



HAL
open science

Regards croisés dans La salvatge d'Isabel-Clara Simó

Marc Audí

► **To cite this version:**

Marc Audí. Regards croisés dans La salvatge d'Isabel-Clara Simó. Catalonia, 2021, 29, pp.21-29. 10.4000/catalonia.444 . hal-03895359

HAL Id: hal-03895359

<https://hal.science/hal-03895359>

Submitted on 12 Dec 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.



Catalonia

29 | Deuxième semestre 2021
Miscellanées

Regards croisés dans *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó

Marc Audí



Édition électronique

URL : <https://journals.openedition.org/catalonia/444>

DOI : [10.4000/catalonia.444](https://doi.org/10.4000/catalonia.444)

ISSN : 1760-6659

Éditeur

Sorbonne Université - Laboratoire CRIMIC (EA 2561)

Référence électronique

Marc Audí, « Regards croisés dans *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó », *Catalonia* [En ligne], 29 | Deuxième semestre 2021, mis en ligne le 15 décembre 2021, consulté le 12 octobre 2022. URL : <http://journals.openedition.org/catalonia/444> ; DOI : <https://doi.org/10.4000/catalonia.444>



Creative Commons - Attribution - Pas d'Utilisation Commerciale - Pas de Modification 4.0 International
- CC BY-NC-ND 4.0

<https://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/>

Regards croisés dans *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó

Marc AUDI

Université Bordeaux Montaigne
marc.audi@u-bordeaux-montaigne.fr

Résumé : L'article propose une présentation du roman *La salvatge* d'Isabel-Clara Simó, principalement adressée aux candidats à l'agrégation d'espagnol de la session 2022. Elle s'accompagne d'une analyse thématique et de détail de quelques segments du roman, organisés autour d'une véritable dramaturgie des regards. L'article étudie également les jeux transtextuels du roman, qui accompagnent de part en part son déroulement.

Abstract: This article presents the novel *La salvatge* by Isabel-Clara Simó, mainly addressed to candidates for the Spanish agrégation in 2022. It is accompanied by a thematic and detailed analysis of some segments of the novel, organised around a real dramaturgy of looks. The article also studies the transtextual games of the novel, which accompany its development throughout.

Mots-clés : Isabel-Clara Simó, roman catalan contemporain, transtextualité.

Keywords: Isabel-Clara Simó, contemporary catalan novel, transtextuality.

Isabel-Clara Simó publie *La salvatge (Elegia de Dolores Mendoza)* en 1994. Cette même année paraissent *El violí d'Auschwitz* de Maria Àngels Anglada, *La terra retirada* de Mercè Ibarz, *La passió segons Renée Vivien* de Maria-Mercè Marçal et *Dins el darrer blau* de Carme Riera, entre autres : c'est une année importante pour plusieurs générations de romancières catalanes. La plupart des romans publiés par des femmes en 1994 sont proposés régulièrement dans les programmes éducatifs en Catalogne, tous sont fréquemment réédités, certains ont été étudiés, Carme Riera a été proposée au programme de l'agrégation d'espagnol. La critique a repéré cet *annus mirabilis*, au mitan d'une décennie où le roman attire des autrices venues d'autres genres, comme le journalisme et la poésie¹. L'année précédente, Maria-Mercè Roca avait reçu le Prix Sant Jordi, l'année suivante c'est *Gràcies per la propina* de Ferran Torrent, valencien comme Simó et coutumier du genre noir comme elle, qui le remporte.

Simó reçoit le Prix Sant Jordi pour son roman, rejoignant son aînée Mercè Rodoreda qui l'avait reçu pour *El carrer de les Camèlies* trente ans plus tôt. Dans ce dernier, Rodoreda fait le portrait de Cecília Ce, jeune enfant abandonnée devant un portail à Barcelone, bousculée dès l'adolescence par un monde dominé par les hommes, soumise à leur prédation sexuelle, tout comme le personnage principal de *La salvatge*. Les deux

¹ « Part del nucli de narradores de la generació del setanta publica les obres de maduresa al voltant de 1994, un any especialment significatiu. » JULIÀ, Lluïsa. « Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimitació en la literatura catalana actual ». *Literatures*, 6 (segona època). Barcelone : Associació d'escriptors en llengua catalana, 2008, p. 19.

