



HAL
open science

La métaphore de l'absence de la mère chez Rosa Chacel, Ana María Matute et Elena Quiroga

Lou Freda

► **To cite this version:**

Lou Freda. La métaphore de l'absence de la mère chez Rosa Chacel, Ana María Matute et Elena Quiroga. Revue (In)Disciplines, 2022, 4. hal-03871497

HAL Id: hal-03871497

<https://hal.science/hal-03871497>

Submitted on 25 Nov 2022

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

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

La métaphore de l'absence de la mère chez Rosa Chacel, Ana María Matute et Elena Quiroga

Lou Freda

Résumé : L'absence de la mère dans les romans écrits sous le franquisme a été remarquée par plusieurs critiques. Les héroïnes des œuvres d'Ana María Matute, d'Elena Quiroga et de Rosa Chacel font partie de ces personnages orphelins de mère, et ce manque maternel est à questionner dans la mesure où l'absence de cette dernière provoque la création de son image, reconstruite à partir des lambeaux des discours d'autrui. La mère devient paroles rendues images. N'est-ce pas là la fonction de la métaphore, qui se sert du pouvoir imagé de la langue pour combler les lacunes de la parole objective ? L'absence de la mère chez Matute, Quiroga et Chacel est d'autant plus métaphore qu'elle permettrait, d'après des chercheur.e.s comme Guadalupe María Cabedo, la remise en question d'une société franquiste inhibitrice. Nous nous proposons donc de nous interroger sur la création narrative de la figure de la mère qu'opèrent les narratrices des œuvres *Tristura*, *Escribo tu nombre*, *Memorias de Leticia Valle* et *Primera memoria* : comment son absence autorise l'introduction de substituts qui forment des stéréotypes de femmes de la société franquiste ? Comment la présence de la mère inconnue dans le discours de l'Autre permet sa création narrative par la narratrice ? Comment la mère se fait-elle elle-même métaphore de la contrainte sociale dans le contexte historique de l'Espagne franquiste ?

Mots - clés : image – mère absente – narration – franquisme – féminité

Dans les quatre œuvres du corpus proposé -*Memorias de Leticia Valle* (1945) de Rosa Chacel, *Primera memoria* (1960) d'Ana María Matute, *Tristura* (1960) et *Escribo tu nombre* (1965) d'Elena Quiroga- les narratrices, qui ont entre huit et quatorze ans, sont orphelines de mère. L'absence du personnage de la mère n'est pas particulière à ces œuvres : elle est récurrente dans les romans écrits par des femmes sous le franquisme (on retrouve cette absence dans *Nada* (1945) de Carmen Laforet, dans *Entre visillos* (1957) de Carmen Martín Gaité), mais aussi dans des romans écrits par des hommes (comme dans *Recuento* (1973), la première partie de l'œuvre *Antagonía* (2012) de Luis Goytisolo, par exemple). Elle est d'ailleurs remarquée par plusieurs chercheur.e.s, parmi lesquels les Inmaculada de la Fuente qui écrit dans *Mujeres de la Posguerra* :

Lo que empezaban a sospechar las chicas como Ana María Matute es que sus madres, depositarias de un papel que la modernidad y la guerra habían puesto en entredicho, ya no eran espejos a imitar. Se nutrían de un modelo que se iba desvaneciendo, aunque los códigos de la posguerra prolongaran su sombra e impidieran que una nueva mujer saliera a la luz. No es sorprendente que, como han señalado algunos críticos, la figura de la madre esté ausente en una buena parte de las novelas de posguerra, como si su falta de relieve social provocara un vacío y borrara su rostro. Como si ser madre fuera una función, un hecho social, una costumbre, y en ese papel no hubiera matices, ni individualidad, ni personaje. ¿O es que era preferible no ahondar en ella ni buscar a la mujer que pudiera esconderse entre tanta retórica, tal vez porque en el fondo, debajo no había nada: ningún conflicto, ninguna disonancia ni expectativa?¹ (De La Fuente : 127-128)

Inmaculada de la Fuente donne des premières pistes d'interprétation de l'absence de la mère dans les œuvres étudiées, qu'elle relie à des raisons sociétales, à l'image que renvoie la mère dans la société et l'exemple qu'elle présente, qui n'est pas admiré par les femmes des générations suivantes. Elle rattache donc l'absence de la mère à la superficialité de son rôle de femme dans la société franquiste.

Parmi les chercheurs qui ont étudié la question, c'est Guadalupe María Cabedo qui a proposé le premier travail de recherche complet et uniquement dédié à l'absence de la mère dans les œuvres écrites par des femmes durant l'après-guerre dans sa thèse *La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: pérdida y liberación*. Elle y soutient l'interprétation suivante : les mères sont absentes de ces œuvres pour permettre au personnage principal de se rebeller contre la société patriarcale sans remettre en cause l'amour porté à la mère. Bien que nous soyons tout à fait d'accord avec cette interprétation, nous avons voulu prolonger le travail de cette chercheuse, et avons donc entrepris notre propre réflexion pour

¹ **NB : Toutes les traductions sont proposées par l'auteure.**

Ce que commençaient à soupçonner des filles comme Ana María Matute était que leurs mères, dépositaires d'un rôle que la modernité et la guerre avaient remis en question, n'étaient plus des miroirs à imiter. Elles se nourrissaient d'un modèle qui disparaissaient petit à petit, bien que les codes de l'après-guerre prolongeassent leur ombre et empêchassent la naissance d'une nouvelle femme. Il n'est pas étonnant que, comme l'ont signalé certains critiques, la figure de la mère soit absente d'une bonne partie des romans d'après-guerre, comme si son manque de relief social provoquait un vide et effaçait son visage. Comme si être une mère était une fonction, un fait social, une habitude, et que dans ce rôle il n'y eut pas de nuances, ni d'individualité, ni de personnages. Ou est-ce qu'il était préférable de ne pas trop creuser ni chercher la femme qui aurait pu se cacher derrière tant de rhétorique, peut-être parce qu'au fond, en-dessous il n'y avait rien : aucun conflit, aucune dissonance ni expectation ?

confirmer, compléter ou nuancer les propositions de Guadalupe María Cabedo, tout en y faisant référence et en lui empruntant certains concepts.

L'absence de la mère est féconde, car elle permet la naissance de différents types d'images, comme le surgissement de stéréotypes, c'est-à-dire des personnages aux caractéristiques similaires que l'on retrouve dans tous les textes, comme celui par exemple d'une tante, souvent incapable d'éduquer la jeune fille. Elle permet aussi de questionner le rôle de la narratrice, de se demander comment la voix narrative réagit face à l'absence de l'être maternel, mais aussi comment elle comble cette lacune. Enfin, la mère, dans son absence, peut permettre l'émergence de symboles : en s'effaçant elle crée un gouffre générationnel qui favorise l'opposition entre une jeunesse désireuse de rébellion d'une part (celle de la protagoniste) et l'incarnation d'une génération plus âgée et conservatrice, qui véhicule, transmet, voire impose des mœurs patriarcales. Tous ces procédés contribuent à considérer l'absence de la mère comme une métaphore. Une métaphore est, selon le *Dictionnaire des figures de style* de Nicole Ricalens-Pourchot, un « Procédé qui consiste dans un transfert de sens (terme concret dans un contexte abstrait) par substitution analogique », un « rapprochement de deux réalités distinctes », ou encore un « "chargement de sens" (Bacry : 52) » (Ricalens-Pourchot : 84). La métaphore est donc substitution d'un terme par un autre mise au service de la création verbale. Il peut paraître étonnant, alors que la métaphore est la création d'une image verbale, de parler de la métaphore d'une absence, en l'occurrence celle de la mère dans les textes du corpus. Si la métaphore est image, qu'est l'image de l'absence, du non-être ? Il nous a pourtant semblé intéressant de nous pencher sur la récurrence de l'absence maternelle dans les œuvres étudiées comme motif de création d'images : l'image créée par la narratrice, les images des autres femmes présentes qui envahissent la place laissée vacante par la vraie mère, et enfin la création d'un symbolisme d'une société patriarcale permis par l'absence de la mère.

