



HAL
open science

La deuxième vie d'écrivain de Ramon Saizarbitoria ou la reconquête du système littéraire 1995-1996

Ur Apalategui

► To cite this version:

Ur Apalategui. La deuxième vie d'écrivain de Ramon Saizarbitoria ou la reconquête du système littéraire 1995-1996. Littératures. Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2009. tel-04326336

HAL Id: tel-04326336

<https://hal.science/tel-04326336>

Submitted on 22 Dec 2023

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.



Distributed under a Creative Commons Attribution 4.0 International License

Ur APALATEGUI

Laboratoire Langues, Littératures et Civilisations de l'Arc Atlantique
Université de Pau et des Pays de l'Adour

II-Inédit

*La deuxième vie d'écrivain
de Ramon Saizarbitoria
ou la reconquête du système littéraire
1995-1996*

Date de soutenance de l'HDR: 2009-11-12

Composition du jury:

Daniel-Henri Pageaux (président)

Jon Kortazar

Anxo Abuin

Charles Videgain

Chistian Manso

rédigé en vue de l'obtention de
l'Habilitation à Diriger des Recherches
Sous la direction de
Monsieur le Professeur Charles Videgain

Bayonne, novembre 2009

Table des matières

1-Le premier Saizarbitoria dans l’histoire du roman basque (1969-1976).....	3
1.1-Éléments de biographie.....	3
1.2-Bibliographie et réception.....	7
1.3-L’apport saizarbitorien.....	14
1.3.1-L’aventure du récit.....	14
1.3.2-Un euskara <i>scientifique</i> ?	16
1.3.3-Le renouvellement des contenus.....	20
1.3.4-“Des mocassins pour la littérature basque”.....	21
2-Hamaika pauso (1995): le retour du roi.....	24
2.1- <i>Hamaika pauso</i> : le roman d’Iñaki Abaitua.....	24
2.1.1-Iñaki Abaitua dans sa solitude.....	27
2.1.2-Abaitua et la “cuadrilla”.....	33
2.1.3-Abaitua et les femmes.....	35
2.1.4-Abaitua et Daniel Zabalegi.....	40
2.1.5-Abaitua et Ortiz de Zarate.....	43
2.3- <i>Hamaika pauso</i> : roman historique ou réaliste?.....	45
2.3.1-L’aspect documentaire d’ <i>Hamaika pauso</i>	46
2.3.2-Au-delà du document historique.....	50
2.4-Obsessions d’auteur ou la <i>summa saizarbitoriana</i>	56
2.4.1-L’écriture de la théorie de l’écriture de la théorie... ..	57
2.4.2-Temps psychologique vs. temps chronologique.....	59
2.4.3-Le temps retrouvé et l’écriture, ou l’héritage de Proust.....	66
2.4.4-Se souvenir, tomber malade, écrire.....	69
2.5-Le roman métalittéraire.....	71
2.5.1-Un <i>pot-pourri</i> saizarbitorien.....	72
2.5.2-Onze pas pour changer la littérature basque.....	77
3-Bihotz bi. Gerrako kronikak (1996): une ville pour deux écrivains.....	87
3.1-Extension du domaine de la lutte littéraire.....	88
3.1.1-La Donostia retrouvée.....	90
3.1.2-D’Hanbre à la ville dans sa totalité.....	94
3.1.3-L’évolution de l’écrivain: de la monade à la vie de couple.....	109
3.1.4-La vie conjugale.....	118
3.1.4.1-La cuisine littéraire ou l’amour c’est des œuvres.....	118
3.1.4.2-Généalogie de l’adultère.....	120
3.2-La lutte pour la suprématie littéraire.....	124
3.2.1-La conversion culturelle de Flora.....	127
3.2.2-Deux figures opposées: l’écrivain moderne vs. l’écrivain postmoderne.....	132
3.2.3-Deux histoires de la littérature basque face à face.....	145
3.2.4-L’assassinat de Flora: interprétation de la phase de jeu.....	157
3.2.5-Bioleta: l’utopie d’un <i>autre</i> lectorat.....	170

1-Le premier Saizarbitoria dans l'histoire du roman basque (1969-1976)

1.1-Éléments de biographie

Ramon Saizarbitoria Zabaleta est né en 1944 à Donostia-San Sebastián (province de Guipuzcoa) et y vit toujours. Sa ville natale est le lieu où se déroule l'action de la plupart de ses fictions. On peut affirmer, sans exagérer, qu'il est l'écrivain basque qui s'est le plus identifié à Donostia, au point de devenir l'écrivain donostiarra par antonomase. Il est celui qui, dans la littérature en langue basque, aura procuré à ladite ville son identité ou son *corps* littéraire. L'identité de cette ville si particulière est une des pierres angulaires de son œuvre car Saizarbitoria en fait une métaphore de l'identité basque. Il vécut une partie de sa vie d'étudiant dans la Suisse francophone, c'est-à-dire loin du Pays Basque péninsulaire qui subissait le joug du régime franquiste, à l'instar de nombre d'écrivains basques –ou espagnols– de cette génération. Il ne fut toutefois jamais réfugié politique ou exilé, même s'il provenait d'une famille abertzale¹ et même s'il a maintes fois confessé, depuis lors, que sa trajectoire littéraire –du moins, initialement– fut intimement liée à une militance culturelle².

Par ailleurs sociologue, Saizarbitoria est, depuis de nombreuses années, le directeur du centre de recherche et de documentation SIIS de Donostia. Il a édité, à ce titre, un grand nombre de livres dans le domaine des services sociaux. Il a même reçu, comme récompense à sa trajectoire professionnelle, le premier

¹ Nationaliste basque.

