapitre cinquante huit raconte le spectacle sanglant et sanguinaire de deux coqs se déchiquetant mutuellement dans un gallodrome lors d'un sauvage combat public et au chapitre cent trente-deux le lecteur, qui a déjà assisté quelques chapitres auparavant à la dantesque extraction de la sangsue qui, logée au fond de la gueule de l'âne, mortifiait l'animal sans défense, finit par être le témoin de sa mort, une mort dont le narrateur ne lui épargnera pas les détails les plus scabreux : le ventre gonflé comme un globe terrestre, les quatre pattes raidies tendues vers le ciel, le pelage décoloré comme de l'étoffe mitée et poussiéreuse..., la mort de Platero signe l'arrêt de l'écriture, qui s'éteint en même temps que l'être de fiction qui l'a suscitée. En ce qui concerne les personnages enfantins qui peuplent le roman de Juan Ramón Jiménez, loin d'être de candides créatures à l'innocence radieuse, ils font le plus souvent preuve d'une singulière cruauté : ce sont des « traîtres » qui piègent les oiseaux avec des filets, des gueux misérables qui jettent des cailloux et des bouts de bois sur un vieil âne à bout de souffle, de jeunes gitans « huileux et chevelus » qui courent le poète et son âne au cri de « ¡El loco! ¡El loco! ¡El loco! » (« Au fou ! Au fou ! Au fou ! »). Au cours de ce voyage initiatique le lecteur découvre, sous une simplicité qui n'a de minimaliste que l'apparence, une foisonnante galerie de scènes peuplées de personnages disparates et émouvants –un mendiant, une tortue grecque, un vétérinaire, un braconnier, un chien galeux. Quant au nom de Platero, le premier chapitre nous en livre une première clé en décrivant la toison aux reflets chatoyants de celui qui est tout d'argent et d'acier vêtu (*PLATa* + *acERO*) : « Lorsque nous traversons, le dimanche, les dernières ruelles du village, les campagnards, lents et coquets, s'arrêtent pour le regarder : – On dirait de l'acier... De l'acier, mais oui. De l'acier mêlé d'un argent de lune ». Mais Platero

⁶ *Il était une fois... et pour toujours. À propos de la littérature enfantine*, Paris, Éditions Payot & Rivages, 2008, p. 77.

n'est qu'un être de langage, l'être à qui on parle et qui par sa seule présence permet l'avènement de la parole poétique, premier pas vers la transsubstantiation rêvée du poète : « Écrire –dira ailleurs Juan Ramón Jiménez– n'est qu'une préparation pour ne plus écrire, pour l'état de grâce poétique, intellectuel ou sensitif. Devenir soi-même poésie, non plus poète ». Platero n'est pas un âne. Pas plus que le récit n'est un conte pour enfants. Être de parole d'abord et avant tout, Platero est l'*autre* de parole, tant il est vrai que de *platicar* (« converser ») à *Platero* il n'y a qu'un pas que le mot *alterum* semble bien autoriser à franchir.

À l'image de l'âne poétique de Jiménez, l'enfant est à la fois l'autre et le même : l'autre qu'on n'est plus, doublé du même qu'on croit toujours être mais que, renouvelant l'image héraclitéenne du fleuve, on redécouvre transfiguré à l'âge adulte. La nostalgie du bonheur perdu qui habite l'adulte conduit parfois le poète à se réfugier dans les souvenirs d'un passé vécu ou fabriqué. Explicitement nommé ou simplement évoqué, l'enfant du passé mais aussi l'enfant fantasmé occupe une place cardinale dans l'œuvre de Luis Cernuda (1902-1963). Dans *Ocnos*, sa biographie spirituelle, l'auteur retrace ses souvenirs d'enfance et d'adolescence dans une prose lyrique dont le seul fil conducteur est, une fois encore, le sujet poétique. Ni fiction épistolaire, ni autobiographie, ni récit, *Ocnos*, que le poète commence significativement à écrire dans l'exil en 1939 et qu'il ne cessera d'enrichir de nouveaux textes jusqu'à sa mort, est tout d'abord, selon les termes de Cernuda lui-même, le lieu de la « recreation du paradis de l'enfance ». Renouvelant le mythe des origines, le recueil laisse lire, au fil des pages, une autre absence, massive et frappante : celle des parents. Comme l'explique Bernard Sicot, « *Ocnos* réécrit l'enfance et esquisse un bref roman familial où s'impose la présence d'un non-dit : la famille, le père et la mère surtout, sont absents⁷ ». C'est donc tout naturellement vers cette instance non nommée mais continûment figurée, transposée, anamorphosée, métaphorisée, que s'oriente la quête poétique et spirituelle qui parcourt, d'une extrémité à l'autre, l'œuvre de Luis Cernuda, toute entière placée sous le signe d'un double exil géographique (le poète quitte l'Espagne en 1936 en pleine guerre civile et n'y reviendra plus jamais) et intérieur (du fait de sa marginalité, due notamment à son homosexualité). Meurtri, le poète ne trouve pas toujours refuge dans l'enfance dont la détresse entre souvent en résonance avec celle de l'âge adulte : « Car je suis las du vain labeur des mots, / comme l'enfant est las des doux petits cailloux / qu'il jette dans le lac pour voir son calme frissonner / et le reflet d'une grande aile mystérieuse » (*La gloire du poète*). S'il ne fallait mentionner qu'un seul poème du poète sévillan traitant de l'enfance c'est, bien entendu, *Niño muerto* « Enfant mort » qu'il faudrait retenir. Texte poignant aux accents autobiographiques, le poème évoque le souvenir douloureux de la mort d'un enfant réfugié à laquelle le poète assista impuissant lors de son exil londonien. Le 22 mai 1937, le paquebot « La Havane » accoste dans le port de Southampton avec à son bord 3800 enfants basques évacués de la ville assiégée de Bilbao. Accueillis pour certains d'entre eux dans la propriété de Lord Farringdon, où Cernuda travaillait comme tuteur, le poète se lie d'amitié avec le jeune José Sobrino, atteint de leucémie, qu'il assiste jusqu'à sa mort, étonnamment courageuse et digne pour un adolescent d'à peine quatorze ans. Refusant de recevoir les sacrements qu'un curé bien intentionné voulait lui administrer, l'enfant consentit, sur les supplications du prêtre, à regarder quelques instants le crucifix que celui-ci lui présentait pour le salut de son âme. Puis l'ayant regardé, il s'exclama : « Redios, ¡qué feo es! » (« Bon sang, ce qu'il peut être laid ! »). Après quoi, il fit appeler Luis Cernuda à qui il demanda de lui réciter quelques vers. La lecture du poème terminée, l'adolescent demanda au poète de rester