Nous nous demanderons donc quelles sont les possibilités narratives offertes par l'effacement de la mère, comment celui-ci permet le surgissement d'images, de symboles, de motifs narratifs qui permettent d'établir une évolution de la parole narrative et de la figure de la narratrice tout au long des textes.

Dans un premier temps seront étudiées les possibilités qu'offre -ou les échecs sur lesquels débouche- l'absence de la mère. Pour aborder cette question, nous nous pencherons sur l'analyse des discours qui traitent de la mère et qui sont toujours refusés : discours d'« autrui », c'est-à-dire les personnages qui ne sont pas le personnage principal de l'œuvre, et discours de la narratrice. Nous ferons ensuite une typologie des différents types de mères de substitution. Étudier les différents personnages féminins et voir ce qu'ils représentent pour les narratrices permettra d'identifier des inquiétudes propres à celles-ci et de faire la transition vers la troisième partie, dans laquelle sera abordé le symbolisme d'une tentative de rébellion de la narratrice rendue possible grâce à l'absence de mère.

I. Refus de l'image de la mère et création narrative de celle-ci

Un discours rejeté

La mère, dans les quatre œuvres étudiées, est absente. L'évocation verbale de la mère permet néanmoins de la rendre présente, et ce de manière très similaire dans les œuvres d'Ana María Matute et d'Elena Quiroga, et de manière très différente dans *Memorias de Leticia Valle* de Rosa Chacel. L'évocation de la mère peut se faire d'une part dans le discours de la narratrice, d'autre part dans le discours des autres personnages. Nous observerons qu'à chaque fois le discours de l'autre, et en particulier celui de l'adulte, est rejeté. La narratrice le refuse, soit

pour pouvoir créer elle-même une image de la mère décédée, comme dans le cas de Leticia, soit par peur ou incapacité de créer seule une image, une figure de mère, comme c'est le cas pour Matia et Tadea. Leticia, par exemple, dit qu'il lui est insupportable : « Tengo tal necesidad de pensar por cuenta propia, que cuando no puedo hacerlo, cuando tengo que conformarme con alguna opinión que no arranca de mí, la acojo con tanta indiferencia que parezco un ser sin sentimientos. Esto me atormenta más que nunca cuando quiero hacerme una idea de cómo sería mi madre.² » (Chacel : 86-87). Ici, la justification de ce refus apparaît de manière explicite : il s'agit du désir de la narratrice de « penser por cuenta propia », penser par elle-même, chose que l'on peut interpréter comme un désir de créer une image personnelle de la mère, un idéal qui ne viendrait pas être tâché par le souvenir de l'autre. Le plus étonnant dans cette citation est l'emploi d'un conditionnel, au lieu d'un imparfait ou d'un passé simple, à la fin du texte : « cómo sería mi madre », « comment pouvait être ma mère » ou « comment peut être ma mère », au lieu de « comment était » ou « comment fut ». Le conditionnel espagnol suppose que la mère vit encore, et que la narratrice ne la connaît pas, alors que le passé exprimerait bien l'idée que la mère n'est plus. Une incertitude flotte sur la disparition de la mère et le conditionnel permet de la rendre vivante à travers la parole. Cette mère morte renaît à travers la parole, et c'est justement cette idée qui sera étudiée plus tard, au moment de se pencher sur la suite du texte.

Matia et Tadea, de leur côté, expriment leur rejet de ce discours quand celui-ci évoque une ressemblance entre la mère disparue et la fille. Ainsi, pour Matia, dans *Primera memoria*, le souvenir de la mère est ravivé par la domestique Antonia :

-Antes miraba cómo dormías, y me acordaba de tu madre.

Me molestaba que alguien me viera dormir, como si fuera a descubrir mis sueños estando prendido en ellos, tan terriblemente indefensa. Me irritó oírle decir:

-No te pareces a tu madre, pero cuando duermes sí. Cuando duermes, Matia, creo estar viéndola.

[...]

-Pero te he oído gritar – seguía, machacona, con su voz baja y humilde –. Has estado gritando...

-Bueno, ¿y qué? Siempre he gritado por la noche, Mauricio ya lo sabía, y no hacía caso.

-¿Sabes? – continuó ella –. Tu madre también gritaba.

“Mi madre, siempre ese cuento. ¡Mi madre era una desconocida! ¿A qué vienen siempre a hablarme de ella?” Salté al suelo, y extendí los pies al sol que manchaba el entarimado.³ (Matute : 79-80)

² J'ai un tel besoin de penser par moi-même, que quand je ne peux pas le faire, quand je dois me conformer à une opinion qui ne vient pas de moi, je la reçois avec tant d'indifférence que j'ai l'air d'un être dénué de sentiments. Cela me trouble plus que jamais quand je veux me faire une idée de comment pouvait être ma mère.

³ -Avant je te regardais dormir, et je me souvenais de ta mère.

Cela me dérangeait que quelqu'un me voie dormir, comme si elle allait découvrir mes rêves quand j'en étais sous le charme, si terriblement vulnérable. Cela m'irrita de l'entendre dire :

-Tu ne ressembles pas à ta mère, mais quand tu dors si. Quand tu dors, Matia, j'ai l'impression de la voir.

[...]

-Mais je t'ai entendu crier – elle continuait, rabâcheuse, avec sa voix basse et humble –. Tu as crié...

-Bon, et alors ? J'ai toujours crié la nuit, Mauricio le savait bien, et elle n'y prêtait pas attention.

-Tu sais ? – continua-t-elle –. Ta mère aussi criait.

« Ma mère, toujours la même histoire. Ma mère était une inconnue ! Pourquoi me parlent-ils constamment d'elle ? » Je sautai sur le sol, et j'étendis mes pieds au soleil qui tâchait le parquet.

Cette parole vient créer une comparaison de ressemblance entre la fille et la mère, ressemblance que Matia ne peut pas vérifier puisqu'elle n'a pas connu sa mère. La comparaison est physique : « Quand tu dors, Matia, j'ai l'impression de la voir. » mais est aussi retrouvée dans les actes : « Ta mère aussi criait. » La négation d'une part : « Tu ne ressembles pas à ta mère », l'affirmation de la ressemblance d'autre part sont contradictoires. Il faut se rappeler ici que Matia ressemble à sa mère quand elle dort, état dans lequel elle se considère « vulnérable ». La ressemblance entre la jeune fille et sa mère naît donc de la vulnérabilité qu'elles témoignent.