² Cf., à ce sujet, la longue entrevue accordée à Hasier Etxeberria in *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan [Cinq écrivains conversent avec Hasier Etxeberria]*, Irun, Alberdania, 2002.

prix Sustatu [Promouvoir] du Gouvernement Basque en 1994. Il fait partie d'une génération d'auteurs basques pour laquelle il n'a jamais été facile de se proclamer écrivain³ et, de ce point de vue, on peut dire que sa vie d'écrivain se divise en deux parties.

D'une part, nous trouverions la période allant de 1969 à 1976 durant laquelle Saizarbitoria écrivit ses trois premiers romans qui allaient mettre le roman basque sur la voie de la modernité : *Egunero hasten delako* [Parce que ça commence chaque jour] (1969), *Ehun metro* [Cent mètres] (1974) et *Ene Jesus* [Mon Jésus] (1976). D'autre part, nous aurions la période commençant avec la publication d'*Hamaika pauso*⁴ [Onze pas] en 1995, laquelle n'est pas encore close. Entre les deux, nous trouvons un long silence de dix-neuf ans –non motivé– et c'est l'assomption du statut d'écrivain à partir de 1995 qui symbolise avec le plus de profondeur le saut qualitatif existant entre les deux périodes productives de l'auteur. En 1995, lorsqu'il présente *Hamaika pauso* à l'occasion de la foire du livre et du disque basques de Durango⁵, c'est-à-dire après dix-neuf années de silence, il déclare dans une entrevue accordée au quotidien *Euskaldunon Egunkaria*: «Dorénavant, je ne refuserai plus de m'accorder le titre d'écrivain»⁶. Or, l'étrangeté de la déclaration saute aux yeux lorsque l'on sait que le statut d'écrivain de Saizarbitoria était déjà plus qu'établi dans les manuels d'histoire littéraire basque parus à cette date. Un des objectifs de la présente étude sera, partant, de résoudre le mystère de cette assomption soudaine de son identité sociale d'écrivain, notamment à la lumière du roman *Hamaika pauso*.

³ Cf. l'analyse générationnelle qu'effectue Joan Mari Torrealdai dans son ouvrage *Euskal idazleak gaur* [Les écrivains basques aujourd'hui], Arantzazu, Jakin, 1977. Ou encore la célèbre affirmation devenue rengaine de l'écrivaine de la même génération Arantxa Urretabizkaia: « Je suis une femme au foyer qui écrit de temps en temps ».

⁴ *Hamaika pauso*, Donostia, Erein, 1995. Ce roman a été traduit en espagnol –par Jon Juaristi– sous le titre *Los pasos incontables* (Madrid, Espasa, 2000).

⁵ La foire de Durango (Biscaye) dont la première édition eut lieu en décembre 1965 s'est imposée au fil des ans comme le moment le plus important dans l'agenda culturel du Pays Basque.

⁶ *Egunkaria*, 1995-12-9, in p. 6 du supplément spécial consacré à la foire du livre et du disque de Durango.

La particularité de la première période de Saizarbitoria est qu'elle donne à voir un écrivain mobilisé sur de nombreux fronts et ne se limitant pas à la seule écriture. Se fondant dans le *zeitgeist* contestataire des années 60-70 et adoptant l'*ethos* non spécialisé de l'époque, Ramon Saizarbitoria est de tous les combats touchant à la langue basque et nous apparaît, en somme, comme un *militant culturel*, appellation qu'il assume pleinement aujourd'hui lorsqu'il évoque son passé. La spécialisation littéraire n'est pas encore à l'ordre du jour au Pays Basque, ce qui n'étonnera personne au vu du caractère sous-développé du système littéraire basque d'alors et des enjeux autrement urgents et vitaux qui secouent la société basque au cours des dernières années du franquisme. Les écrivains ne sont pas qu'écrivains, et, lorsqu'ils écrivent, ils ne se limitent pas non plus à un seul genre. C'est ainsi que l'on découvre, quelque peu amusé, que Saizarbitoria, aujourd'hui devenu le plus grand romancier basque, s'essaya à la poésie. En 1969, il publia quelques poèmes –qui ne passèrent pas à la postérité– dans l'anthologie des jeunes auteurs *Euskal elerti 69* (Littérature basque 69). Parallèlement à ses premiers pas comme écrivain, il s'engage dans la lutte pour la modernisation de l'édition basque. Ainsi, après avoir été membre de la maison d'édition Kriselu dirigée par le poète social Gabriel Aresti, il fonde avec d'autres écrivains –et toujours soutenu par le même Aresti–, la maison d'édition LUR qui aura pour objectif principal de parvenir à l'homologation de l'euskara aussi bien dans le domaine scientifique que dans le domaine littéraire. Il est à cette époque également membre du groupe de recherche sociologique Gaur. En 1977, il crée avec l'écrivain Koldo Izagirre la revue littéraire *Oh Euzkadi!*. Il sera, enfin, un collaborateur régulier des revues culturelles *Jakin* et *Zeruko argia*.

Malgré tout, sa contribution principale demeure sa trilogie romanesque. Tous les historiens s'accordent pour dire que le roman *Egunero hasten delako* (1969) inaugure une nouvelle ère dans les lettres basques. Même si *Leturiaren egunkari ezkutua* (1957) de Txillardegi est considéré comme le premier roman

moderne basque, il est aujourd’hui admis que la véritable rupture et surtout le saut qualitatif décisif furent effectués par Saizarbitoria. Il est vrai qu’en sus d’une mise à jour thématique et de l’introduction de techniques narratives inédites, Saizarbitoria imposait un bouleversement copernicien de la conception même de la littérature. En plaçant la réflexion sur la littérarité au centre de son œuvre et en choisissant un langage volontairement pauvre, il libérait sa prose des attaches extralittéraires, notamment de l’obligation jusque-là en vigueur de placer l’œuvre au service de la langue.