romans s'entrecroissent à plusieurs reprises – Simó n'a jamais caché son admiration pour Rodoreda. Voilà l'*incipit* de *El carrer de les Camèlies*² :

Em van deixar en el carrer de les Camèlies, al peu d'un reixat de jardí, i el vigilant em va trobar de matinada. Els senyors d'aquella casa em van voler, però de moment diu que no sabien què fer: si quedar-se'm o donar-me a les monges. [...] Una veïna va dir que potser el meu pare era un criminal i que quedar-se una criatura desconeguda era molta responsabilitat. El senyor va deixar que les dones parlessin, em va agafar, bruta com anava i amb el paper encara enganxat al pit, i em va dur a mirar les flors: mira els clavells, diuen que deia, mira les roses, mira, mira.

Ne nous précipitons pas, mais nous y trouvons d'emblée l'abandon, le dénuement, la saleté, un passé marqué par le crime, l'hospitalité disputée, le bout de papier, l'opposition des regards, la condamnation, l'opposition des femmes et de l'homme et la répétition, quatre fois, de « mira ». Revenons à Simó. Dans *La salvatge*, elle combine son talent pour le roman policier et son engagement féministe. D'ailleurs, Pere Gimferrer range cette « élégie de Dolores Mendoza » parmi les « thrillers féministes » dans le compte-rendu qu'il écrit la même année³. Le récit retrace la période au cours de laquelle l'adolescence se dissout dans l'âge adulte chez une jeune femme dont l'identité bascule entre deux prénoms, Dorothy et Dolores. Le lecteur ne la quitte à aucun moment. En effet, l'*incipit* consiste en une prosopographie à focalisation interne, et le récit s'arrête lorsque l'avion qui emporte la jeune femme disparaît dans les nuages au-dessus de l'aéroport de Barcelone. Il y a récit tant que le personnage peut être regardé par les autres personnages du roman, Victòria et surtout Quim.

Personnage principal, occupant sans cesse le regard d'un narrateur à focalisation variable, Dorothy incarne en partie le sens de son prénom, qui est théophore. Destinée à être un « don de Dieu », elle est vouée en quelque sorte à l'hospitalité des hommes : « em dic Dorothy, de debò »⁴. Cependant, et cela est l'une des constantes de ce roman, le programme sémantique est dévoyé, interrompu ou pollué. Dorothy atterrit à Barcelone alors qu'elle a échappé aux États-Unis à des assassins et à un violeur, Jack Thurber. Elle devient la proie d'un piège de plus en plus terrifiant, une initiation qui se mue en emprise, domination et torture barbare. Le don que reçoit Joaquim sert en réalité à éloigner une victime de la société qui pourrait recueillir sa parole : l'ancien associé de ses escroqueries américaines, Thurber, protège Dorothy tout en écartant son témoignage. Le don est intéressé, et le donateur est un violeur. Lorsque Joaquim reçoit ce don et cherche à le nommer, la communication est interrompue⁵ :

–¿I tu com collons et dius?

La noia sabia que això era una pregunta, però, com que no sabia quina, no la podia contestar. Així doncs, digué tot el que sabia dir:

Thurber. Jack Thurber.

² RODOREDÀ, Mercè. *El carrer de les Camèlies*. Barcelone : Club editor, 2020 [1966], p. 7.

³ « Isabel-Clara Simó's fiction can be classified as belonging to two clearly different genres –on the one hand, her purely literary novels and short stories, and on the other, a very successful group of crime novels that come under the well-defined heading of feminist thrillers. » GIMFERRER, Pere. Compte-rendu sans titre pour *Catalan Writing*, 12 (septembre 1994), p. 70.

⁴ SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. Barcelone : Columna, col. La butxaca, 2020 [1994], p. 25.

⁵ *Ibid.*, p. 15.