Tout comme Leticia dans la citation analysée plus haut, Matia rejette le discours de l'autre sur sa mère : « “Ma mère, toujours la même histoire. Ma mère était une inconnue ! Pourquoi me parlent-ils constamment d'elle ?” » Ce rejet permet l'annulation de la création personnelle de l'image de la mère. Puisque Matia n'a pas connu sa mère, elle est condamnée à rester une inconnue, et la parole de l'autre qui pourrait en permettre la construction à être rejetée. Ces dernières phrases sont présentées dans le texte entre guillemets. Ceux-ci autorisent à se demander s'il s'agit de la parole directe de Matia (qui n'est alors pas introduite par un tiret) ou de la pensée de la narratrice (qui n'est alors pas introduite par un verbe d'opinion). L'ambiguïté autour de ces paroles peut être interprétée comme un désir et une incapacité de la narratrice à les exprimer, comme si la découverte de la mère dans la parole de l'autre était prise entre volonté d'en entendre plus et peur de continuer l'écoute.

Contrairement à Leticia qui, comme nous le verrons plus tard, utilise la parole pour créer le souvenir de la mère, Matia met fin à toute évocation verbale de la sienne par l'acte physique : « Je sautai sur le sol ». Si le lit est le lieu du rêve et de l'imagination libérée, et donc l'espace propice à l'invention par l'imagination de la mère, Matia s'empresse de le quitter afin d'avorter tout discours extérieur ou intérieur sur l'être absent.

Pour Tadea, un passage en particulier de *Tristura* où la narratrice parle avec Julia, un membre de sa famille, est très similaire à l'épisode de *Primera memoria* que nous venons d'étudier : « -Te pareces a tu madre. -Pues dicen que no me parezco. Soy de la familia de mi padre, ¿de la familia de mi padre! -No porfies, nadie te lleva la contraria. En el arranque, me la has recordado: defendía lo suyo como tú, terca. No conozco a la familia de tu padre. A él sí.⁴ » (Quiroga a : 93). Comme pour Matia, la citation révèle un désir de ne pas ressembler à la mère. Cette négation de la parole de l'autre apparaît au moment de l'évocation d'une ressemblance, ce qui se voit dans la présence des points d'exclamation, de l'insistance par la répétition « de la famille de mon père », et des deux arguments de non-ressemblance, « on dit que je ne lui ressemble pas », « Je tiens de la famille de mon père ». Ce qui est exprimé, c'est la coupure de tout lien physique entre la mère et la fille. Mais c'est surtout que cette ressemblance physique ne peut être vérifiée et confirmée par la narratrice qui n'a jamais connu sa mère. Au moment de se fier à une parole de l'autre contradictoire, -puisque tantôt des voix extérieures non identifiées : « on dit », insistent sur l'absence de ressemblance, tantôt la voix de Julia l'exprime : « Tu ressembles à ta mère »-, la narratrice préfère croire à celle qui affirme la non-ressemblance plutôt que celle qui affirme la ressemblance, comme si l'impossibilité de vérifier par soi-même la similarité physique poussait à la nier. Face à la négation, Julia va placer la ressemblance dans la personnalité : « elle défendait ce qui lui appartenait comme toi ». L'emploi du mot « défendre » n'est pas anodin. Juste avant le passage cité, Tadea prend la défense de Leontina, la femme qui s'occupe d'elle chez son père.

⁴ - Tu ressembles à ta mère.

- Eh bien on dit que je ne lui ressemble pas. Je tiens de la famille de mon père, de la famille de mon père !
- C'est bon, personne ne dit le contraire. Sur le moment, tu m'as fait penser à elle : elle défendait ce qui lui appartenait comme toi, tête de mule. Je ne connais pas la famille de ton père. Lui, oui, je le connais.

C'est donc dans la défense de l'être aimé que Tadea ressemble à sa mère. Néanmoins c'est aussi la défense de l'image de la mère qui est présente ici : Tadea refuse de ressembler à sa mère et de cette façon empêche toute création imagée de celle-ci.

La création narrative de la mère

Le refus de l'image de la mère dans le discours de l'autre peut néanmoins s'avérer fertile. Pour Leticia, on observe qu'il y a refus de la parole de l'autre pour pouvoir inventer par soi-même. Dans le passage suivant, on assiste à une invention narrative de la mère :

Tengo tal necesidad de pensar por cuenta propia, que cuando no puedo hacerlo, cuando tengo que conformarme con alguna opinión que no arranca de mí, la acojo con tanta indiferencia que parezco un ser sin sentimientos. Esto me atormenta más que nunca cuando quiero hacerme una idea de cómo sería mi madre. Cuando era pequeña, oía hablar de ella y me decía a mí misma: no, no era así, yo recuerdo otra cosa, pero ¿qué es lo que yo recordaba? Nada, claro [...]. La verdad es que nunca pude recordar cómo era mi madre, pero recuerdo que yo estaba con ella en la cama, debía ser en el verano, y yo me despertaba y sentía que la piel de mi cara estaba enteramente pegada a su brazo, y la palma de mi mano pegada a su pecho. Por muchos años que pasen, no se me borrará este recuerdo, y puedo hundirme en él tan intensamente, sobre todo de un modo tan idéntico a cuando era realidad, que en vez de parecerme que cada vez la miro más desde lejos me parece que, al contrario, algún día pasaré más allá de él. Ahora lo estudio, lo repaso; antes lo miraba, me pasaba horas contemplándolo.⁵ (Chacel : 86-88)

Ces lignes dont les premières phrases ont déjà été étudiées plus haut, débutent par une affirmation du moi, « penser par moi-même », qui, reliée au mot « besoin » est élevée à un ordre vital⁶. Le verbe « penser » dans la première phrase annonce le travail de création par la pensée de la mère qui arrivera ensuite. Le mot « indifférence », le verbe d'obligation « se conformer » annonce déjà le rejet du discours de l'autre, une forme d'imperméabilité à la vérité : on comprend déjà que la narratrice préférera inventer la mère, quitte à la sublimer, plutôt qu'intérioriser le discours réaliste d'autrui. C'est ce que suppose la phrase suivante avec l'expression « me faire une idée de comment pouvait être ma mère ». Se faire une idée

⁵ J'ai un tel besoin de penser par moi-même, que quand je ne peux pas le faire, quand je dois me conformer à une opinion qui ne vient pas de moi, je la reçois avec tant d'indifférence que j'ai l'air d'un être dénué de sentiments. Cela me trouble plus que jamais quand je veux me faire une idée de comment pouvait être ma mère. Quand j'étais petite, j'entendais qu'on parlait d'elle et je me disais à moi-même : non, elle n'était pas comme cela, moi je me souviens d'autre chose, mais de quoi me souvenais-je ? De rien, bien sûr [...]. La vérité est que je n'ai jamais pu me souvenir de comment était ma mère, mais je me souviens que j'étais avec elle dans le lit, ce devait être durant l'été, et je me réveillais et je sentais que la peau de mon visage était totalement collée à son bras, et la paume de ma main collée à sa poitrine. De nombreuses années pourront passer, ce souvenir ne s'effacera jamais, et je peux m'y plonger si intensément, surtout d'une façon si identique à quand c'était réel, qu'au lieu d'avoir l'impression que chaque jour je le regarde depuis plus loin j'ai l'impression que, au contraire, un jour j'irai au-delà. Maintenant je l'étudie, je le révise ; avant je le regardais, je passais des heures à le contempler.