Après cette première période créative vient la longue interruption de dix-neuf ans. Celle-ci nous invite à réfléchir non seulement à l’impact de la biographie sur la production (ou absence de production) d’un écrivain mais également au rôle joué par la situation et l’évolution du système littéraire basque durant ces deux décennies. Les hypothèses permettant d’expliquer le retrait de la vie littéraire de Saizarbitoria sont nombreuses et nous ne manquerons pas de formuler la nôtre à la fin de la présente étude. Signalons, par ailleurs, qu’alors qu’il déserte la scène littéraire, l’auteur aura durant les années 80 un “flirt” avec la politique –plus particulièrement avec le parti Euskadiko Ezkerra⁷. L’idylle sera de courte durée, l’écrivain réalisant qu’il n’est pas taillé pour ce genre d’aventures⁸. Saizarbitoria le raconte avec humour dans une longue entrevue accordée au journaliste-écrivain Hasier Etxeberria. On trouve des traces –fictionnalisées– de cet épisode de sa biographie dans le roman *Hamaika pauso*.

⁷ Dans le paysage politique de la *Transición* au Pays Basque péninsulaire, Euskadiko Ezkerra (Gauche d’Euskadi) est un parti politique issu de la branche politico-militaire de l’ETA (celle qui décide, à l’événement de la démocratie, de délaïsser les armes au profit du combat institutionnel). Le parti rassemble durant les années 80 une partie non négligeable de l’intelligentsia basque. Dans les années 90, suite à un déclin électoral régulier et inexorable, le parti disparaît et ses cadres sont absorbés par le Partido Socialista de Euskadi (antenne basque du PSOE), aujourd’hui au pouvoir dans la Communauté Autonome Basque.

⁸ Il est à noter que d’autres écrivains de la même génération persisteront et parviendront à jouer un rôle important dans la vie institutionnelle de la Communauté Autonome Basque. Tel est le cas du poète Xabier Lete qui sera durant quelques années responsable de la culture à la Diputación Foral de Guipuzcoa.

La deuxième période de la vie d'écrivain de Saizarbitoria débute, précisément, avec le roman *Hamaika pauso*, publié en 1995. On peut la qualifier de période de la consécration. Durant son absence, le système littéraire s'est notablement structuré –le phénomène Atxaga aidant– et Saizarbitoria revient sur la scène littéraire pour recevoir une couronne de lauriers amplement méritée: le prix de la critique –*Hamaika pauso* (1995), *Bihotz bi. Gerrako kronikak* (1996)–, le prix Euskadi –*Gorde nazazu lurpean* (2000)–, la condition de finaliste du Premio Nacional de Narrativa de España (en 2001), les traductions en castillan dont son œuvre fait l'objet (Espasa, Alfaguara)⁹. La critique littéraire basque le tient tout simplement pour un des plus grands écrivains de l'histoire littéraire basque, à égalité avec Atxaga et sans rival dans le domaine romanesque. En dépit de la reconnaissance critique et du succès acquis auprès du public, l'auteur reste fidèle à sa ligne de conduite discrète et ne s'accorde le droit d'apparaître sur la place publique qu'à l'occasion de la parution d'un nouveau livre.

1.2-Bibliographie et réception

Les apparences sont trompeuses et la réception de l'œuvre de Ramon Saizarbitoria ne dément pas le proverbe. En effet, l'auteur a déjà connu un succès public retentissant au cours de sa première période. Si son *opera prima* *Egunero hasten delako* (1969) ne toucha qu'un cercle restreint de lecteurs basques, avec son deuxième opus –*Ehun metro* (1974)–, premier roman à être lu par un grand nombre de lecteurs, il devient le premier romancier « populaire » de l'histoire littéraire basque¹⁰. Étrangement, le troisième roman de cette trilogie

⁹ *Los pasos incontables*, Madrid, Espasa, 1998, traduction de Jon Juaristi.
Amor y guerra, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.
Guárdame bajo tierra, Madrid, Alfaguara, 2002.

¹⁰ La figure du poète domine largement la vie littéraire basque jusqu'à l'arrivée de Txillardegi et surtout de Saizarbitoria. Le roman est un genre sous-développé qui ne parviendra pas à

modernisatrice –*Ene Jesus* (1976)– le renvoie à un ghetto élitiste. Le sort de cette dernière œuvre, sa réception difficile, ne sont sans doute pas étrangers à la fin de cette période créative. L'évolution de la réception de l'œuvre du premier Saizarbitoria mérite quelques éclaircissements.