Le don force l'ignorance, et celle-ci efface l'identité, désormais soumise à la terreur qu'inspire le violeur. Celui-ci pare Dorothy des habits de la Vierge des Douleurs en lui donnant un passeport qui la sauve, et le sauve tout autant. Au passage, et dès les premières pages, le lecteur est pris dans la doublure du personnage (il y a ce qu'elle dit et ce qu'un alinéa permet d'entendre), et dans une multiplication d'informations alarmantes : qui était donc cette Dolores Mendoza née à Lucena ? Que lui est-il arrivé ? Marquant le franchissement du seuil de l'immeuble de Joaquim, Dorothy perd définitivement sa qualité onomastique. Son nom est désormais presque toujours en italique, rappelant à chaque instant son origine contrefaite et écrite. Bien sûr, la nouvelle charge symbolique promet l'expérience de la souffrance, un programme que *La salvatge* mène au pas de charge et *in crescendo*. Le lecteur comprend rapidement que la narration est truffée d'annonces qui ne manqueront pas de se réaliser, implacablement : il suffit à Dorothy de dire que la seule chose qu'elle craint est de perdre les dents...

« Sortir del foc per anar a parar a les brases » : voilà une jeune femme vouée dès l'adolescence à la violence masculine. Mais il me semble que Simó propose dans *La salvatge* de suivre un personnage plutôt ambigu. C'est quelque chose que Lluïsa Julià souligne plus généralement à propos des romans publiés par des femmes dans ces premières années 1990. Leurs personnages principaux nuancent la représentation des femmes et la problématisent : « Evidentment la temàtica s'ha ampliat, més ben dit: ja no coneix límits, com també s'ha trencat la idea d'una única identitat femenina, d'una veritat única per a la dona. »⁶ Bien sûr, il n'est pas question d'affirmer que cela est nouveau en littérature, ni même en littérature catalane, chacun des romans de George Eliot ou de Jane Austen façonne des identités nuancées avec la plus grande des finesses. Dans le domaine catalan, les contes de Víctor Català ou de Montserrat Roig sont une inépuisable source de voix féminines, tout comme *La plaça del Diamant* et *El carrer de les Camèlies* de Mercè Rodoreda, qui retracent la vie de personnages féminins ballottés par les contradictions.

Mais l'idée de brouiller une « vérité unique pour la femme » me semble être un point de départ pour une analyse, même tout à fait partielle comme celle que je propose dans cet article, de *La salvatge*. En effet, si les romancières insistent sur les oppositions et contradictions des personnages féminins, Simó renverse dans son roman la linéarité du *Bildungsroman* en lançant la machine infernale d'une éducation habitée par le mensonge, les pulsions sexuelles et la violence physique extrême. À la charge symbolique des prénoms, il faut ajouter un texte fortement transtextuel : en effet, Simó entrelace le récit mythique de Pygmalion et Galatée et le livret d'Emanuel Schikaneder du dernier opéra de Mozart, *La flûte enchantée*. Ainsi, l'avancement de la narration devient inexorable en suivant l'hypotexte mythique et la mécanique graduelle de l'initiation maçonnique⁷, schéma structurant chez Schikaneder et Mozart. C'est dans ces cadres imbriqués et linéaires que Simó s'apprête à tracer le destin de Dolores Mendoza pour l'en affranchir *in extremis*. Car aucun des deux ne se réalise véritablement.

Il faudrait relever aussi, avant de continuer, que presque la totalité de l'action est présentée en après-coup. Par le sous-titre Simó installe une temporalité double, celle de l'action et celle depuis laquelle le narrateur la retrace. En effet, l'élégie est le genre

⁶ JULIÀ, Lluïsa. *Art. cit.*, p. 15.

⁷ L'idée de départ de *La salvatge* est venue à Simó après l'audition de l'opéra de Mozart au Gran Teatre del Liceu. « *La salvatge* [...] està inspirada en la *Flauta màgica*, de Mozart. En una entrevista va dir: 'Vaig tenir la primera idea d'aquesta novel·la veient l'òpera de Mozart al Liceu, i arran d'això vaig començar a estudiar maçoneria [...]' » POUS, Teresa. « Amb sensibilitat i lirisme », *Avui*, 11 décembre 2003, p. II.

lyrique de l'évocation, dans lequel le chant redonne une présence au passé par la plainte. Le premier verbe, « duia », est à l'imparfait, et le récit reste longtemps dominé par ce temps verbal, combiné au prétérit périphrastique. Il ne rejoint le présent qu'au début du chapitre 29 (p. 233), dans une page extraordinairement intéressante de ce point de vue. Sans doute il y a là un écho à l'identité double de « Dolores » : l'écriture permet de la rappeler sans cesse par l'italique, indiquant dans l'écriture un après-coup de la lecture. Dolores Mendoza ne redevient Dorothy Gardner qu'au chapitre 31 (p. 258), alors que le récit a quitté l'élégie en passant au présent. Autre effet de redoublement, le personnage principal, Joaquim Simon, porte un nom de famille presque identique à celui de l'autrice, comme s'il la relayait dans la diégèse dans la tâche de tracer la vie de Dolores / Dorothy.