⁶ Dans sa thèse *Escritura autorreferencial en Rosa Chacel* María Carmen Expósito Montes se propose justement d'étudier « el uso constante de la autorreferencia como base de toda su literatura » [l'usage constant de l'auto-référence comme fondement de toute sa littérature]. Au-delà du caractère autobiographique de la grande majorité de l'œuvre de Rosa Chacel, y compris dans ses fictions, ces travaux nous montrent que la production littéraire de cette autrice se conjugue principalement à la première personne et accorde une place primordiale à la contemplation et l'affirmation du « moi ». (Expósito Montes : 2)

de quelque chose, c'est non seulement l'imaginer, mais l'imaginer à sa façon, comme l'indique le pronom réflexif. Dans ces premières lignes, le refus de la réalité est d'autant plus incongru que la narratrice confesse qu'elle ne sait absolument pas comment était sa mère : « mais de quoi me souvenais-je ? De rien, bien sûr », mais refuse tout de même le discours de l'autre « j'entendais qu'on parlait d'elle et je me disais à moi-même : non, elle n'était pas comme cela, moi je me souviens d'autre chose ». Ce refus d'un discours véridique permet à la narratrice la création sublimée de la mère, à partir d'un souvenir de sensation. Tout porte à croire que le souvenir est, malgré ce que dit la narratrice, rêve ou invention narrative, chose qu'indique déjà le changement de temps qui passe du présent « avoir » et du passé « j'ai pu », à l'imparfait « j'étais », temps de la description par excellence. Le mouvement de rapprochement enclenché par le rappel du souvenir permet aussi de contempler la création narrative qui se fait automatiquement dans le texte : « au lieu d'avoir l'impression que chaque jour je le regarde depuis plus loin j'ai l'impression que, au contraire, un jour j'irai au-delà. Maintenant je l'étudie, je le révise ; avant je le regardais, je passais des heures à le contempler ». Le mouvement adopté va en direction inverse du mouvement de la mémoire, qui tend à effacer la précision des souvenirs, des images, des sensations ressentis dans la réalité. La narratrice est au contraire capable de se rapprocher de ces images, parce qu'elle les réinvente, comme le suppose l'emploi des verbes d'action « je l'étudie », « je le révise », s'opposant aux verbes de passivité « je le regardais », « le contempler ». Comme un restaurateur de tableaux qui repasse une couche sur une toile vieillie, la narratrice ravive les couleurs d'un souvenir qu'on soupçonne d'être totalement inventé, rajoutant une part d'invention à l'invention. Il faut préciser ici que Leticia est en train d'écrire : c'est l'écriture qui donne place à la création du souvenir avec la mère. Comme un art poétique où le poème se fait sous les yeux du lecteur, le souvenir est inventé au fil de l'écriture. Tout concorde pour dire que le texte est invention de la mère par la fille. Nous sommes face à une narratrice qui explore les possibilités de la création narrative en complétant l'absence de réel par une extension littéraire et fictive.

II. Symbolisation des personnages féminins

Face à l'absence de la mère, les narratrices peuvent trouver ou se voient imposer des mères de substitution. Le terme de « substitution » est emprunté à Guadalupe María Cabedo qui l'emploie dans sa thèse pour définir les différentes figures maternelles dans *Primera memoria*. Elle identifie la grand-mère, Doña Práxedes⁷, et la tante Emilia comme des « madres sustitutas », des mères-substituts correspondant au modèle patriarcal et franquiste contemporain. De la même façon, Maja Zovko, dans *Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga*, fait remarquer que « siempre son las abuelas dominantes o las tías las que transmiten toda una serie de cualidades femeninas, que en el caso de las "chicas raras" no encuentran un terreno fértil, siendo la madre la gran ausente en la narrativa escrita por mujeres durante la posguerra.⁸ » (Zovko : 225) La tante, la grand-mère, mais aussi d'autres types de personnages qui n'ont pas forcément de lien de parenté avec les

⁷ La figure de la grand-mère dans *Primera memoria* ne sera pas étudiée comme une mère désirée ou inapte, mais comme un relais du patriarcat. En effet, il nous semble que les qualités qui la caractérisent -puissance, sévérité, etc.-, que Guadalupe María Cabedo a également soulignées, l'éloignent justement du modèle de mère de substitution. Nous reviendrons sur ce personnage dans la suite de cette étude.

⁸ « Ce sont toujours les grands-mères dominantes ou les tantes qui transmettent toute une série de qualités féminines, qui dans le cas des "petites filles étranges" ne trouvent pas un terrain fertile, la mère étant la grande absente dans les romans écrits par des femmes durant l'après-guerre ».

narratrices sont identifiables dans les œuvres du corpus comme des mères de substitution ayant des particularités communes. Il s'agit de femmes chargées de s'occuper des narratrices, comme la tante Aurelia dans *Memorias de Leticia Valle* ou la tante Concha dans *Tristura* et *Escribo tu nombre*, ou de femmes qui les entourent et qui sont mères ou sont désirées comme mère, comme la domestique Antonia dans *Primera memoria*. Parmi ces différents modèles de mères on peut identifier deux types : le modèle de la mère incapable, qui doit s'occuper de la narratrice et s'en montre inapte. Le modèle de la mère désirée, qui est une femme avec laquelle la narratrice a un véritable lien d'affection et dont la relation est propice à la transmission d'un savoir : c'est à la fois le caractère affectueux et doux de ces femmes et leur capacité à éduquer par le don d'une forme de savoir qui en font des modèles de mère désirée. Il y a, enfin, un troisième type de femme, qui plus qu'être un substitut de mère se présente comme un symbole perpétuant l'idéologie franquiste.

Les mères désirées

Si on se concentre sur les figures de mères « désirées », on se rend compte qu'il s'agit de personnages de femmes pour lesquelles la narratrice éprouve de l'affection et qui symbolisent la transmission d'un savoir : ce sont les enseignantes qui entourent Leticia ou les personnages de Julia (un membre de la famille) et la Madre (la Mère supérieure du couvent) pour Tadea qui transmettent un savoir religieux et enseignent à la jeune fille à penser par elle-même. Elles sont montrées comme des initiatrices et représentent les possibilités d'un futur désirable. Plus que désirées comme mère de remplacement, elles sont désirées comme modèle d'avenir. Elles sont d'ailleurs des femmes seules, non mariées et sans enfant, représentant une indépendance qui contraste avec la situation de la femme contemporaine. Ainsi, pour Tadea, le modèle de femme qui transmet un savoir est entre autres incarné par la « Madre prefecta », la Mère supérieure, qui vient bouleverser la vie des jeunes filles de l'école par la façon dont elle leur apprend à penser, à réfléchir et à agir par elles-mêmes. L'arrivée de cette nouvelle « Madre » qui n'a pas de nom bouscule les règles établies : les jeunes filles ne sont plus aussi contrôlées, personne ne les attend à la sortie des douches, elles n'ont plus à respecter les files. Un dialogue entre la jeune Elvira, une camarade de Tadea, et cette Mère à propos du petit-ami de la jeune fille montre l'ouverture d'esprit de la Madre en ce qui concerne les rapports avec les hommes : « -Le dije : “¿Qué le parece, Madre? ¿Debo dejarlo?”. Y me contestó : “¿Por qué? Depende de usted. No puedo contestárselo yo”. Y me embale, y empecé a decirle que me cogía la mano, pero me paró y me dijo : “Ese tipo de cosas, no. Personalmente puedo decirle que pido a Dios que ninguna criatura me deje consolada”.⁹ » (Quiroga b : 393). La Madre ne donne pas de réponse précise, elle laisse la jeune fille réfléchir par elle-même et décider de ce qu'elle veut, tout en restant dans le respect des règles imposées par la religion, comme le montre sa réaction quand Elvira évoque le contact physique avec son petit-ami. Cette attitude de la Madre donne aux jeunes filles une forme de liberté à laquelle elles sont sensibles, au point que Tadea verra en elle une possible remplaçante de la mère, comme le révèle le dialogue suivant : « -Adiós, Tadea. Titubeé : -Adiós... Madre. Y dije “madre” no como un tratamiento, sino como una realidad perentoria.¹⁰ » (Quiroga b : 405). La disparition de la

⁹ -Je lui dis : « Qu'en pensez-vous, Mère ? Dois-je le laisser ? ». Et elle m'a répondu : « Pourquoi ? Cela dépend de vous. Je ne peux pas y répondre à votre place. » Et je me suis emballée, et j'ai commencé à lui dire qu'il me prenait la main, mais elle m'a arrêtée et elle m'a dit : « Par contre ce genre de choses, non. Personnellement je peux vous dire que je demande à Dieu qu'aucune créature ne me laisse consolée ».