L'action du roman *Egunero hasten delako*, à l'instar de celle d'*Elsa Scheelen* de Txillardegui publié la même année, se déroule à l'étranger (en Suisse francophone) et met en scène un personnage principal non basque. En revanche, les sujets abordés –l'avortement, le féminisme– paraissent un peu plus « audacieux » que ceux abordés par son rival Txillardegui –la sécularisation des prêtres, la crise du mariage. Pourtant, la véritable différence entre les deux ne réside pas tant dans les choix thématiques que dans les propositions narratologiques inédites qui sont les siennes. Saizarbitoria, s'appuyant sur les acquis du Nouveau roman –contrairement à Txillardegui qui demeure fidèle au classicisme formel sartrien de la *Nausée*– opère une véritable rupture en introduisant la dimension réflexive dans le roman basque. Ainsi, pendant qu'il nous narre –de façon behaviouriste et en jouant des changements de focalisation–, par l'intermédiaire du fil narratif principal, l'histoire de l'étudiante Gisèle Sergier qui cherche à avorter, un second plan nous fait franchir les frontières du roman traditionnel. Tantôt dans une gare, tantôt dans un central téléphonique, les paroles d'un bavard anonyme, dont nous ne connaissons pas l'interlocuteur –comme dans le monologue *La Chute* de Camus–, remplissent les pages du roman, sans lien apparent avec l'histoire de l'avortement. Il est évidemment impossible de comprendre ce roman sans maîtriser les codes du Nouveau Roman, comme nous l'expliquerons au cours du chapitre suivant. On peut affirmer que ce roman, aussi bien par sa radicalité formelle que par sa qualité, réalise une rupture dans la tradition littéraire basque. Il s'agit de la première œuvre réflexive de notre littérature, c'est-à-dire la première œuvre

maturité avant les années 90. Aujourd'hui, nous pouvons parler d'une *normalisation* de la vie littéraire au Pays Basque avec la domination sans partage du roman sur tous les autres genres.

littéraire en euskara qui s'autoanalyse, qui propose une critique du discours romanesque traditionnel et qui questionne sa propre littérarité. Comme on pouvait s'y attendre, l'œuvre connut une reconnaissance critique inversement proportionnelle à son succès public. Le lectorat basque de la fin des années soixante n'était manifestement pas encore habitué à ce genre de jeux et ne disposait ni du bagage intellectuel requis ni, tout simplement, du niveau d'alphabétisation suffisant pour apprécier une telle proposition littéraire.

En 1976, cependant, Saizarbitoria obtient un succès immédiat et spectaculaire avec *Ehun metro* (1974)¹¹, alors que la poétique sur laquelle s'appuie l'œuvre ne diffère pas substantiellement de celle du roman précédent. *Ehun metro* est une œuvre aussi expérimentale que son premier roman et comporte son lot d'innovations formelles (narration à la seconde personne, perspectivisme, polyphonie bakhtinienne doublée de plurilinguisme, etc.). On est en droit de penser que l'auteur doit donc son succès phénoménal (pour l'époque)¹² à un malentendu, similaire à celui dont bénéficia la production poétique de Joseba Sarrionandia au début des années 80¹³. Malentendu que l'auteur lui-même a évoqué à plusieurs reprises pour le regretter. En quoi consiste le malentendu ? Le protagoniste d'*Ehun metro* est un membre actif de l'ETA dont on nous narre les cent derniers mètres éponymes avant qu'il ne soit atteint par les balles des gardes civils qui le poursuivent. Cette dernière course vers la mort est une diagonale qui traverse la Plaza de la Constitución de Donostia-San Sebastián. On comprendra aisément la nature de la réception de l'œuvre si l'on se remémore la popularité du mouvement armé basque au début

¹¹ Le roman ne parvient au lectorat que deux ans après sa première publication. En effet, la première édition de 1974 fut séquestrée par la police nationale franquiste avant même d'être distribuée.

¹² Ce fut le premier roman basque à être traduit en plusieurs langues (espagnol, français, anglais et italien) et fut même porté à l'écran par le réalisateur Alfonso Ungría en 1985.

¹³ Sarrionandia, poète « désengagé » et fin esthète à ses débuts, fut interprété (et célébré) comme un auteur engagé par un lectorat basque qui préféra le lire à la lumière de sa biographie –il fut emprisonné pour appartenance à l'ETA et réussit à s'enfuir de la prison de Martutene– qu'à celle de ses déclarations d'intention poétiques.

des années 70, aussi bien au Pays Basque qu’au-delà des frontières basques (et plus particulièrement en France) et le rejet quasi unanime qu’inspire le régime franquiste agonisant dans l’opinion internationale. La lecture du roman sera donc politique. Il sera lu comme une dénonciation de la violence d’État et comme une apologie implicite de la figure du militant basque armé. Aujourd’hui, alors que le contexte a grandement évolué et que l’auteur nous a tirés de notre aveuglement par ses déclarations répétées, nous savons qu’*Ehun metro* n’est pas un roman engagé. Nous nous rendons compte que si le roman livre un message, celui-ci est plus complexe : la perception du monde est relative et le roman nous montre des citoyens ordinaires totalement indifférents à l’engagement tragique du militant poursuivi par la Garde Civile. Point d’approche holiste dans ce roman, pas de point de vue absolu, unificateur. Pas de vérité, mais des vérités inconciliables, toutes relatives, chacune portée par une voix différente et même des langues différentes. L’objectivité et le dialogisme du roman mettent en lumière l’absence de point de vue unificateur. La réalité montrée est dure, violente, révoltante même... mais seulement selon notre propre perspective idéologique. Le lectorat basque de l’époque –une grande partie de celui-ci, en tout cas– trouva les faits représentés révoltants et en déduit que l’auteur aussi les trouvait révoltants. Ce qui les conduisit à la conclusion que l’auteur était *engagé*. D’où le succès qui s’ensuivit. À leur décharge, il faut dire aussi que la police nationale y contribua grandement en séquestrant tous les exemplaires de la première édition, rééditant par là-même une lecture engagée de l’œuvre. Mais peu nous importe ici ce que le citoyen Saizarbitoria, auteur physique du livre, pensait de la lutte armée et de sa répression policière ; ce qui importe vraiment est de savoir ce que l’auteur –être abstrait n’existant qu’au moment où il rédige le livre– en pense. Et l’auteur n’en pense rien. Il se contente d’exposer, très flaubertiennement. Voilà l’origine du malentendu.