1. Un roman du regard

Dans la mesure où cet article est adressé en premier lieu aux candidats préparant l'épreuve d'option de catalan à l'agrégation d'espagnol, qui doivent expliquer le texte dans le détail afin de dégager des questions d'ensemble sur l'œuvre, plutôt que de poursuivre les analyses générales, je tenterai de donner quelques outils d'analyse textuelle qui me semblent avoir une valeur structurante. Je ne tente pas d'échafauder une interprétation d'ensemble, mais d'explorer le motif du regard dans quelques segments du roman. Pourquoi avoir choisi cet angle d'attaque ?

D'abord, le regard est essentiel dans l'hypotexte mythique. Le regard, la main, l'outil, y sont liés dans le fantasme d'une possession absolue. Ovide donne dans ses *Métamorphoses* le récit du vœu de Pygmalion (dans le livre 10, vers 243 à 297). C'est la vue des mœurs des Propétides (habitantes de Chypre qui ont renié la déesse de l'amour et sont condamnées à la lubricité et aux rites déviants de la sorcellerie) qui détourne Pygmalion des femmes (« Quas quia Pygmalion aeuum per crimen agentis / uiderat »⁸). En détournant son regard, celui-ci guide la main de l'artiste. La sculpture en ivoire de Galatée est le résultat du maniement artistique des outils (omniprésents dans la structure de *La salvatge* et bien sûr dans l'iconographie maçonnique), son désir étant porté par un regard qui devient admiration et tente à tout moment de soulever d'autres sens (« *Miratur* et haurit / pectore Pygmalion simulati corporis ignes »⁹). Le désir est ensuite attisé par la multiplication des parures offertes à Galatée, qui sont autant de suppléments de la vue, tout comme les habits et bijoux parent le corps de Dolores en la faisant mollir (au chapitre 7, en particulier).

Joan Carnisser fa el tors una mica enrere i mira la noia amb els ulls arrufats. De fet, li agradava més quan era mig salvatge. Ara és melindrosa i afectada. Hi ha un deix de falsedat en tot el que diu i en tots els gestos. [...] L'examina, disgustat de les magarrufes i ganyotetes afectades, de la golafre autocomplaença [...].¹⁰

Après l'intervention de Vénus, c'est par le toucher et les baisers que Pygmalion apprend que désormais Galatée est en vie, et qu'elle lui est promise. Certaines des scènes ovidiennes sont réécrites par Simó, mais notre romancière donne une voix à sa Galatée

⁸ OVIDE. *Métamorphoses*, livre 10, vers 243-244. Texte latin et traduction française consultés sur <http://bcs.fltr.ucl.ac.be/METAM/Met10/M10-143-297.htm> [consulté le 20 novembre 2021]. Je souligne.

⁹ *Ibid.*, v. 252-253. Je souligne.

¹⁰ SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge. Op. cit.*, p. 73-74.

dès le départ, et varie la focalisation. Néanmoins, la violence de Dorothy la rapproche par moments des mœurs de sorcière que l'on prête aux Propétides qui rebutent Pygmalion, par exemple lors de la mise à mort du chat.

Le regard est également central au début de *La flûte enchantée*, dont les premiers accords deviennent dans *La salvatge* la sonnette qui retentit chez Joaquim Simon et déclenche la diégèse. Dans la première scène, Tamino, comme Dorothy au premier chapitre, fuit un danger et appelle deux fois à l'aide avant de s'évanouir à la vue d'un serpent monstrueux. Il est sauvé par trois dames au service de la Reine de la Nuit, aux pouvoirs de sorcière, comme les Propétides. Soudainement émoustillées à la vue du corps inconscient du jeune homme, contrepoint masculin de la contemplation de Galatée, elles sont subjuguées par son apparence, et bientôt toutes trois s'opposent pour savoir qui restera auprès de lui pour toujours¹¹ :

PREMIÈRE DAME (*l'observant*)

Ah ! charmant jouvenceau, doux et beau...