¹⁰ - Adieu, Tadea.

Je bafouillai :

-Adieu... Mère.

Et je dis « mère » non pas comme un traitement, mais comme une réalité péremptoire.

majuscule à la deuxième évocation du mot « mère », et la réalisation que fait seule la narratrice : « je dis « mère » non pas comme un traitement, mais comme une réalité péremptoire » vont dans ce sens. Le mot « péremptoire » donne une valeur décisive à la prononciation de ce nom. La Madre a réussi, par le don d'une liberté de pensée et d'action, à devenir un véritable substitut de mère pour la jeune fille. Nous reviendrons plus tard sur la symbolique de cette prise de liberté permise par ce personnage de la Madre.

Les mères incapables

Il y a ensuite les modèles de mères que nous qualifions d'« incapables », qui sont montrées comme des personnages fragiles, passifs, qui ne peuvent pas s'occuper de la jeune narratrice (la tante Emilia pour Matia ou la tante Aurelia pour Leticia par exemple) et qui vont, grâce à leur inaptitude, permettre un épanouissement, une prise de liberté par la narratrice. Elles vont symboliser une génération de l'entre-deux, entre la génération de la narratrice et celle des femmes plus âgées qui se font symbole de l'Espagne conservatrice et patriarcale. Elles ne se positionnent pas contre la narratrice, ne l'empêchent pas d'agir, mais ne l'y encouragent pas non plus.

Ainsi, chez Quiroga, le modèle de la femme incapable, silencieuse, soumise et passive est incarnée par la grand-mère, un personnage qui ne s'exprime quasiment jamais. Elle n'est pas, contrairement aux tantes Emilia et Aurelia chez Matute et Chacel, méprisée par la narratrice, mais elle est tout de même à l'origine d'une forme de pathétisme à cause de sa fragilité constamment évoquée. La grand-mère n'apparaît pas seulement comme une femme fragile, passive, dépendante des domestiques qui s'occupent d'elle. Elle est également montrée comme incapable de remplacer la mère absente. C'est ce qui est très clairement exprimé dans le passage suivant :

“Pido a Dios que seas siempre muy buena, como tu madre, que fue un ángel para todos. Porque te proteja desde el cielo siempre.” ¿Qué creía la abuela que era el cielo? Aquella figura alada de mi madre se desprendió de la carta de la abuela y me llenó de melancolía, porque era mi madre y una desconocida al mismo tiempo. Pensé: “Vengo de ella y ni siquiera sé cómo era”. Cuanto me faltaba había pensado antes que era madre – entonces pensaba que era Dios –. Pero en la tarde de mis quince años no afirmé, sino pregunté : “¿Me hubiera comprendido, me hubiera querido?”. Porque sabía que no podía una atenerse a relaciones convencionales, y que una madre y una hija podían quererse y no entenderse en absoluto, ser un enigma la una para la otra. “La abuela para ti, como una madre”, me decía Patrocinio. No una madre: había una generación perdida en medio que contaba mucho, que creaba un vacío irreparable. Y tía Concha tenía sus propios hijos, y tampoco parecía comprenderlos – quizás a Ana – y su animosidad a la hija ajena; no podría subsanarlo.¹¹ (Quiroga : 445)

¹¹ « Je demande à Dieu que tu sois toujours très gentille, comme ta mère, qui fut un ange pour tous. Pour que toujours elle te protège depuis le ciel. » Qu'était le ciel pour grand-mère ? Cette figure ailée de ma mère se détacha de la lettre de grand-mère et me remplit de mélancolie, parce que c'était ma mère et une inconnue en même temps. Je pensai : « Je viens d'elle et je ne sais même pas comment elle était. » Auparavant j'avais pensé que ce qui me manquait était une mère – à ce moment-là je pensais que c'était Dieu –. Mais l'après-midi du jour de mes quinze ans je n'affirmai pas, je demandai plutôt : « M'aurait-elle comprise, m'aurait-elle aimée ? ». Parce que je savais que je ne pouvais pas m'attendre à des relations conventionnelles, et qu'une mère et une fille pouvaient s'aimer et ne pas se comprendre du tout, être une énigme l'une pour l'autre. « La grand-mère pour toi, comme une mère », me disait Patrocinio. Pas une mère : il y avait une génération de perdue entre les deux qui comptait beaucoup, qui créait une vide irréparable. Et tante Concha avait ses propres enfants, et elle ne semblait

Ce passage reprend plusieurs points déjà abordés précédemment, comme le discours de l'autre sur la mère rejeté. Dans les citations analysées précédemment, la narratrice a huit ans. Ici, elle en a quinze. Sa réaction n'est pas la même : elle laisse, cette fois-ci, le travail d'imagination créatrice se faire, elle accepte l'image de la mère, comme en témoigne la phrase : « Cette figure ailée de ma mère se détacha de la lettre de grand-mère et me remplit de mélancolie, parce que c'était ma mère et une inconnue en même temps. » La parole de la grand-mère est tournée en ridicule, comme le montre le fait que la comparaison avec un ange : « qui fut un ange », soit prise au sens littéral : « Cette figure ailée ». L'ironie du ton de Tadea est aussi remarquée dans l'emploi du démonstratif « cette » qui opère une mise à distance avec l'image de mère qui s'érige. Elle est, cette fois, capable d'interroger la mère absente, de s'interroger sur les possibles d'une relation avec elle si elle avait été vivante : « "M'aurait-elle comprise, m'aurait-elle aimée ?" » Là où la grand-mère est abolie comme substitut de la mère, c'est quand Tadea réagit à la phrase de Patrocinio : « "La grand-mère pour toi, comme une mère" ». La réponse mentale de la narratrice : « Pas une mère : il y avait une génération de perdue entre les deux qui comptait beaucoup, qui créait un vide irréparable. » émet un avis clair. Elle sait que rien ne peut remplacer la mère absente, pas même la grand-mère avec qui elle aurait aimé avoir un dialogue. La comparaison avec la tante Concha et ses propres enfants qu'elle n'est pas capable de comprendre, et surtout l'emploi du verbe « subsanar », se résoudre, à la forme négative, montre l'irrémediabilité de l'absence d'une mère. La terminaison de la première et de la troisième personne du singulier au conditionnel étant la même en espagnol, on peut tout aussi bien appliquer cette action à la tante Concha qu'à la narratrice. Les modèles de femmes qui l'entourent sont toutes, pour la narratrice, incapables de remplacer la mère dont l'absence est, pour la première fois, montrée comme un handicap, une douleur, comme l'évoque le verbe « subsanar » qui suppose la correction d'une erreur, d'une faute. Ce qui est étonnant dans ce texte, c'est la capacité de parole de la narratrice : les guillemets introduisent ici des phrases qu'elle se dit à elle-même, tout comme chez Matute. On pourrait penser que ces guillemets ne sont pas nécessaires : Tadea est la narratrice, elle peut donc introduire ses pensées par le pronom personnel de première personne, et dire « Je pensai que... » au lieu de « Je pensai : "[...]" ». Pourtant elle les immisce dans la narration avec des guillemets comme s'il s'agissait d'un discours direct, alors que ces phrases ne sont adressées à personne d'autre qu'à elle-même. On assiste ici à un dédoublement de la parole de la narratrice : elle peut être à la fois la narratrice de l'histoire et un personnage qui n'est pas le narrateur interne. On assiste à ce que Blanca Torres Bitter avait formulé comme « la separación entre el narrador y la protagonista: en ella reside la potencia por la que se produce la transfiguración de la *historia* en el *discurso*.¹² » (Torres Bitter : 40) C'est dans l'acceptation du discours de l'autre sur la mère et dans sa capacité à formuler la mère (à la penser, à l'évoquer par des mots) que se fait cette introduction d'une deuxième parole de la narratrice comme personnage non-narrateur, qui n'est plus dans la narration de l'histoire mais dans la proposition d'un discours sur la mère.