En 1976 Saizarbitoria publie *Ene Jesus* et, comme s'il avait désiré dissiper le malentendu, il va se montrer encore plus expérimental dans son écriture. Cette œuvre se trouve être, en effet, une des plus « difficiles » jamais écrites en basque, du moins d'un point de vue traditionnel. Nulle action dramatique à laquelle se raccrocher, ici. La conscience exhibée et douloureuse de l'impossibilité d'un discours romanesque et une poétique du silence sont les bases friables sur lesquelles se *construit* ce roman au discours fragmenté. Si *histoire* il y a, elle se réduit pratiquement à son énoncé : un homme gît, dans son lit d'hôpital psychiatrique, et (se) raconte des histoires, pour passer le temps. L'univers du roman s'éloigne quelque peu de celui du Nouveau roman pour aller s'inspirer du côté de chez Beckett. Le monde du narrateur est absurde et il faut tout de même combler cette absurdité par des mots. Bizarrement, en dépit de son côté hermétique et expérimental, le roman se révèle empli d'humanité – d'une humanité, il est vrai désespérée –, et le narrateur n'est pas non plus sans nous rappeler celui de *Rayuela*, enfermé qu'il est dans sa tragique intelligence de la condition humaine. Cérébral, trop cérébral... au point de nous émouvoir. Le côté pathologique du narrateur d'*Ene Jesus* annonce, par ailleurs, certaines obsessions et traits de personnalité à venir du personnage d'écrivain d'*Hamaika pauso*, Iñaki Abaitua.

Avec *Hamaika pauso/Los pasos incontables* (1995) Saizarbitoria prend un train en marche, celui du nouveau réalisme basque. C'est un dossier figurant dans la revue *Argia*¹⁴ dont le titre parle de renouveau du réalisme dans le roman basque qui résume le mieux la situation du roman basque à l'hémistiche de la décennie. Après de années de domination du néoréalisme et de la littérature fantastique –instaurée par Bernardo Atxaga et les membres de sa génération–, les romanciers osent se confronter de nouveau à la réalité basque (c'est-à-dire à la réalité politique basque). Ce retour au réalisme s'effectue sous l'impulsion

¹⁴ « Eleberriaren lerrotik dator eleberrigintzaren azken hitza », in *Argia*, n°1473, 6 mars 1994, p. 46-49.

d'Atxaga qui publie en 1993 *L'Homme seul*¹⁵, son premier texte ancré dans la réalité politique basque contemporaine. Aussi, lorsque Saizarbitoria présente *Hamaika pauso*, deux ans plus tard, il prend le soin de préciser : « S'il y a quelque chose de neuf ce serait l'audace de parler des choses immédiates d'ici, car bien que je ne sois pas le premier à le faire c'est une chose qu'on cultive peu dans notre littérature »¹⁶. L'on observe, il est vrai, de nombreuses ressemblances entre les deux romans susmentionnés. Un des personnages principaux est dans les deux œuvres un membre de l'ETA. L'action des deux romans se déroule tantôt à Barcelone tantôt au Pays Basque, principalement durant la période historique de la Transición. Pourtant, les similitudes demeurent superficielles tandis que les différences profondes abondent, comme on pourra le voir plus loin. *Hamaika pauso* fut le livre du retour pour Saizarbitoria, mais également une tentative de consolidation de son statut *historique* à une époque où le système littéraire était parvenu à un degré de structuration nettement supérieur à celui qui était le sien dans les années 70. C'est pourquoi Saizarbitoria s'empare d'un thème en vogue. S'il entend sortir de son statut historique de « modernisateur des lettres basques dans les années 70 » pour retrouver la centralité perdue, il lui faut combattre sur le terrain de ses concurrents directs. En l'occurrence, son rival n'est autre que Bernardo Atxaga et le terrain sur lequel ce dernier joue désormais est celui du roman réaliste à thème politique.

Avec les œuvres suivantes, une fois les doutes sur son propre statut évacués par le succès d'*Hamaika pauso*, Saizarbitoria peut commencer à redessiner son propre terrain de jeu en se plongeant dans ses obsessions personnelles –le couple, la psychanalyse, la mort... En outre, il s'aventure sur un terrain qu'il n'a jamais foulé auparavant, celui de l'humour. *Bihotz bi. Gerrako kronikak* [Deux cœurs. Chroniques de la guerre]¹⁷ (1997) sera le fruit de ce nouvel état d'esprit.

¹⁵ Bernardo Atxaga, *L'Homme seul*, Paris, Christian Bourgois, 1994 (*Gizona bere bakardadean*, Pampelune, Pamiela, 1993 pour la version originale en euskara).

¹⁶ *Euskaldunon Egunkaria*, op.cit., p.6

¹⁷ La traduction en espagnol paraît sous le titre *Amor y guerra* (Madrid, Espasa-Calpe, 1999).

Ici aussi, comme le titre le suggère et comme l'auteur l'a déjà fait par le passé (cf. *Egunero hasten delako*), l'action se scinde en deux plans. D'un côté, l'on nous narre les hauts et les bas d'un couple, avec l'ironie comme arme humoristique principale, tandis que, de l'autre, le roman nous livre les radotages quelque peu pathétiques d'anciens combattants de la Guerre Civile se retrouvant dans un vieux bar de Donostia-San Sebastián. Le lien entre les deux plans est le personnage du mari –qui se trouve être le narrateur du roman–, mais il s'agit, en tout état de cause, d'un lien ténu et indirect. Il va de soi que le sous-titre « chroniques de la guerre » vaut également pour décrire la relation de couple se trouvant au premier plan du roman, et il se pourrait même que le titre jouisse de la même réversibilité. En effet, les deux cœurs en question pourraient aussi bien se référer aux membres du couple qu'au dilemme politique et affectif vécu par les Basques durant la Guerre Civile.