DEUXIÈME DAME

Oui, beau comme jamais je n'en vis !

TROISIÈME DAME

Oui, oui, beau comme une image !

La vue et le désir de possession sont presque simultanés. Après le premier air de Papageno, c'est d'un portrait de Pamina que Tamino s'éprend, qui est la captive de Sarastro et de Monostatos. Simó réécrit également certaines scènes du livret, en réalisant ce que l'opéra évoque, comme le viol de Pamina par Monostatos.

Enfin, le titre du roman est formé par une épithète nominalisée, accompagnée de l'article défini, et suppose un regard extérieur qui a le pouvoir de tracer une ligne de partage, de marquer un seuil entre la civilisation et son autre, de délimiter un espace « silvaticus » d'où vient celle qui doit être domestiquée. Ce n'est pas un hasard, sans doute, si ceux qui sont mis à mort dans le roman sont les chiens et le chat, dont l'animalité a été apprivoisée : après avoir sauvagement tué le chat de l'immeuble, la sauvageonne est confrontée à l'affection ou plutôt à la douleur qu'apporte sa perte, d'abord à cause du chien d'autrui, bientôt à cause du sien. Le titre annonce une *éthopée* dans laquelle Simó joue avec la pièce très connue de l'écrivain irlandais George Bernard Shaw, peinture des mœurs d'une rustre jeune fille dans un contexte social qui ne lui convient pas plutôt que l'avènement à la vie d'une statue d'un blanc laiteux. Si les portraits psychologiques de femmes barcelonaises portent des titres de lieux chez Rodoreda (*La plaça del Diamant*, *El carrer de les Camèlies*), théâtres de leurs vies, ou leur prénom (*Aloma*), Simó décide de placer son héroïne au sein des clivages d'une société, et de les désigner en un seul mot. Les oppositions de classe, de culture, de langue, d'éducation, de génération, tout cela est à l'œuvre dès les premières lignes du roman. L'identité d'emprunt de Dorothy complique encore davantage la situation de départ.

La trame de *La salvatge* est le fruit d'un entrelacs d'hypotextes, et dans chacun le regard joue un rôle éminent. Mais Simó fait le choix de rendre un réseau symbolique structurant, celui qui régit l'initiation aux rites maçonniques et qui explique le livret de

¹¹ Le livret est disponible sur <https://odb-opera.com/> [consulté le 23 janvier 2022].

l'opéra de Mozart. Il est omniprésent, presque de façon hyperbolique : le chiffre trois, les trente-trois chapitres comme les trente-trois grades du rite écossais ancien accepté (de l'Apprenti au Souverain Grand Inspecteur Général), la multiplication des outils de mesure et de maçonnerie, les couleurs auxquelles sont attachés différentes significations aux effets directs sur la diégèse... Simó revêt les outils du sculpteur Pygmalion des symboles maçonniques. Ainsi, le lecteur de *La salvatge* est comme forcé d'acquérir une connaissance des codes de cette initiation, ne serait-ce que pour donner un sens aux nombreux termes des titres de la plupart des sections du roman. Mais parmi l'iconographie maçonnique, il me semble que l'image de l'Œil de la Providence est celle qui vient à l'esprit en premier. Et c'est une raison supplémentaire pour lancer cette brève lecture de quelques passages du roman.

2. Placer l'œil : l'incipit de *La salvatge*

L'incipit du roman met en place les éléments narratifs et symboliques essentiels, de manière fort spectaculaire, par un jeu de regards complexe et tendu. Sans surprise, le récit commence par l'œil qui brosse une prosopographie de Dorothy, à la fois don de Dieu et Galatée à la peau blanche comme le lait (« la cara era pàl·lida »¹²). Le lecteur ne le comprend pas immédiatement, mais elle est vue à travers une seule focale, celle de l'œilletton d'une porte d'appartement. La focalisation est au plus près du regard désignant la « salvatge », qui la repousse dans un espace d'altérité. C'est aussi la première évocation de l'œil omniscient, (dans un chapitre dont le titre est « God ») mais dans un registre quasiment héroï-comique, puisque celle qui regarde n'est que la médiatrice, ou plus simplement la bonne. En réalité, l'action a déjà débuté par un dérangement de l'ordre domestique provoqué par la sonnette.