⁷ *Quête de Luis Cernuda*, Paris, L'Harmattan, 1995, p. 39.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

auprès de lui : « maintenant, je vais me tourner face au mur pour que vous ne me voyiez pas mourir ». Puis il rendit son dernier souffle à peine quelques instants après : « Volviste la cabeza contra el muro [...] profundamente duermes. Mas escucha: / yo quiero estar contigo; no estás solo » (« Tu tournas la tête vers le mur [...] tu dors profondément. Mais écoute : / Je veux rester avec toi. Tu n'es pas seul »). Impossible en lisant le poème de ne pas entendre en filigrane le prolongement des vers composés un an auparavant en hommage à une autre victime de la guerre civile espagnole, le poète grenadin Federico García Lorca. Préfigurant le poème dédié à la mémoire de l'enfant disparu, inséré neuf poèmes plus loin dans son premier recueil de l'exil, *Les nuages* (1940), le poème dédié à Lorca –d'un bout à l'autre tissé sur le canevas de son nom– porte, sur le modèle de *Un niño muerto*, le titre *A un poeta muerto* (« À un poète mort ») : « Así como en LA ROCA nunca vemos / la CLARa fLOR abrirse / entre un pueblo hosco y duro / no brilla hermosamente / el fresco ornato de la vida... » (« De même que sur le roc nous ne voyons jamais / s'ouvrir la claire fleur, / dans un peuple hargneux et rude / ne brille pas de toute sa beauté / la fraîche et haute parure de la vie... »).

Mais l'évocation de l'enfance revêt sous la plume de Cernuda des formes plus subtiles et des modalités plus complexes que la critique, souvent victime du stéréotype du poète marginal qu'elle a largement contribué à forger, a parfois ignorées. Dans *Alegría de la soledad* « Joie de la solitude » la voix de l'enfant –jamais nommément désigné dans le poème– n'est perceptible qu'à condition de prêter une écoute quasiment musicale aux vers et à leur scansion. Écrit en Angleterre fin 1938 début 1939, le poème évoque, d'après l'éditeur moderne, la solitude de l'exil. Également inclus dans le recueil *Les nuages*, la brièveté du poème nous autorise à le transcrire dans son intégralité :

A solas, a solas,
camino de la aurora,
bajo las nubes cantan,
blancas, solas las aguas
y entre las hojas sueña,
verde y sola, la tierra.

Rubia, sola también, tu alma
allá en el pecho ama,
mientras las rosas abren,
mientras pasan los ángeles,
solos en la victoria
serena de la gloria.

Seul à seul,
chemin de l'aurore,
sous les nuages chantent,
blanches, seules, les eaux ;
et au milieu des feuilles songe,
verte et seule, la terre.

Blonde, seule aussi, ton âme aime
au loin dans la poitrine
pendant que les roses s'ouvrent,
pendant que passent les anges,
seuls dans la victoire
sereine de la gloire.

Dans l'édition critique du recueil, le poème fait l'objet d'une simple note de la part de l'éditeur indiquant laconiquement que le texte « reflète *clairement* la situation d'un homme exilé et esseulé ». Malgré le caractère d'évidence que revêt aux yeux de l'auteur de la note le lien entre exil et solitude, le choix de l'adverbe *clairement* illustre « clairement » aussi les dangers de la lecture biographisante à laquelle a succombé l'éditeur et les pièges qui guettent le lecteur « informé » lorsque la lecture référentielle et biographique du poème se fait au détriment de la lecture littérale. Car en matière d'exégèse la seule évidence ici est qu'il n'y a aucune évidence de cette évidence. Une ambiguïté plane en effet dès l'ouverture du poème que l'éditeur ne semble pas avoir relevée : le texte parle non de la solitude mais –c'est très

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

exactement ce que dit le titre— de la joie de la solitude, ce qui rend l'interprétation du poème autrement ardue que ne le prétend son commentateur qui n'a, semble-t-il, pas reconnu le texte qui a servi de pré-texte, dans les deux sens du terme, à l'écriture de Cernuda. Car avant d'être texte, le poème est chant : ici, c'est l'hypothèse que je ferai, celui des enfants jouant à la ronde et chantant la comptine :

Que llueva, que llueva,
la Virgen de la Cueva,
los pajaritos cantan,
las nubes se levantan,
que sí, que no,
que caiga un chaparrón...

Qu'il pleuve, qu'il pleuve,
la Vierge de la Grotte,
les petits oiseaux chantent,
les nuages se lèvent,
oh oui, oh non,
qu'il tombe une averse...