Avec le recueil de romans brefs (ou de longues nouvelles) *Gorde nazazu lurpean* [Garde-moi sous terre]¹⁸ (2000), Saizarbitoria, revenu au centre du système littéraire basque, fait une démonstration de puissance littéraire en tressant avec virtuosité l'exploration de la politique et de l'histoire basque, la dissection des sentiments dans le couple et l'obsession à laquelle il est demeuré toujours fidèle, celle de la mort. Le chef d'œuvre de ce recueil est sans doute *L'Obsession de Rosetti*, bref roman d'une centaine de pages dans lequel l'auteur retravaille un motif d'*Hamaika pauso*, celui de l'homme de lettres naviguant entre deux femmes. L'une espagnole, l'autre basque.

Enfin, le corpus se ferme sur le récit mineur *Kandinskyren tradizioa* (2003)¹⁹, première et unique incursion de l'auteur dans le genre de la littérature pour la jeunesse mais qui n'en demeure pas moins fidèle à son univers littéraire.

1.3-L'apport saizarbitorien

¹⁸ *Guárdame bajo tierra*, Madrid, Alfaguara, 2002.

¹⁹ *Kandinskyren tradizioa/La tradición de Kandinsky*, Madrid, Centro de lingüística aplicada Atenea, 2003 (édition bilingue).

Dès ses débuts, Ramon Saizarbitoria a été considéré comme un modernisateur des lettres basques en général et du roman en particulier. Ces dernières années, toutefois, avec la prise en compte des romans de sa seconde période et étant donné que la lutte pour l'homologation de la littérature basque est achevée, l'on commence à élaborer une image plus subtile et riche de l'auteur. Sa perception ne se réduit plus, comme jadis, à celle de l'importateur, certes talentueux, des techniques narratives les plus novatrices en provenance des grandes capitales littéraires (Paris, Londres, etc.). Il est désormais appréhendé comme le créateur original d'un univers littéraire personnel et important. Cette image actualisée de Saizarbitoria commence à trouver écho dans les manuels d'histoire littéraire basque parus récemment, et le symbole de cette modification de la perception de l'auteur est la soutenance et la publication de la thèse de doctorat de Mikel Hernandez Abaitua consacrée à sa première période. Intitulée *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza* (Les premiers romans de R. Saizarbitoria), l'étude d'Hernandez Abaitua émet l'hypothèse d'une exagération passée dans l'évaluation de l'influence du Nouveau roman sur la production romanesque de l'auteur et met l'accent sur les aspects les plus personnels et originaux de son univers²⁰.

1.3.1-L'aventure du récit

Le nom de Saizarbitoria paraît associé dès le départ au Nouveau roman dans le panorama des lettres basques. Selon la définition bien connue qu'en donne Jean Ricardou, un groupe d'écrivains, à Paris dans les années cinquante, décida de renoncer à l'écriture d'une aventure pour lui préférer l'aventure de l'écriture. Ils regardent d'un œil méfiant le roman traditionnel balzacien – Nathalie Sarraute parlera de l'entrée dans l'ère du soupçon– car, comme le dit

²⁰ Mikel Hernandez Abaitua, *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza*, Euskal Herriko Unibertsitatea-UPV, 2008.

Claude Simon : « Assez vite, j'ai été frappé par l'opposition, l'incompatibilité même qu'il y a entre la discontinuité du monde perçu et la continuité de l'écriture »²¹. C'est la raison pour laquelle ils vont mettre en question le récit à partir du récit lui-même, en vue de briser l'illusion référentielle. Pour cela, ils vont se servir de tout ce qui peut, en contrecarrant le regard naturaliste, contribuer à la mise à nu de l'artifice narratif : jeux de symétrie exagérés, mise en abyme, exhibition de la structure, insertion de digressions théoriques...

Dans ses trois premières œuvres romanesques, Saizarbitoria va mettre en pratique les principes de cette nouvelle approche du roman, de façon systématique mais sans rigidité. Entre autres, en jouant de la multiplicité des points de vue narratifs, en ne décrivant que les choses que l'on peut objectivement connaître, en évitant soigneusement tout passage totalisateur, en juxtaposant les scènes ou les conversations sans articulation visible, en ne procurant pas au lecteur toute l'information dont il aurait besoin pour décrypter le récit, en mettant en lumière la distorsion pouvant exister entre le temps objectif et le temps subjectif, en mettant en pratique un schématisme structural (souvent traduit par l'omniprésence des chiffres), en recourant au collage d'éléments extérieurs au récit stricto sensu (coupures de presse, prospectus touristiques, etc.), en pratiquant le dialogisme (parfois plurilingue), et par la méfiance de chaque instant envers « la belle langue »²². Peut-être que le plus étonnant est que Saizarbitoria n'a jamais vraiment renoncé, comme on le verra, aux leçons du Nouveau roman. Même lorsqu'il feint de s'adapter aux nouveaux temps –souvenons-nous qu'au cours des années 80 le postmodernisme littéraire

²¹ Tirée d'une interview accordée par l'écrivain en 1972.