Point unique de contact entre deux espaces, celui de l'initiation et celui de la sauvagerie, c'est pourtant la gardienne qui prend la décision d'entrouvrir la ligne de partage après l'avoir incarnée. Le lecteur se trouve d'emblée de son côté, et Simó provoque une forme de gêne qui repousse, me semble-t-il, tout processus d'identification par une écriture fort orale, hachée, exploitant la polysyndète et les modalisateurs : « Una gitana, segur. [...] Una gitana. I per tant, enredaire, i per tant, pidolaire. I no havia de fer res a una porta d'una casa de senyors. Res més que gemegar i pidolar i demanar i molestar. »¹³ « Gitano » a longtemps été, j'espère ne pas me tromper, une manière de désigner l'étranger en Catalogne dès que celui-ci se trouvait dans une situation d'infériorité sociale. Le « gitano » fait sourire et il faut s'en méfier¹⁴. Placée de l'autre côté de la lentille, seuls les yeux de la « gitana » donnent accès à ses émotions : « els ulls blaus espantats, i les pestanyes quasi transparents de tan rosses. » Ainsi, et par une construction complexe, un œil unique (celui de Victòria, dont le prénom promet à Dorothy un chemin semé d'obstacles, et fait référence aux premiers mots des trois dames de *La flûte enchantée*, « Triumph! ») et les yeux anxieux de la « salvatge » sont placés. L'œil unique est mobile, il peut toiser et décrire de bas en haut Dorothy, il peut surtout juger, alors que les yeux désemparés ne montrent que l'effroi d'une fuite. Le lecteur comprend vite que Simó sature le texte du chiffre trois, dont la portée symbolique dans l'initiation maçonnique est

¹² SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. Op. cit., p. 9.

¹³ *Ibid.*

¹⁴ Le *Diccionari català-valencià-balear* recueille ces deux sens figurés : « Qui obra egoïstament i procurant defraudar els altres » et « Que té gràcia i desimboltura simpàtica », <https://dcvb.iec.cat>.

essentielle : trois yeux au début, trois fois le nom du maître de maison, trois personnages...

Simó joue aussi avec ses modèles mythologique et opératique. D'une part, c'est Dorothy qui se prend elle-même dans ses bras, comme une Galatée qui n'a pas encore trouvé le sculpteur qui laisse tomber les outils pour les caresses. Comme elle, elle est muette encore. Les premiers mots, « Mister *Saimon!* »¹⁵, sont transcrits après avoir été entendus et jugés par Victòria, car le lecteur est toujours à ses côtés et perçoit l'erreur de la diphtongue anglaise. Dorothy parle avec des défauts de prononciation, comme Eliza Doolittle, « paraules fosques que tenen sentor d'altres països »¹⁶. La sonnette insistante rappelle les premiers accords de l'ouverture de *La flûte enchantée*, l'exclamation « Zu Hilfe! », répétée deux fois chez Mozart, est modulée en « help » trois fois dans *La salvatge*, dès que Dorothy et Joaquim se font face. Chez Mozart, c'est aussi le regard posé sur le jeune prince qui lance l'action, mais comme nous l'avons vu c'est à cause de sa beauté excitante. Chez Simó, c'est par son aspect repoussant et le bruit désagréable qui dérange la sieste d'un homme oisif et aisé.