En effet, ce qu'on entend en lisant les vers cernudiens « A solas, a solas, / camino de la aurora, / bajo las nubes cantan », c'est le rythme et le phrasé des premiers vers de la comptine « Que llueva, que llueva, / la virgen de la cueva, / los pajarillos cantan ». On ne trouve curieusement en parcourant la bibliographie sur l'auteur aucune allusion au détournement poétique de cette source littéraire, peut-être jugée peu érudite par des éditeurs souvent à l'affût de références « classiques ». Pourtant composé à Cranleigh, en pleine guerre civile espagnole, le poème est l'expression d'un exil non seulement politique mais aussi affectif et devient le théâtre d'une régression temporelle marquée par un retour à des souvenirs et à des émotions d'une lointaine enfance que la seule musicalité du texte a pour effet immédiat de faire affleurer, mettant en parallèle, dans la distance spatiale et temporelle, ces deux paradis perdus que sont la patrie et l'enfance : on aura tôt fait d'affirmer, comme le prétend l'éditeur moderne, que le poème dit « clairement » la situation de l'homme exilé, le texte reste assez hermétique. Motivée par la comptine, l'écriture poétique de Cernuda rétro motive à son tour la chanson de ronde qu'elle prend pour modèle et qu'elle donne désormais à lire comme un texte troublant et énigmatique, en mettant en pleine lumière l'ambiguïté, souvent inaperçue, des paroles, en réalité obscures et mystérieuses, que scandent inlassablement enfants et écoliers depuis des générations mais qui, prises au pied de la lettre, s'avèrent autrement complexes. C'est ce dont témoigne le jeu de forces diamétralement opposées qui président à la comptine, adressée à la vierge —« la virgen de la cueva » (« la vierge est dans la grotte »)— qu'une autre variante transforme en sorcière —« la bruja está en la cueva » (« la sorcière est dans la grotte »)—. Voilà qui a pu suffire à déclencher le travail poétique et à faire émerger le souvenir de la rengaine musicale, littéralement tapissée d'oxymores (« que sí, que no »), de monstres étymologiques et autres enchaînements au sémantisme antagonique et indécidable, à commencer par le vers « las nubes se levantan » avec ce verbe *levantarse*, antonyme de lui-même, littéralement apte à signifier aussi bien l'orage (« le ciel se couvre ») que l'accalmie (« le ciel se dégage »), dualité et indécidabilité à laquelle semble faire écho, dans toute sa troublante ambiguïté, le poème tout entier et que le titre *Joie de la solitude* donne à lire littéralement.

La vierge métamorphosée en sorcière, un souvenir d'enfance de Pío Baroja en ravive l'image terrifiante. Dans le premier volume de ses prolixes mémoires, *Après le dernier détour du chemin* (1944-1949), le romancier basque, évoquant dans ses vieux jours les soirs de réveillon de son enfance, se remémore le moment où les paysans des alentours se rendaient dans la maison familiale pour chanter, accompagnées de tambours et de tambourins, des cantiques de Noël, cantiques d'une candeur bouleversante qui émeuvent encore l'écrivain

jusqu'aux larmes. Puis, les chants une fois terminés, il se rappelle que les chanteurs, lorsqu'ils recevaient quelques pièces, louaient la maîtresse de maison en la comparant à la vierge, mais n'hésitaient pas à la traiter de sorcière quand elle ne faisait pas montre de générosité : « Pour moi, il s'agit là de l'une des impressions les plus vives de ma première enfance. Ce brouhaha, les cris dans la maison, les voix rauques me donnaient l'impression de quelque chose de mystérieux et d'effrayant ». Mais c'est un autre souvenir, récurrent celui-ci, qui retient l'attention du lecteur des mémoires par sa prégnance et qui donne au récit des premières années de la vie de Baroja une indiscutable profondeur psychologique : enfant à Saint Sébastien, adolescent à Pampelune, puis jeune homme à Madrid, Pío Baroja était sujet à des angoisses crépusculaires qui le plongeaient, à la tombée du jour, dans un état d'inquiétude et d'agitation extrêmes. « J'étais –explique-t-il– inquiet et nerveux. Je n'aimais pas du tout la nuit : j'en avais peur. Dans la rue, quand le jour commençait à décliner, je disais à ma mère : *Revenons à la maison* ». Quelques pages plus loin, l'auteur revient sur ce souvenir angoissant qui, plus de soixante ans après, semble toujours le tenailler : « J'ai toujours eu peur de la nuit, de la solitude, du silence, surtout à la campagne ; du bruit du ruisseau et du vent dans les arbres. C'est là quelque chose qui tout à la fois m'effraie et m'attire ». C'est donc au crépuscule de sa vie, que l'écrivain se remémore les états crépusculaires de l'enfant assistant impuissant au combat du jour déclinant et de la nuit finissant par s'imposer, réminiscence d'un autre combat, celui, non métaphorique, de la vie contre la mort. Baroja entreprend d'ailleurs d'expliquer ces épisodes angoissants en amorçant une lecture psychanalytique du phénomène : « J'ai toujours été un de ces types maternels qui se sentent plus proches de leur mère que de leur père. Freud explique tout ça de façon remarquable en faisant l'hypothèse d'une rivalité entre le garçon et son père –le complexe d'Œdipe ». Mais très vite il déchanté : l'explication freudienne à peine convoquée, l'écrivain la balaie d'un revers de la main en la qualifiant de « mauvaise littérature ». Sans doute est-il hasardeux de vouloir poursuivre ici l'analyse ébauchée et finalement écartée par l'auteur, mais on est en droit de se demander ce que l'écriture romanesque de Baroja, peuplée d'aventuriers, de héros intrépides et de personnages d'action, évoluant dans un univers truffé de péripéties, d'aventures trépidantes, d'épreuves en tous genres et de rebondissements sans fin, doit *compensatoirement* à cette angoisse paralysante. D'autant que, la tombée de la nuit faisant revivre chez certains sujets des souvenirs instinctifs ou traumatiques plus ou moins enfouis, l'adulte rejoint d'une certaine manière, par le jeu de l'écriture, l'enfant qui joue avec ses angoisses et les exorcise en se mettant en danger « pour de faux ». Sédentaire et solitaire, aux antipodes des héros qui peuplent son univers romanesque, Baroja, écrivain à l'imaginaire foisonnant, était passionné dès sa plus tendre jeunesse de livres d'aventure qu'il consommait compulsivement, parmi lesquels *Robinson Crusoé* ou *L'île au trésor* semblent avoir joué un rôle décisif dans la construction de son imaginaire littéraire : « dans ma jeunesse je dévorais tout ce qui tombait entre mes mains, sans chercher à savoir si l'auteur était célèbre ou non, s'il était bien ou mal vu des critiques ». Sans tomber dans le schématisme psychologisant dont Baroja cherchait justement à fuir, il n'est peut-être pas interdit de tisser un lien entre la boulimie diégétique de ses romans d'aventures, qui se situent à l'opposé de la prose extatique de son compagnon de génération Antonio Azorín, sa boulimie de lecture, sans cesse évoquée dans les mémoires, et sa boulimie narrative, attestée par son incroyable fécondité littéraire : auteur de plus de cent volumes –romans, contes, nouvelles, récits de voyages, essais, biographies–, Baroja, qui écrivait au rythme effréné de deux romans par an, est notamment l'auteur d'une série narrative composée de vingt-deux romans significativement réunis sous le titre extrêmement parlant de *Mémoires d'un homme d'action*. Lorsque, à soixante-dix ans passés, l'écrivain se revoit enfant à Pampelune dans le ravissant parc de *La Taconera* perché au sommet de