²² Il apparaît clairement à la lecture de cette liste de procédés narratifs mis en œuvre par le premier Saizarbitoria, que la poétique saizarbitorienne excède le seul credo théorique du Nouveau roman et qu'il puise à bien d'autres sources (Joyce et Dos Passos, notamment). Et c'est en cela que l'on donne raison à Hernandez Abaitua lorsqu'il juge quelque peu réductrice l'étiquette « Nouveau roman » systématiquement accolée à l'auteur. Cependant, il est à noter que le Nouveau roman lui-même s'est largement inspiré d'illustres prédécesseurs (Dostoïevski, Joyce, Kafka, théâtre de l'absurde...), son principal mérite ayant été de synthétiser ces apports et de les fondre en un ensemble théoriquement cohérent.

succède au modernisme et que le roman occidental retourne à une narration plus traditionnelle (il est vrai constamment trahie par une distance ironique ou second degré qui est précisément la marque de la postmodernité)– Saizarbitoria demeure, au fond, fidèle à la poétique de ses débuts et continue d’écrire des romans non traditionnels. Le cas de *Hamaika pauso* est, en ce sens un peu particulier, puisqu’il met en scène une histoire située à une époque (années 70 et tout début des années 80) à laquelle les préceptes du Nouveau roman sont encore dominants et un personnage d’écrivain qui en est imprégné, ce qui pourrait justifier le recours auxdits préceptes. Mais, à la lecture des romans suivants, on se rend compte que Saizarbitoria continue d’employer avec un naturel confondant certaines de ces techniques narratives « obsolètes » parce que modernes, ce qui n’entrave aucunement le développement de son univers littéraire personnel et n’anachronise nullement sa production.

1.3.2-Un euskara scientifique ?

C’est là un des reproches que l’on a le plus souvent formulé à l’encontre de Saizarbitoria. Son écriture pâtirait d’un niveau de langue « pauvre »²³. Et il faut reconnaître qu’à l’époque où il produit ses premières œuvres, alors que la question du basque unifié suscite encore la polémique²⁴ et que la critique littéraire –si tant est que l’on puisse la qualifier de littéraire– se limite encore à la dissection quasi philologique de la langue employée par l’écrivain, on accorde une importance excessive au langage au détriment du contenu ou de la forme. Il suffit, pour s’en rendre compte, de se souvenir de la préface que Koldo Mitxelena, intellectuel dominant de l’époque et éminent linguiste, fit au premier roman moderne de l’histoire littéraire basque –*Leturiaren egunkari ezkutua*, de Txillardegi (1957). Dans un langage fleuri et obsolescent qui est aux antipodes

²³ Le sujet est évoqué par Amaia Iturbide en introduction à sa lecture d’*Hamaika pauso* « Mosaikoa eta grabitazioa », *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-02-03.

²⁴ Rappelons que l’Académie de la langue basque (Euskaltzaindia) proclama la création du basque unifié en 1968, c’est-à-dire un an avant la parution du premier roman de Saizarbitoria.

de la technicité de la nouvelle critique, Mitxelena dépeint sur un ton paternaliste, les audaces du jeune Txillardegui en omettant –par pudeur– d'évoquer le suicide de Leturia –premier « personnage problématique » du roman basque– et en oubliant que nous sommes face à un roman monologue. Autrement dit, il accomplit l'exploit de n'aborder à aucun moment ce qui fait le caractère novateur du livre, c'est-à-dire son sujet et sa forme narrative²⁵ ! On le voit, le langage était la préoccupation essentielle, sinon unique, et non l'écriture. Les écrivains des années 70 ont à peine commencé à liquider l'héritage puriste et esthéticiste de la génération des Olerkari (Poètes) de l'avant-guerre. Les exemples de Mirande et Txillardegui sont significatifs, à ce sujet, et Gabriel Aresti est peut-être le premier à s'ériger contre cette approche philo euskarienne de la littérature en revendiquant à partir de 1964 l'emploi de ce qu'il nomme l'« euskara klarua » ou euskara clair²⁶. Dans ce contexte on comprend mieux l'incompréhension suscitée par la sécheresse du langage saizarbitorien. Et il est vrai que le premier Saizarbitoria n'est pas un amoureux des *belles lettres*. Peut-être y a-t-il une part de vérité dans le reproche que l'on formule à son encontre dans la mesure où les progrès accomplis dans la maîtrise du langage depuis sa première période tendent à démontrer qu'il faisait de nécessité vertu en adoptant un costume langagier sobre, sinon austère. Il se peut, également, que la pauvreté du langage tînt à ce qu'il employait un modèle d'euskara urbain et que, précisément, l'euskara urbain était encore, à ce stade historique, davantage un objet théorique ou utopique qu'une réalité établie et concrète. Quoi qu'il en fût, il n'en demeure pas moins que le projet littéraire saizarbitorien était d'une cohérence irréprochable –la sécheresse du langage allant de pair avec sa vision du monde et du roman– et que la critique passait à côté de l'essentiel. Car,

²⁵ Koldo Mitxelena, *Mitxelenaren idazlan hautatuak*, Bilbao, Mensajero, 1972.

²⁶ Aresti, après des débuts en poésie fidèles au modèle précédent, opère une grande rupture en se proposant de faire une poésie qui tout en demeurant exigeante sur le plan littéraire s'*abaisse* à utiliser le langage littéraire le plus accessible et populaire possible, quitte à sacrifier au passage la pureté ou la richesse de la langue.

comment verser dans l'esthétisme lorsqu'on se propose précisément d'en dénoncer l'artifice, lorsqu'on veut faire prendre conscience au lecteur du caractère *construit* de ce qu'il lit, lorsqu'on souhaite s'inscrire dans un réalisme bakhtinien et qu'on juge le discours romanesque traditionnel trompeur, lorsque, enfin, on veut parler au lecteur de la réalité de la société basque²⁷? Une telle entreprise littéraire exige qu'on ne distraie pas le lecteur mais, bien au contraire, qu'on le maintienne dans un état de conscience permanent. Et la beauté du langage serait un obstacle à cette veille de la conscience lectrice. Comme le dit l'écrivain et ami Koldo Izagirre dans la préface d'*Ene Jesus*, « [Saizarbitoria] est le premier, et pour le moment le seul, écrivain à n'avoir pas écrit pour le bien de l'euskara »²⁸. Et ce n'est pas un mince compliment de la part d'un poète basque connu pour son travail sur le matériau linguistique.