Les relais du patriarcat

Dans les œuvres étudiées, et en particulier chez Matute et Quiroga, on retrouve à chaque fois des personnages féminins qui ont pour rôle de reproduire les attentes de la société franquiste.

pas les comprendre non plus -peut-être Ana- et son animosité contre la fille d'une autre; elle ne s'y résoudrait jamais [je ne m'y résoudrais jamais].

¹² la séparation entre le narrateur et la protagoniste : en elle réside la puissance par laquelle se produit la transfiguration de l'*histoire* en *discours*.

Comme l'a précisé Guadalupe Cabedo, le modèle de femme idéale dans les années 50 et 60 est celui de « el ángel del hogar », l'ange du foyer, théorisé par María del Pilar Sinués et transmis par les membres de la section féminine de la Phalange : une femme pieuse qui s'occupe du foyer et des enfants. Pour Guadalupe Cabedo, les deux modèles de mère qu'a Matia sont sa grand-mère (doña Práxedes) et sa tante, Emilia. Selon nous, la grand-mère ne se présente jamais selon l'un des modèles de mère étudiés précédemment : elle n'est pas désirée comme substitut de la mère, ni rejetée comme telle car elle n'a pas l'ambition de remplacer la mère malgré son rôle d'éducatrice, et est encore moins « incapable ». Au contraire, elle est montrée comme une femme puissante par les habitants de l'île grâce à sa richesse et ses relations. L'attitude des amis de Matia, qu'elle décrit comme soumis, vient révéler la position de la grand-mère au sommet de la hiérarchie de l'île : « Los dos parecían devotos, o por lo menos lo fingían, para complacer a su padre, y su padre lo hacía para complacer a la abuela. (En la isla todo iba así.)¹³ » (Matute : 101). Elle est également autoritaire, c'est elle qui décide du destin de chacun, et ses rapports avec ses voisins révèlent un personnage ambitieux, compétitif, traits de caractère que l'on pourrait davantage qualifier de masculins. C'est ce que l'on peut observer par exemple quand la « alcaldesa », la femme du maire, dont la fonction émise par le nom renvoie à une position de pouvoir, lui envoie un plateau de raisins de son jardin et que la grand-mère, après les avoir goûtés, commente, révélant ainsi sa mauvaise foi : « -Son ácidas – comentó –. Ya me lo figuraba. » (Matute : 149), « -Ils sont acides – commenta-t-elle –. Je m'en doutais. » Tous ces critères en font un symbole du patriarcat, comme l'a déjà dit Guadalupe Cabedo : « ésta representa ese modelo patriarcal, autoritario, dictatorial y franquista de la postguerra española¹⁴ » (Cabedo), ou encore De La Fuente : « Porque las abuelas de Matute a menudo son altivas, tías, prepotentes, adineradas, una prolongación femenina del poder patriarcal.¹⁵ » (De La Fuente : 128-129). Elle est en fait le symbole de la pression de toute la société, tous membres confondus, sur la jeune fille, qui l'incite à se former selon les critères imposés. Dans ce sens, il n'est pas étonnant que l'une des premières phrases exprimées par la grand-mère à laquelle le lecteur a accès au début du texte de *Primera memoria* soit : « -Te domaremos – me dijo, apenas llegué a la isla. », « - Nous te dresserons – me dit-elle, dès mon arrivée sur l'île. » Le verbe « domar », dompter, dresser, est employé pour les animaux. Un synonyme de « dompter » est « domestiquer », dont l'étymologie, « domus », maison, montre bien l'action de confiner à l'intérieur d'un foyer, comme l'est la femme de la société franquiste dont la fonction vient à être la tenue du foyer, du chez-soi. Ce que dit là la grand-mère, c'est qu'elle formera sa petite-fille à être la femme qu'on attend qu'elle soit. On retrouvera cette animalisation de la jeune fille à plusieurs reprises dans des passages où la grand-mère s'adonnera à l'observation du physique de sa petite-fille, se préoccupant uniquement de sa beauté, qui devra lui permettre de trouver un mari duquel elle dépendra. Ce message est d'ailleurs tout à fait compris par la jeune fille qui sera dans une tension constante entre le désir de devenir femme et la peur suscitée par ce même désir.

¹³ Les deux paraissaient être dévots, ou du moins ils faisaient semblant de l'être, pour satisfaire leur père, et leur père le faisait pour satisfaire grand-mère. (Sur l'île tout fonctionnait de cette façon.)

¹⁴ celle-ci représente le modèle patriarcal, autoritaire, dictatorial et franquiste de l'après-guerre espagnole.

¹⁵ Parce que les grand-mères de Matute sont souvent hautaines, guindées, arrogantes, très riches, une prolongation féminine du pouvoir patriarcal.

III. Quelle rébellion ?

L'absence de la mère permet la confrontation entre les grand-mères symboles du patriarcat et les jeunes protagonistes. La rébellion de ces jeunes filles est à la fois celle de la femme qui ne veut plus répondre aux attentes de la société franquiste, et parfois celle d'autres acteurs appartenant cette fois à l'Histoire. Pour illustrer cette idée, j'analyserai un épisode tiré de *Escribo tu nombre*. Il s'agit d'une grève organisée par les jeunes filles de l'école après le départ de la Madre Prefecta, la Mère supérieure, qui est un modèle de mère « désirée », transmetteur de savoir, permettant une prise de liberté par la narratrice. Ce passage est à la fois rébellion de la jeune fille contre une éducation religieuse et patriarcale qui en fait un « ange du foyer », selon l'expression déjà citée de María del Pilar Sinués, mais aussi l'imitation des événements contemporains : les jeunes filles adoptent la même attitude que les grévistes espagnols des années 30. Le passage se fait le symbole de la contestation du pouvoir, ici l'autorité des Mères du couvent qui ont fait partir la personne qui leur permettait d'apprendre à penser par elles-mêmes, mais plus implicitement le gouvernement franquiste. On voit comment les jeunes filles communiquent :

-No hay derecho.