« l'arbre du coucou » –vieux orme aujourd'hui disparu qui en 1512 fut témoin de l'occupation de la ville par le Duc d'Albe–, fumant la pipe puis, sous l'effet de son imagination fiévreuse mais aussi de la fumée, s'envolant imaginativement sur l'île déserte où l'attendaient d'innombrables aventures, il ne peut s'empêcher de voir dans ce souvenir d'enfance la scène emblématique de ce qu'allait devenir sa vie : « les années poussant peu à peu à l'isolement, on a tendance à se sentir solitaire au milieu des gens, sinon comme un vrai Robinson sur son île déserte, du moins comme un faux Robinson sur l'*arbre du coucou* ».

Grimper à un arbre au milieu de la ville et se croire seul au milieu d'une île, jouer avec ses peurs et apprendre à les apprivoiser en jouant à cache-cache avec les ombres et les fantômes, voilà bien le propre de l'enfant se construisant en adulte par le biais du jeu. Faire « comme si » tout en ne faisant pas que semblant, c'est aussi le travail de l'écrivain qui, comme l'enfant, joue à faire apparaître ce qui n'est plus ou qui n'a jamais été comme par enchantement : c'est le pouvoir iconique du verbe, la *magie* de l'*image*. La nostalgie qui habite cet homme d'action inactif qu'est souvent l'écrivain n'est probablement autre que celle du pouvoir démiurgique de l'enfant qui, hallucinant ses propres pensées à mesure même qu'il les verbalise, réussit l'exploit de tout à la fois improviser, mettre en scène et jouer le scénario dont il est le héros : « Tu serais le méchant –dit Juan. Ils échangèrent plusieurs dizaines de coups de feu et Juan finalement s'impatienta : –Il faut que tu meures, dit-il [...] –Maintenant, poursuivait-il, tu sortiras le pistolet et c'est toi qui me tueras [...] –Bang ! –Non, dit Juan. D'abord tu dis *Prends ça, canaille !* –Prends ça, canaille !, dit Quico –Non, ajouta Juan, après tu dis *Bang !* –Bang !, dit Quico. –Non, dit Juan. Avant il faut dire *Prends ça, canaille !* –Prends ça, canaille !, dit Quico. –Non !, dit Juan fâché. Dis : *Prends ça, canaille ! Bang !* –Prends ça, canaille ! Bang !, répéta Quico. Juan s'écroula bruyamment le pistolet à la main... » Réelle comme la vie mais aussi comme le jeu, la scène est tirée du roman de Miguel Delibes *Le Prince détrôné* (1973), qui exhibe le pouvoir illimité –pouvoir de vie et pouvoir de mort– de l'enfant scénarisant une histoire dont il a la maîtrise totale, selon un dispositif interactif et polyphonique parfaitement réglé qui le conduit alternativement, sans jamais confondre les niveaux d'énonciation, à parler de la voix du personnage qu'il joue, plongé au cœur de la fiction qu'il invente, et de celle, hors champ, du metteur en scène qu'il devient, véritable voix « off » au sens pleinement cinématographique du terme. Ce pouvoir « scénarisant » de la parole, c'est dans le verbe saisi dans sa matérialité grammaticale que l'enfant, faisant preuve d'une absolue maîtrise de la grammaire temporelle du récit de fiction, le puise : le conditionnel en français (« Tu serais le méchant »), l'imparfait en espagnol (« Tú eras los malos »), deux temps qui sont frères. La mise en œuvre de cet imparfait dit ludique, personne n'en a probablement mieux décrit les effets que Freud lui-même lorsque, à propos des rêves infantiles, il écrit : « Je peux substituer à [...] ces rêves une phrase exprimant un désir [...] mais le rêve donne plus que cet optatif. Il montre le désir comme déjà accompli, il figure cet accomplissement comme réel et présent, et le matériel de la figuration onirique est constitué avant tout [...] de situations et d'images sensorielles le plus souvent visuelles : *une pensée qui se formule à l'optatif est remplacée par une vision au présent*⁸ ». C'est peut-être dans cet optatif accompli que prend sa source aussi un autre emploi mi-onirique mi-historique de l'imparfait, celui, spéculaire et spectaculaire, du *romancero* traditionnel espagnol dont on connaît les effets perspectivants, à la fois déréalisants et démagisants, lorsqu'il fait irruption dans un récit au présent : « En Castilla está un castillo, que se llama Rocafriada ; / al castillo llaman Roca, y a la fonte llaman Frida. / El pie tenía de oro, y almenas de plata fina... » (« En Castille est un château qui s'appelle Rochefroide : / roche on nomme le château, et froide la

⁸ *Sur le rêve*, Paris, Gallimard, 1996, p. 71-72.

fontaine. / Il avait les murs en or et les tourelle d'argent fin... »). Le paradoxe de ces deux emplois se laisse manier cependant en postulant que la réalité que l'enfant confère aux événements qu'il hallucine (primat de l'optatif), le jongleur l'évince au bénéfice du récit qu'il met en spectacle (primat de l'irréel accompli).