Bientôt, des deux côtés de l'œilleton, les regards s'affrontent. S'il faut frapper trois fois aux portes de la loge pour prétendre à une initiation, le troisième coup que porte Dorothy est un coup d'œil. « Aleshores [Victòria] apartà el cap de l'espiell, perquè la noieta hi havia posat l'ull, sense deixar de prémer el timbre, i segur que li havia vist l'ombra fosca de la nineta, i tot mirant sense veure –¿es pot veure res, des de fora?– començà a parlar [...] »¹⁷ Repoussant les limites du vraisemblable, Simó dit la part de révolte d'une adolescente qui ne se plie pas aux conventions pesant sur le seuil où elle se trouve. Il y a dans la phrase que je viens de citer tous les éléments que nous avons posés. Ils sont d'autant plus frappants que la focalisation est extraordinairement mobile, accélérée : en quelques lignes le lecteur franchit plusieurs fois la frontière qui est sur le point d'être franchie. Dix lignes plus loin, et d'un mouvement de plus en plus violent, encore un retournement de situation : « [...] sentí aquell 'Mister *Saimon*' clar i net, i encastà l'ull, amb precaució, a l'espiell. La noia ja no hi mirava, i aguantava amb les mans un tros de paper. »¹⁸ Il est temps de voir Victòria, et Simó réserve à la description de ses yeux (non pas de son regard) une image particulièrement frappante : « Els ulls, menuts, els tenia sepultats en un mar d'arruguetes, caòtiques, com el dibuix que deixa una bala que ha travessat un vidre. »¹⁹ Une fois la porte ouverte, le face à face est l'occasion d'une sonorisation de la prose, qui dans *La salvatge* a souvent une portée poétique :

Mirada sense la nosa de l'espiell, es veia que tenia tota la desesperada brillantor als ulls que dóna la paüra. Si feia llàstima i tot...

Es miraren un moment, els ulls de por, lluents i durs com un llac cobert de glaç, i els ulls de recel.

Le jaillissement des consonnes liquides accompagne le hurlement de la voyelle postérieure [u]. Le jeu de champ-contrechamp est éminemment cinématographique, mais la prose de Simó est aussi musicale. Enfin, l'entrée du troisième personnage se fait également par l'œil : « va repenjar el colze al llit, fent alçaprem, es va calçar les ulleres

¹⁵ SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. Op. cit., p. 10.

¹⁶ *Ibid.*, p. 12.

¹⁷ *Ibid.*, p. 10.

¹⁸ *Ibid.*, p. 10-11

¹⁹ *Ibid.*, p. 11.

que descansaven obertes sobre la tauleta, va ullar la Victòria que estava parada [...]»²⁰ Dans la mesure où Simó décide de charger l'outil du sculpteur Pygmalion de la symbolique maçonnique, Joaquim devient l'homme des outils et des lettres.

Dès lors, la triangulation de la communication, propre aux loges maçonniques²¹, s'accompagne d'une véritable dramaturgie des regards et de la parole. Dans l'espace de l'appartement, Dorothy devient *Dolores* et entre dans un réel habité par les conventions et régi par un ordre obsessionnel, qui ne devient jamais harmonique. Le lecteur peut ainsi suivre ce jeu à trois des regards dans les deux premières parties du roman, avant que l'expérience de la mort de Victòria (et l'entrée dans la couleur noire) ne resserre l'action et détraque définitivement l'amour et le désir de Joaquim. Les candidats à l'agrégation, qui doivent analyser la lettre du roman, trouveront tout le long de la diégèse les éléments que j'ai tenté d'explicitier ici. Simó a pendant ce temps tissé un réseau d'oppositions qui rendent le progrès de l'initiation de Dorothy un leurre voué à l'enfermement et à la mort. Seule la péripétie, inattendue chez l'initié soumis, vient interrompre la machine narrative terrifiante : Dorothy réussit à échapper à Joaquim, dont les outils ne façonnent désormais que pour infliger à la « salvatge » une « salvatjada »²². Elle retrouve chez le dentiste des outils qui calment la douleur et la soignent. Cette douleur est synesthésique, sonore et visible, relevée déjà au début du roman, la vue étant à nouveau liée au cri du loup. Le chapitre 31 est celui du paroxysme de la douleur, de *Dolores*, et Simó se sert des décasyllabes d'Ausiàs March pour la décrire²³ :

Ab ulls plorant é cara de terror
cabells rompent, ab grants udolamènts
la vida'm vol donar heretamènts,
é d'aquests dons vol que sia senyor
cridant ab veu horrible y dolorosa
tal com la mort crida al benahuirat,
car si l'hom es á mals aparellat
la veu de mort li es melodiosa

²⁰ *Ibid.*, p. 13.