-¿Qué se han creído?

-Tenemos que protestar.

-¿Pero qué se han creído que somos?

-Tenemos que hacer un plante.¹⁶ (Quiroga b : 474)

Elles décident ensemble de la forme de protestation : « -¿Cómo hacemos? – preguntaba Iciar. -Nada. Entramos en el estudio y no abrimos un libro, ni el pupitre : todas sentadas, quietas. Entramos en clase y que nadie se mueva ni conteste. Que nadie conteste a la oración de la noche de Madre Vicaria.¹⁷ » (Quiroga b : 477). Elles s'organisent : « Fue difícilísimo transmitir la consigna porque ejercían estrecha vigilancia, pero fuimos pasando los avisos a través de las más anodinas: Ina, Silvia, Geni y alguna mediana de las medio, orgullosas de su importancia de enlace. Pedían para ir a los lavabos, se acercaban a los casilleros e introducían en los libros de misa la hojita con las instrucciones.¹⁸ » (Quiroga b : 477). Elles agissent totalement comme et aussi bien que des adultes, et révèlent ainsi leur capacité à contester, ensemble et de manière organisée, l'autorité de ces derniers.

Cette grève se conclut par un échec : Carola, l'une des élèves, se désigne comme coupable, aucune des autres fillettes ne se dénoncent à ses côtés, celle-ci est exclue de l'école et tout semble retourner à la normale. Le silence est, tout comme chez Ana María Matute, à nouveau vainqueur. Ainsi Tadea précise-t-elle, en constatant son incapacité à prendre la parole pour

¹⁶ -Elles n'ont pas le droit.

-Mais qu'est-ce qu'elles croient ?

-On doit protester.

-Mais pour qui nous ont-elles prises ?

-Il faut qu'on réagisse.

¹⁷ -Comment on fait ? – demandait Iciar.

-Rien. On entre dans la salle d'études et on n'ouvre pas un livre, même pas le pupitre : toutes assises, silencieuses. On entre en classe et personne ne bouge ni ne répond. Que personne ne réponde à la prière du soir de la Mère Vicaria.

¹⁸ Ce fut très difficile de transmettre la consigne parce qu'elles exerçaient une grande vigilance, mais nous fîmes passer les avertissements par les plus anodines : Ina, Silvia, Geni et une de la classe des moyennes, fières de leur importance en tant qu'intermédiaire. Elles demandaient à aller aux toilettes, elles s'approchaient des casiers et introduisaient dans les livres de messe la petite feuille avec les instructions.

défendre Carola : « tenía tan encostrado el hábito de callar que ni siquiera en un día así pude romperlo » (Quiroga : 481), « l'habitude de me taire était si bien incrustée en moi que même un jour comme celui-ci je ne pus la briser ». Néanmoins cet échec à prendre la parole est compensé par une réussite finale, qui est la décision de ne pas revenir à l'école l'année suivante, décrite dans les lignes suivantes :

Y en el instante mismo, al ofuscarme la luz del ventanal frente al piano, supe que no regresaría al colegio. No me importaba qué iba a pasar, ni qué dirían en casa, iba a enfrentarme con la verdad sin que nadie fuese capaz de quebrantarme.

No volvería. Mi sitio no era allí: que regresaran las que esperaban algo, o las que querían dejar correr el tiempo. Yo quería ser el tiempo mismo, cualquier cosa menos aquella criatura engañada, pretendida embaucar.

Soñé ¡bendita ilusión! que era Dios lo que tenía... Sonreí con dureza.

Desde la puerta, sin entrar en el oratorio, dije de una manera instintiva:

-Adiós, Madre,

a la Virgen en el altar.

No sentía pena. Me habían defraudado.

-Hasta la vuelta – me dijo Madre Azpiazu.

Y la miré fijamente. Musitó con voz gruesa:

-Acuérdese de rezar.

como desamparada, porque había leído la marcha en mis ojos.

(Y quizá más.)

Oí a Blanca:

-Hasta la vuelta, Madre Azpiazu.

[...]

-Espera, chica – me dijo Silvia –, que me olvidaba la cartera... ¿Tú no te dejaste nada?

Dije:

-Nada.¹⁹ (Quiroga : 486-487)

¹⁹ Et à l'instant même, quand la lumière de la baie vitrée face au piano m'aveugla, je sus que je n'allais pas revenir à l'école. Ce qui allait se passer ne m'importait pas, ni ce qu'on dirait à la maison, j'allais me confronter à la vérité sans que personne ne soit capable de me faire plier.

Je n'allais pas revenir. Ma place n'était pas ici : celles qui attendaient quelque chose n'avaient qu'à revenir, ou celles qui voulaient faire passer le temps. Moi je voulais être le temps même, n'importe quoi sauf cette enfant trompée, qu'on avait prétendu embobiner.

J'ai rêvé, illusion bénie ! que c'était Dieu ce que j'avais... Je souris avec dureté.

Depuis la porte, sans entrer dans l'oratoire, je dis instinctivement :

-Adieu, Mère,

à la Vierge de l'autel.

Je ne ressentais pas de peine. J'avais été déçue.

-À bientôt – me dit Mère Azpiazu.

Et je la fixai des yeux. Elle murmura d'une grosse voix :

-N'oubliez pas de prier

comme désemparée, parce qu'elle avait lu le départ dans mes yeux.

(Et peut-être davantage.)

J'entendis Blanca :

-À bientôt, Mère Azpiazu.

[...]

-Attends, Tadea – me dit Silvia –, j'ai oublié mon cartable... Toi tu n'as rien oublié ?

Je dis :

-Rien.