Compagnons inséparables, Juan et Quico ne tarderont pas à faire entrer Cristina, leur sœur cadette âgée d'un an, dans leur jeu de garçons : « Nous serions les gardiens et Cris serait en prison ». Mais très vite c'est un autre « casting » qui va se dessiner calqué sur un modèle à la fois plus familier et plus familial : « Moi je serais un papa et toi une maman ». Rendre présente la mère absente tout en s'amusant à l'absentifier pour renouveler la jouissance de la voir réapparaître, voilà un scénario que la mythologie psychanalytique illustre depuis ses origines par l'exemple devenu paradigmatique de l'enfant à la bobine : il s'agit, on s'en souvient, du jeu improvisé par la petite fille de Freud s'amusant à faire disparaître une bobine lancée hors de la portée de ses yeux (*fort*) puis à la faire réapparaître pour son plus grand plaisir (*da*), plaisir comparable cependant à celui qu'éprouve l'enfant lorsque, prenant une revanche agressive sur sa mère absente, il envoie promener la bobine hors de son champ de vision. Sauf qu'ici, ce n'est pas la mère qu'il s'agit de « supprimer » symboliquement, mais la dernière-née de la famille dont l'intrusion dans la cellule familiale a complètement bouleversé l'équilibre. *Le Prince détrôné* raconte une journée dans la vie de ce prince déchu qu'est Quico qui, du haut de ses presque quatre ans, doit apprendre à « partager » avec sa sœur l'amour dont il pensait être et rester pour longtemps seul dépositaire. À l'artifice du narrateur omniscient, Delibes –qui fait de l'enfant le héros de trois autres de ses romans : *Le chemin* (1950), *Sissi mon fils adoré* (1953) et *Les rats* (1962)– préfère l'illusion du narrateur ignorant, qui choisit de nous faire découvrir le monde à travers les yeux de Quico. À défaut d'être vu, l'enfant est ici plus qu'ailleurs celui qui voit et à qui le narrateur prête sa voix, sa grammaire, sa rhétorique. Ainsi lorsque, pour échapper à la punition qui le guette devant son refus de manger la bouillie qui le répugne, l'enfant se conditionne héroïquement pour avaler mécaniquement l'immonde ragoût que l'oblige à manger la bonne, le narrateur dramatise les pensées de l'enfant « martyr » par un discours déserté, désinvesti d'affect, mécanique, à la limite du psittacisme : « Quico ouvrit la bouche, ferma les yeux puis avala. Quico ouvrit la bouche, ferma les yeux puis avala. Quico ouvrit la bouche, ferma les yeux puis avala. On aurait dit une dinde ». C'est, on le voit, le point de vue de l'enfant qu'épouse le narrateur, sa singulière compréhension du monde, mais aussi son incompréhension –la cécité est encore un point de vue– qui est donnée à voir au lecteur. Le récit commence d'ailleurs au moment précis où l'enfant, émergeant du sommeil, ouvre ses yeux et perçoit les premiers signes du nouveau jour : « Il entrouvrit ses yeux et aperçut à l'instant la lueur qui filtrait à travers la fente du vantail mal ajusté de la fenêtre ». La mère elle-même est désignée par les vêtements qu'elle porte à chaque moment de la journée : tout entier à ses jeux, Quico n'en percevait, lorsqu'elle fait irruption dans sa chambre, que l'apparence vestimentaire et la voit ainsi se métamorphoser, au fil des heures, en robe de chambre à fleurs rouges et vertes, en tricot à rayures blanches et bleues, en manteau de fourrure... Cinquième enfant (*quinto*) d'une fratrie de six, *Quico*, diminutif de *Enrique*, nom d'origine germanique qui désigne étymologiquement le « roi de la maison », est, depuis la naissance de sa petite sœur, victime du syndrome du « prince déchu ». Pour attirer l'attention et raviver l'amour de la mère « perdue », Quico fera semblant d'avoir avalé un clou, objet symbolique –transitionnel– par lequel l'enfant tentera de ravir et de river à lui l'amour de celle qui n'a d'yeux que pour la petite dernière. Mais tout est jeu aussi chez les adultes, et il n'est pas jusqu'au personnage le plus marginal du roman qui ne fasse pas semblant d'être

quelqu'un qu'il n'est pas. Tous feignent : Juan qui fait semblant de voir le diable sortant du feu pour effrayer Quico, Domi, la vieille nounou, qui, meurtrie par les remontrances de sa maîtresse, fait semblant de prendre congé de la famille, Pablo, le frère aîné, qui fait semblant de vouloir assister à la cérémonie à laquelle doivent lui être remises les insignes militaires de la confrérie des anciens combattants à laquelle appartient son père, nostalgique de la guerre civile, qu'il n'ose pas contrarier... Quant à la mère qui fait contre mauvaise fortune bon cœur, son comportement suspect au téléphone, riant nerveusement « comme une collégienne de seize ans », pourrait dénoncer une liaison extraconjugale, sa vie de couple étant terminée depuis longtemps : « Mais il y a les enfants –avouera-t-elle à sa belle sœur– et il faut faire semblant. Ma vie est une comédie ». Au milieu de cette gigantesque représentation théâtrale, la seule vérité incontestable, au-dessus de toute contingence, est l'amour infini que la mère prodigue, sans exception, à chacun de ses enfants, tous devenus un jour, chacun à son tour par la force des choses à l'exception de la dernière, des princes déchus. À la fin du récit, la mère n'est plus qu'une main amoureuse qui cajole son petit, une main caressante dont la seule présence suffit à apaiser le sommeil de Quico, à chasser les démons qui hantent ses rêves et à conjurer ses peurs nocturnes : « Le pire –conclura-t-elle– c'est après [...] quand Maman n'est plus là ou que [les enfants] se rendent compte que Maman a les mêmes peurs qu'eux... »