²¹ « Certains pourraient ne voir dans ce procédé [la triangulation de la communication] qu'un artifice pompeux, participant simplement de la théâtralité du cérémonial. Cependant, les raisons de cette triangulation de la parole sont plus profondes qu'il n'y paraît et dépassent largement le cadre de la dramaturgie. Procédé de médiation, elle a pour objectif d'évacuer toute communication interpersonnelle — forme la plus usuelle dans nos sociétés —, et de tisser un lien collectif en dépassant les échanges d'individu à individu [...]. Les rites maçonniques ne relèvent donc pas de cette catégorie de rites que Erving Goffman a baptisés rites 'd'interaction', mais bien de rites 'sociaux' ou 'communautaires', selon la typologie de Pascal Lardellier. Et si l'on veut bien se souvenir du fait que le terme communication (de *communicare*), signifie étymologiquement 'mettre en commun' et implique les notions de partage, alors le rituel maçonnique atteint probablement l'objectif de toute communication, dans ses formes les plus paroxystiques. » BRYON-PORTET, Céline. « Le principe de triangulation dans les rites maçonniques. Un modèle de communication original et ses effets ». *Communication*, 27/1 (2009), p. 259-277.

²² SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 261.

²³ « Poema XI » (v. 17-24), dans MARCH, Ausiàs. *Les poesies d'Ausiàs March*. Introducció i text revisat per Joan Ferraté. Barcelone : Quaderns Crema, 1979, p. 27-28. Les mêmes vers sont le point de départ du roman *La veu melodiosa* de Montserrat Roig, publié en 1987, qui décrit aussi une éducation et un enfermement. La bonne s'appelle Dolores. Pour une analyse de ce roman, cf. FRANCES, Maria Àngels, « Gender, Language, and Nation: Female and Androgynous Selves in Montserrat Roig's Last Novels ». Dans GLENN, Kathleen Mary ; MACNERNEY, Kathleen, *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-century Spain*. New York : Editions Rodopi, 2008, p. 55-74.

Le lecteur aperçoit une dernière fois le regard de Quim, qui a été celui de l'obsédé sexuel, et qui désormais est enchanté : « A sota, a terra, en Quim mira hipnotitzat l'avió, la boca un xic oberta, amb cara de tortuga, estranyament serè »²⁴. L'image reprend exactement celle de Victòria au tout début du roman, lorsque c'est lui qui dévisage sa bonne : « es va quedar mirant la carta i sentint-se mirat per la Victòria que havia arrufat les celles, reprovadora. Va obrir un xic la boca, i les galtes li van penjar una mica. Feia cara de tortuga »²⁵. Dernière et première image, rappel du monstre mozartien vidé de ses dangers.

Bibliographie

BRYON-PORTET, Céline. « Le principe de triangulation dans les rites maçonniques. Un modèle de communication original et ses effets ». *Communication*, 27/1 (2009), p. 259-277. Disponible en ligne <https://journals.openedition.org/communication/1353> [consulté le 15 octobre 2021].

FRANCÉS, Maria Àngels. « Gender, Language, and Nation: Female and Androgynous Selves in Montserrat Roig's Last Novels ». Dans GLENN, Kathleen Mary ; MACNERNEY, Kathleen. *Visions and Revisions: Women's Narrative in Twentieth-century Spain*. New York : Editions Rodopi, 2008, p. 55-74.

GIMFERRER, Pere. Compte-rendu sans titre pour *Catalan Writing*, 12 (septembre 1994).

JULIA, Lluïsa. « Dones i escriptures: construcció del discurs i legitimació en la literatura catalana actual ». *Literatures*, 6 (segona època). Barcelone : Associació d'escriptors en llengua catalana, 2008.

MARCH, Ausiàs. *Les poesies d'Ausiàs March*. Introducció i text revisat per Joan Ferraté. Barcelone: Quaderns Crema, 1979.

POUS, Teresa. « Amb sensibilitat i lirisme ». *Avui*, 11 décembre 2003, p. II.

RODOREDA, Mercè. *El carrer de les Camèlies*. Barcelone : Club editor, 2020 [1966].

SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge (Elegia de Dolores Mendoza)*. Barcelone : Columna, col. La butxaca, 2020 [1994].

²⁴ SIMÓ, Isabel-Clara. *La salvatge*. *Op. cit.*, p. 266.

²⁵ *Ibid.*, p. 13.