L'image de la lumière qui éblouit, « quand la lumière [...] m'aveugla », donne l'idée d'une révélation, d'une vérité qui se fait. Le DRAE propose plusieurs définitions du verbe « ofuscar » : « 1. tr. Deslumbrar, turbar la vista. U. t. c. prnl. 2. tr. Oscurecer y hacer sombra. », c'est-à-dire soit « aveugler », soit « obscurcir ». Tadea semble ici l'objet de ces deux actions : d'une part elle est éblouie par une vérité, évoquée par la décision suivante : « j'allais me confronter à la vérité », et par la prise de conscience : « J'avais été déçue. » D'autre part, une partie d'elle-même semble être détruite, sombrer dans l'obscurité : celle de la foi. C'est ce que supposerait le sourire ironique : « Je souris avec dureté. » qui suit la citation du poème de Machado, poème qui évoque le songe d'un Dieu bienveillant et aimé. Il est difficile d'interpréter ce sourire dur. Est-ce que la narratrice a cessé de croire à cette possibilité d'accueillir en soi un Dieu, comme pourrait le supposer le poème ? Ou est-ce l'« ilusión » qui la fait sourire, ce qui supposerait qu'elle considère qu'elle a été trompée ? L'adieu exprimé par la suite : « -Adieu, Mère, à la Vierge de l'autel. » pourrait à la fois être un adieu à la religion, un adieu à la forme de pratique de la religion propre à son école, et un renoncement à une mère de substitution (cette « Mère » étant à la fois la mère, la Mère Marie, les Mères qui régissent l'école, et la Mère supérieure qui a été expulsée pour ses idées trop progressistes et à laquelle Tadea et les autres fillettes portaient tant d'affection). Mais c'est finalement dans le renoncement à tout type de mère que Tadea est capable de faire un choix libérateur. La décision finale de Tadea, son non-retour, se présente comme irrévocable à travers l'emploi de la forme verbale « personne [...] capable de me faire plier », la réaction de la Madre Azpiazu « désespérée, parce qu'elle avait lu le départ dans mes yeux. », et le pronom indéfini qui ferme le livre « Rien ». L'œuvre se clôt sur un néant : l'école, et avec elle tout ce qui renvoie à un mode de vie précis, celui de l'idéologie franquiste, sont détruits, rendus silencieux par la narratrice, par l'emploi de ce seul mot qui renvoie à la vacuité. On remarque d'ailleurs dans ce passage qu'en prenant cette décision libératrice, la figure du narrateur est capable de se faire totalement présente. On relève l'emploi de la première personne du singulier avec des verbes qui expriment une connaissance et des choix précis : « Je sus », « Ce qui allait se passer ne m'importait pas, ni ce qu'on dirait à la maison », « je voulais être ». Tadea se différencie du groupe. Dans les phrases suivantes : « celles qui attendaient quelque chose n'avaient qu'à revenir, ou celles qui voulaient faire passer le temps. Moi je voulais être le temps même », elle marque une différence par l'emploi des pronoms, « celles qui » d'une part et « je » de l'autre, alors que jusqu'ici le groupe fonctionnait comme une unité et la narratrice ne s'exprimait qu'à la première personne du pluriel, confondant son identité avec celle des autres élèves. Ici, elle est capable de faire jaillir son individualité, et celle-ci est soulignée par l'emploi répété du verbe introducteur de parole « Je dis ». Si on compare ce passage avec le texte de *Tristura* ou avec le début de *Escribo tu nombre*, on se rend compte que les verbes introducteurs de parole sont d'abord très rares, que le lecteur ne sait jamais qui parle parmi les personnages. Dans ce passage final, chaque personnage est individualisé par un prénom et sa parole : « J'entendis Blanca », « me dit Silvia ». En prenant la décision de ne plus revenir à cette école, Tadea réussit à devenir une parole individualisée, une identité, et également une narratrice à part entière qui est capable de déposer chaque parole dans la bouche de chaque personnage, qui est capable de manière presque omnisciente d'interpréter des attitudes, comme le désarroi de la Madre Azpiazu, et qui est même en mesure de mettre fin au texte par l'emploi d'un mot renvoyant au néant. Ce « Rien. » est performatif puisque ce qui suit est le blanc de la fin du texte, comme si la narratrice était enfin capable de remplir son rôle d'expression, de direction du texte. L'image finale qui émerge, c'est le vide, mais aussi l'image d'une narratrice puissante qui s'est formée en tant que telle tout au cours du texte.

Conclusion

Nous avons pu voir au cours de cette étude que l'absence de la mère dans les œuvres étudiées est féconde. Elle permet l'émergence de modèles de mères de substitution plus ou moins acceptables et appréciées par les personnages principaux. Elle permet l'expression d'une forme de rébellion, ou du moins de résistance, de la part de la jeune fille face à des idées conservatrices, et de ce fait elle interroge la place de la femme dans la société franquiste. Dans la mesure où les œuvres étudiées ont été publiées entre 1945 et 1969, c'est-à-dire en pleine dictature franquiste, il est légitime de se demander si ces questions ne sont pas celles des autrices elles-mêmes, et d'identifier dans ces interrogations une dimension autobiographique qui fait de l'espace de l'écriture le lieu d'une réflexion personnelle des écrivaines.

Mais le vide que suppose l'absence de la mère est surtout fertile en ce qui concerne l'évolution de la voix narrative. Elle permet à Leticia une création narrative rendue possible par sa position d'écrivaine. Si dans un premier temps on assiste à une impossibilité de la parole pour Tadea, dans *Tristura*, on observe par la suite, dans *Escribo tu nombre*, un dédoublement de la figure de la narratrice qui lui permet de formuler un discours sur la mère. Chez Ana María Matute, Matia ne peut exprimer sa parole personnelle qu'à moitié, car les guillemets qui introduisent à plusieurs reprises ses pensées font office de frontière typographique. D'une part ils empêchent leur expression dans le discours direct, d'autre part ils les séparent de la narration. Cette tension à laquelle est soumise la parole directe de la narratrice, qu'on observe aussi chez Tadea, ne laisse pas place à un acte libérateur pour Matia, contrairement au personnage d'Elena Quiroga dont l'histoire se conclue sur un succès à la fois dans l'*histoire* (Tadea décide de quitter l'école) et dans le *discours* (Tadea, avec la simple prononciation du mot « Nada. », met fin à l'œuvre). Au contraire, Matia empêchera encore plus sa parole en la réduisant à l'espace du journal intime dans le troisième tome des *Mercaderes*, *La Trampa*, qui l'expose une fois adulte. Les épisodes où les narratrices écrivent, qu'on peut relever dans toutes les œuvres du corpus, montrent le personnage principal en possible créatrice et pourront justement être l'objet d'une prochaine étude qui permettra de se pencher sur l'analyse de nouvelles formes de libération (ou d'échec de libération) de la parole narrative.

Bibliographie

CABEDO, Guadalupe María, *La madre ausente en la novela femenina de la posguerra española: pérdida y liberación. (Estudio de tres obras de Carmen Laforet, Carmen Martín Gaité y Ana María Matute)*, Ph.D., Bloomington, Livre électronique – Kindle, 2013 (décembre 2020).

CHACEL, Rosa, *Memorias de Leticia Valle* (1945), Madrid, Editorial Vervuert, 2010.

DE LA FUENTE, Inmaculada, *Mujeres de la Posguerra – De Carmen Laforet a Rosa Chacel: historia de una generación*, Barcelona : Planeta, 2002.

DRAE en línea : <https://dle.rae.es/ofuscar>. (décembre 2020).

EXPOSITO MONTES María Carmen, *Escritura autorreferencial en Rosa Chacel*, Université de Jaén : 2013, texte en ligne : <http://ruja.ujaen.es/bitstream/10953/457/1/9788484397298.pdf>. (décembre 2020).

GOYTISOLO, Luis, *Recuento*. Barcelone, Editorial Seix Barral, 1973.

GOYTISOLO, Luis, *Antagonía*. Barcelone, Editorial Anagrama, 2012.

LAFORET, Carmen, *Nada*, Barcelone, Ediciones Destino, 1945.

MARTÍN GAITE, Carmen, *Entre visillos*, Barcelone, Editorial Destino, 1957.

MATUTE, Ana María, *Primera memoria* (1960), Barcelone, Planeta, 2017.

QUIROGA, Elena, *Tristura* (1960), Barcelone, Plaza & Janés Editores, 1984.

QUIROGA, Elena, *Escribo tu nombre* (1965), Barcelona, Editorial Noguer, 1970.

RICALENS-POURCHOT Nicole, *Dictionnaire des figures de style*, Paris, Armand Colin, 2003.

SINUÉS, María del Pilar, *El ángel del hogar: estudios morales acerca de la mujer*, 1862.

TORRES BITTER, Blanca, *Estudio de los modos narrativos en el discurso autobiográfico de Tristura, de Elena Quiroga*, Málaga, Universidad de Malaga : Estudios y Ensayos 50, 2001.

ZOVKO, Maja, *Educación femenina y masculina a través de la narrativa de Elena Quiroga*, « Itinerarios », vol. 12, 2010, (pdf accessible en ligne).