Impossible de parler de l'amour de l'enfant que la mère jubile de porter dans son ventre sans évoquer celui, tragique, de l'enfant que la mère attend vainement de mettre au monde un jour. Le drame psychologique de la femme stérile dont le vœu le plus cher est d'enfanter, aucun écrivain n'en a exploré les voies sombres et sinueuses avec la profondeur poétique dont Lorca a doté les personnages de la pièce centrale de sa trilogie rurale *Yerma* (1934). Poème tragique en trois actes et six tableaux où alternent dialogues et poèmes, le drame dénonce la condition de la femme en milieu rural. Privée d'enfant après « deux ans et vingt jours » de mariage (acte I), toujours sans progéniture un an après (acte II), Yerma finit, après tout avoir essayé, par avoir recours aux services d'une « vieille païenne » mi-célestine mi-sorcière qui, mère de neuf garçons « pareils à neuf soleils », lui révèle les prières et les invocations magiques qu'elle devra réciter pour trouver la fécondité (acte III). Aux prises avec le rôle reproducteur auquel la société la destine, la stérilité qui frappe Yerma, nom factice qui signifie « déserte » mais qui par une singulière ironie du langage se rapproche du mot *yema* qui veut dire « bourgeon », est vécue tout à la fois comme une maladie, comme une malédiction et comme une infamie. Une maladie qui, à défaut d'être inscrite dans son code génétique, s'inscrit dans celui de son prénom, sans cesse mis en résonance avec l'adjectif *enferma* « malade » qui le contient tout entier : « YERMA.– Si yo estuviera enfERMA me gustaría que tú me cuidases. “ Mi mujer está enfERMA. Voy a matar ese cordero para hacerte un buen guiso de carne ”. “ Mi mujer está enfERMA. Voy a guardar esta enjundia de gallina para aliviar su pecho...” » (« Si j'étais malade, j'aimerais que tu me soignes. “ Ma femme est malade. Je vais tuer cet agneau pour lui faire un bon ragoût de viande”. “ Ma femme est malade. Je vais lui garder ce gras de poulet pour soulager sa poitrine...” »). Une malédiction aussi, car mariée à un homme qu'elle n'a pas choisi et qu'elle n'a consenti à épouser que dans la perspective de concevoir et de donner la vie un jour, son existence, sans l'enfant qu'elle désire au plus profond de son être, n'a désormais plus aucun sens. Une infamie enfin que rien ne saurait laver si ce n'est un deuxième déshonneur renvoyant dos à dos conventions sociales et lois de la nature : persuadée de sa stérilité, lorsqu'elle réalise enfin que son mari pourrait être en cause, Yerma se retranche avec fatalisme et résignation derrière son honneur qu'elle ne souhaite sous aucun prétexte voir compromis. Ce qui aurait pu être un dilemme –maternité réussie au prix d'un honneur bafoué ou honneur préservé au prix d'une maternité sacrifiée–

tourne à l'aporie tragique lorsque, érigeant sa vertu sociale en valeur absolue, Yerma exclut l'adultère comme issue au drame de la maternité frustrée auquel, malgré sa détermination et sa jeunesse, elle est confrontée. Dès lors, le fossé d'incompréhension qui sépare les deux époux ne fait que s'agrandir au fil des années : entièrement dévoué au dur labeur de la campagne, Juan cultivera ses champs, tandis que Yerma, de plus en plus isolée dans son univers fantasmatique, cultivera la haine. L'enfant qu'elle n'aura jamais, Yerma finira non par l'halluciner mais par l'incarner tragiquement : « je finirai par croire que je suis moi-même mon fils », dit-elle au milieu de la pièce. Mais la métamorphose était déjà annoncée dans l'acte précédent lorsque, se remémorant ses fiançailles, Yerma se revoit, poussée déjà par son désir de maternité, en train de fixer dans les yeux celui qui allait devenir son mari non pas pour le regarder mais pour se voir elle-même en lui, miniaturisée, infantilisée, dans un jeu de miroir vertigineux, la pupille dans la pupille : « Et je me regardais dans ses yeux. Mais c'était pour me voir toute petite, très soumise, comme si j'étais ma propre fille ». Et la métaphore est filée jusqu'à la scène finale où, ne supportant plus les fades et misérables étreintes de son mari, Yerma étrangle de ses propres mains celui qui n'a pas su étancher sa soif de maternité : « N'approchez pas car j'ai tué mon fils ! C'est moi-même qui ai tué mon enfant ». Le rideau tombe et avec lui la malédiction finit de s'abattre sur celle qui voulant donner la vie n'a finalement réussi à enfanter que mort et misère.

Dans *La maison de Bernarda Alba* (1936), dernier volet de sa trilogie rurale, Lorca bâtit le conflit dramatique sur une double absence : absence d'homme, c'est le drame que vivent, sous la férule d'une mère despotique et possessive, cinq sœurs célibataires cloîtrées dans leur demeure familiale, et absence d'enfant, subséquente à l'emprise castratrice de celle qui, prétendant exercer une surveillance sans faille sur ses filles, règne en souveraine absolue dans les murs de la maison. Si l'écriture lorquienne oppose ici à la stérilité de Yerma –du moins est-il permis de le penser– la fécondité de Bernarda, mère de cinq filles, ce n'est que pour mieux dramatiser une autre forme de stérilité non pas physiologique mais sociale sur le mode sacrificiel et expiatoire, car ce à quoi assiste le spectateur de *La maison de Bernarda Alba* c'est à la destruction programmée de toute une lignée par stérilisation psychique de chacun de ses membres. À la mort de son second mari, Bernarda impose à ses filles un deuil de huit ans qui, à peine commencé, sera doublé de celui occasionné par le suicide de la sœur cadette. Qu'au-delà du désir phallique qui, tout empreint de terreur, tenaille les cinq sœurs, la maternité reste l'un des ressorts tragiques de la pièce, la singulière configuration des noms des personnages, tous invariablement construits sur l'alternance syllabique *ma-/am-*, le confirme formellement qui permet de découvrir, en lecture verticale, le vocatif infantilisant *mama* : « MA-ría Josefa, 80 ans, AN-gustias, 39 ans, MA-gdalena, 30 ans, AM-elía, 27 ans, MA-rtirio, 24 ans, A-dela, 20 ans ». Cette programmation onomastique est doublée d'un autre cryptage, non pas alphabétique mais numérique celui-ci, qui unit, aux extrémités des *dramatis personae*, deux femmes que tout semble opposer, à savoir : la plus vieille, María Josefa, mère de Bernarda, âgée de 80 ans, et la plus jeune, Adela, âgée de 20 seulement, les seules dont l'âge est irréductible au chiffre 3 –tous les autres âges en sont des multiples–, les seules aussi à échapper au joug tyrannique de la mère, l'une par la folie, l'autre par la mort. En effet, victime d'une conspiration orchestrée par sa mère et par sa sœur Martirio, toutes deux ayant simulé la mort de celui qui avait ravi son cœur et son corps, Adela, inconsolable, se donnera la mort en se pendant dans sa chambre. Quant à la vieille María Josefa, si elle n'est pas frappée d'infertilité puisqu'elle a mis au monde Bernarda, elle n'en représente pas moins dramatiquement la pulsion maternelle inassouvie, l'enfant qu'elle a mis au monde ne lui ayant jamais renvoyé l'image de la mère qu'elle a simplement oublié avoir été un jour. L'absence

d'enfant est ainsi d'autant plus pathétique que c'est la grand-mère qui, tenant grotesquement dans ses bras un agneau qu'elle prend pour son bébé, à qui elle chantera amoureusement une berceuse, ressent le plus vivement dans sa chair le besoin d'enfanter : « Agnelet, mon enfant / Au bord de la mer, allons nous-en / La fourmi attendra sur son seuil / Moi, je te donnerai le sein puis le pain ». L'enfant imaginaire de cette vieille femme à la fois démente et clairvoyante, sera lui-même un enfant dramatiquement vieux, le premier d'une longue lignée d'enfants nés vieux : « Comme j'ai les cheveux blancs, tu crois que je ne peux pas avoir d'enfants – lance-t-elle à Martirio—... Ce petit aura les cheveux blancs et aura un autre enfant, et cet autre un autre, tous avec des cheveux de neige et nous serons comme les vagues : une et une autre et encore une autre. Alors, nous nous assiérons tous et tous nous aurons les cheveux blancs et tous nous serons de l'écume ». C'est bien connu : on peut naître vieux (fils imaginaire de María Josefa) comme on peut mourir jeune (Adela). Dans les deux cas c'est la difficulté non plus à vivre ou à mourir mais à simplement être que l'écriture dramaturgique met littéralement en scène : comme le dit Yerma, « on n'a pas un enfant comme on a un bouquet de roses ».

Au drame de l'enfant jamais né et au drame de l'enfant déjà vieux à sa naissance, s'ajoute celui de l'être désiré, mis au monde et mort prématurément : « Chaque après-midi à Grenade –écrit Lorca dans *Le divan de Tamarit*– chaque après-midi un enfant meurt [...] Ton corps, avec l'ombre violette de mes mains / était, mort sur le rivage, un archange de froid ». Ainsi se profile le destin tragique de l'enfant mort-né ou du nourrisson emporté par une mort subite et, avec lui, celui des parents meurtris, dans leur chair et dans leur cœur, d'avoir vu disparaître impuissants celui qu'ils chérissaient plus que tout au monde. Tel est –on s'en souvient– le scénario « secret » et « bouleversant » qui, génialement mis au jour par Salvador Dali, se cache derrière les deux paysans en position expectante représentés dans *L'Angélus* de Jean-François Millet. Chef d'œuvre de la peinture universelle maintes et maintes fois reproduit, copié, parodié, déformé, caricaturé, plagié, interprété et réinterprété, le tableau est empreint d'une forte narrativité : en première lecture –en surface–, l'*Angélus* « raconte » le moment de la journée, annoncé à pleine volée par les cloches de l'église, où, ayant interrompu leur récolte de pommes de terre pour se recueillir, un homme et une femme commémorent par la prière l'annonciation de la Vierge au milieu des champs et de leurs outils –fourche, panier, sacs, brouette. La tradition voulant, par ailleurs, que sur le versicule « Et Verbum caro factum est » (« Et le Verbe se fit chair ») on incline légèrement la tête en signe de révérence, il ne fait aucun doute, lorsqu'on observe la position des deux paysans, que l'instant immortalisé par Millet correspond très exactement au passage de la prière qui évoque le mystère de l'incarnation. Le peintre lui-même déclare en 1865, soit sept ans après l'avoir peint : « *L'Angélus* est un tableau que j'ai fait en pensant comment, en travaillant autrefois dans les champs, ma grand-mère ne manquait pas, en entendant sonner la cloche, de nous faire arrêter notre besogne pour dire l'angélus pour ces pauvres morts ». Or Dali, littéralement fasciné et pathologiquement obsédé par le tableau de Millet qu'il disait lui inspirer un sentiment d'angoisse, de délectation morbide et de mélancolie spectrale et menaçante, en fait une lecture sensiblement différente. L'analyse introspective du phénomène délirant dans lequel le plonge la contemplation du tableau lui vaudra de faire une découverte sans précédents, que l'auteur présente et systématise dans *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, essai écrit en 1941 dont le fil conducteur est le tableau de Millet, point d'horizon vers lequel converge tout le faisceau de preuves –« violentes circonstances du hasard objectif »– patiemment réunies, présentées et décortiquées tout au long de la démonstration. Dans une prose éclatante, enlevée et illuminée de fulgurances poétiques, le peintre surréaliste y

développe les bases théoriques de sa méthode paranoïaque-critique. Si toutes les hypothèses formulées dans ce chef d'œuvre de la pensée critique et poétique ne sont pas identiquement accessibles (ainsi l'idée que les grandes œuvres d'art naissent, selon le maître catalan, « de la contrainte féroce des coefficients d'élasticité et de viscosité jésuitiques par les structures éthiques implacables des tables de la morale⁹ »), elles n'en esquissent pas moins rigoureusement ce que l'auteur appelle une phénoménologie de l'*Angélus* : toutes les pièces versées au dossier, même les plus disparates en apparence, finissent par trouver leur place dans l'édifice conceptuel échafaudé par Dali, à commencer par le malaise inexplicable, irrationnel, atavique qu'il ressent devant le tableau du maître normand. Le sentiment obsessionnel de mort et de deuil qu'il éprouve depuis son plus jeune âge en le contemplant, Dali parvient à l'expliquer en tournant son fantasme au profit de l'interprétation du tableau dans lequel il voit un avatar du thème mythique de la mort du fils, en l'occurrence de la mort du nourrisson. Il découvre ainsi qu'au pied de la mère, caché par le panier dont il finira par le recouvrir, Millet avait peint dans un premier temps le cercueil d'un enfant, celui-là même que pleurent tragiquement le père et la mère que l'on croit simplement recueillis en prière à l'heure de l'angélus. La radiographie de la toile réalisée dans le laboratoire du Musée du Louvre à la demande du peintre confirmera la géniale intuition de Dali qui ne manquera pas de voir dans sa trouvaille « la preuve que le cerveau humain, en l'occurrence le cerveau de Salvador Dali, est capable, grâce à l'activité paranoïaque-critique [...] de fonctionner comme une machine cybernétique gluante, hautement artistique¹⁰ ». Si la lecture d'un texte ou la contemplation d'une œuvre et le plaisir esthétique qui en découle – l'émotion – naissent de la rencontre de deux inconscients, il faut conclure alors que c'est la douleur de la mère pleurant son enfant mort qui, captée par Dali – malgré la « feinte » du panier cachant le cercueil originel – avec la clairvoyance d'un radioscope qui a mis le peintre sur la voie de l'exégèse. Or à la souffrance infinie de la mère qui a perdu son fils, pourrait bien s'ajouter celle du petit frère qu'il n'a jamais rencontré et qui, condamné à vivre dans la culpabilité, en porte agoniquement les terribles stigmates : c'est le syndrome du survivant. Si le tableau a pour origine un souvenir d'enfance associé à la grand-mère de Millet c'est un autre souvenir d'enfance qui, enfoui dans son inconscient, pourrait avoir guidé les pas de son exégète et lui avoir livré la clé de l'énigme posée par le tableau. Aussi, s'il fallait hasarder une explication « rationnelle » à l'extra-lucidité quasiment médiumnique de Dali, qui a su voir à l'œil nu ce que seul un examen radiographique était à même de percer à jour, j'émettrais l'hypothèse que le peintre a lui-même été rattrapé par le souvenir douloureux, qui le hantait depuis l'enfance, du deuil porté par ses parents après la mort de leur premier enfant : neuf mois et dix jours avant la naissance du peintre, mourrait à vingt-deux mois son frère aîné, lui aussi prénommé Salvador selon une pratique onomastique sinistre mais courante jusqu'à une époque encore assez récente. Si, venu au monde pour, de son propre aveu, *sauver* l'art et la peinture, Salvador Dali a su rester enfant pour mieux prendre la place du roi c'est sans doute pour faire oublier à l'enfant-roi qu'il est devenu le prince déchu qu'il a été, hanté par la mémoire d'un spectre qu'il n'a cessé de combattre toute sa vie durant. Dans l'œuvre et dans la pensée daliniennes l'enfant n'est ni un thème ni un objet, mais un espace psychique dans lequel il puise la matière à la fois mythique et poétique qui nourrit son travail créateur et son inspiration : l'enfant c'est l'œuvre.

Au terme de ce parcours nécessairement partiel et incomplet à travers quelques-unes des manifestations de l'enfance dans la littérature espagnole contemporaine, c'est le

⁹ *Le mythe tragique de l'Angélus de Millet*, Paris, Pauvert, 1978, p. 18.

¹⁰ *Ibid.*, p. 18.

Paru dans *Amours ibériques. Six thèmes concertants de la littérature espagnole contemporaine* (Michèle Ramond éd.), Paris, Indigo, 2010, p. 155-188.

pouvoir structurant à la fois formalisant et modélisant de l'enfance qui, au-delà du thématisme réducteur dans lequel on a coutume de l'enfermer, apparaît avec la force de l'évidence. De très grands noms de la littérature auront été laissés dans l'encrier : Juan Goytisolo, Rafael Sánchez Ferlosio, Adelaida García Morales et, très singulièrement, Ana María Matute, pour ne citer qu'eux. Des titres emblématiques également, comme *Niño y grande* de Gabriel Miró ou l'incontournable et larmoyant *Marcelino, pan y vino* de José María Sánchez Silva. Rien que dans l'œuvre de Miguel Delibes, en plus des titres déjà mentionnés, l'enfance occupe une place de choix dans *La sombra del ciprés es alargada* (1948) et dans des contes comme *El refugio* (1954), *La mortaja* (1957), *El conejo* (1970) ou *Los nogales*, certains réunis par l'auteur en 1994 sous le titre parlant *Los niños*, et le décompte n'est pas exhaustif. La récente histoire de l'édition ne dément pas l'engouement pour cette littérature, comme en témoigne l'extraordinaire succès éditorial que vient de connaître en Espagne *Le garçon au pyjama rayé* de John Boyne vendu à plus d'un million d'exemplaires. Puisqu'il faut conclure toutefois, c'est en évoquant un autre succès littéraire autrement plus modeste que nous le ferons. Il s'agit non d'un conte pour enfants fait par un adulte mais, singulièrement, d'un conte pour adultes fait par un enfant, mettant lumineusement en exergue le problème épineux sinon gordien de la fin du récit : comment mieux finir en effet qu'en questionnant directement la fin du texte ? En mal d'inspiration, le poète et conteur madrilène José Antonio Martín raconte que, fasciné par l'imagination débridée et par la fécondité narrative de sa fille Adriana, il était toujours à l'affût de ses « fées » et surtout de ses « gestes », dont il était particulièrement friand. Fervent admirateur des contes que la petite Adriana, faisant preuve d'une puissante inventivité, improvisait à tour de bras, le père ne cessait de harceler la fillette pour lui « extorquer » chaque jour de nouvelles histoires. Un jour, cédant à une nouvelle sollicitation de son enthousiaste et infatigable père, mais bien décidée à y mettre un terme, la petite, plus amusée que véritablement accablée, raconta une histoire qui, incluse dans le recueil *Cuentos y contares*, a fait le succès littéraire de son père. Intitulé *Abretesésamo* (« Ouvretoisésame »), ce conte lilliputien est formé d'une seule phrase aussi délicieusement lapidaire que poétique : « Había una vez un colorín colorado » (« Il était une fois la fin de l'histoire »). Ce sera aussi l'histoire de la fin. La poésie est un amour libérateur comme un supplément d'âme. L'enfant qui sommeille dans l'âme de l'écrivain en est le souffle amoureux.

Federico BRAVO
Université Michel de Montaigne-Bordeaux3