Pour toutes les raisons que l'on vient d'énoncer, le langage employé par Saizarbitoria dans ses trois premiers romans est sec, parfois même antiesthétique, souvent à la limite de la pauvreté et, comme certains critiques se sont plu à l'observer, « scientifique ». Épithète intéressante que cette dernière, car rare dans un contexte littéraire. Mais surtout, lapsus qui semble trahir un constat largement partagé bien que refoulé dans l'inconscient collectif du lectorat basque de l'époque, celui de l'écriture insupportablement imprécise des romanciers basques et de leur penchant inguérissable pour l'onanisme linguistique. Face à cela, le premier Saizarbitoria est un romancier qui met un

²⁷ Il y a, dans *Hamaika pauso*, un passage dans lequel Saizarbitoria paraît dénoncer la difficulté qu'avaient les textes rédigés en basque, dans les années 70 encore, pour refléter la réalité de la société basque. Alors que le membre de l'ETA Daniel Zabalegi attend son arrestation qui semble inévitable, il erre dans la cuisine, ne pouvant fermer l'œil : « À un moment, il ouvrit le placard et but le quart de la bouteille de Fundador qui allait lui brûler l'estomac vide. À un autre moment, il se leva pour enlever la page du calendrier d'Arantzazu. Une histoire de Pernando [personnage comique symbolisant le bon sens rural] s'y trouvait inscrite –'Comment s'appelle-t-elle ? Pitxita [il s'agit d'un chien]. Fait-elle caca avec l'anus fermé ?' [l'histoire drôle, un classique du genre, se fonde sur la paronomase Pitxita (nom de la chienne) /itxita (fermé)], peut-être destinée à révéler le gouffre qui séparait la littérature basque de la réalité » (p.262-263). Ce dernier commentaire est fait par le personnage écrivain –Iñaki Abaitua– qui écrit sur la vie de Zabalegi.

²⁸ *Ene Jesus*, Donostia-San Sebastián, Erein, 1994 (2^e édition), p. 6.

point d'honneur à toujours soumettre le langage au concept, quitte à sacrifier la beauté de l'enveloppe. L'écrivain donostiarra n'est pas un de ces prosateurs pseudo lyriques ivre de sa propre logorrhée et qui pense que pour faire de la littérature il faut pratiquer l'écriture *artiste*. Sa littérature est, n'ayons pas peur des mots, intellectuelle, cérébrale. Et pourtant, paradoxalement, l'attention quasi exclusive qu'il porte à la structure et au concept procure à ses œuvres une profondeur humaine, voire sensuelle, assez étonnante.

Comme nous l'avons laissé entendre plus haut, dans *Hamaika pauso* Saizarbitoria a changé de plume. Non pas tant parce qu'il aurait changé de poétique que parce que durant son hibernation de dix-neuf ans l'euskara littéraire est un instrument qui s'est perfectionné. Le travail collectif des écrivains, ainsi que celui, plus souterrain, des traducteurs²⁹ en est la cause. Lorsque Saizarbitoria revient sur la scène littéraire et se remet à l'écriture, il trouve à sa disposition un outil linguistique enrichi et qui lui offre de nouvelles possibilités. L'euskara unifié n'est plus un médium limité et rigide, il est devenu une koinè littéraire adulte et malléable. D'autre part, le lecteur basque lui-même a évolué et possède désormais un habitus de lecture plus littéraire que par le passé, grâce à la mise en place d'un système éducatif dans lequel le bilinguisme peut enfin s'épanouir. Le nouveau lectorat est alphabétisé et lit donc naturellement ce qui est écrit en euskara. Saizarbitoria peut donc utiliser un langage plus sophistiqué et jouer des registres sans être tenaillé par la peur que la juste réception de son œuvre en pâtisse, sans craindre à chaque instant que le médium linguistique fasse écran au message littéraire, sans, enfin, que cela nuise au réalisme littéraire dont il se réclame. Car Saizarbitoria est avant tout un auteur réaliste, peut-être même le premier romancier authentiquement réaliste de

²⁹ Les écrivains ne cessent de rendre hommage aux traducteurs ayant pris en charge durant les trente dernières années l'immense tâche de verser dans la langue basque le trésor littéraire universel. Cette traduction systématique de la bibliothèque universelle s'est faite et continue de se faire grâce à un programme financé par le ministère de la culture du gouvernement autonome basque.

la littérature basque. On peut dire qu'en parlant de façon adulte et sérieuse de la société basque, Saizarbitoria a rénové non seulement la forme mais également le contenu de la littérature basque.

1.3.3-Le renouvellement des contenus

Le féminisme, l'avortement, la virginité, la lutte armée, l'obsession morbide, la psychanalyse de l'homme basque, la maladie mentale (et plus particulièrement les tendances maniaco-dépressives ou obsessionnelles), la couardise masculine, le rapport pathologique à l'écriture... La liste des thèmes nouveaux introduits par Saizarbitoria dans la littérature basque est longue. Pourtant, s'il fallait mettre en exergue un seul élément, ce serait la cohérence et l'unité de son univers. Un regard rétrospectif sur son œuvre permet de constater que l'auteur a, de roman en roman, tissé avec le fil de ses obsessions une toile dans laquelle de nombreux lecteurs se sont trouvés attrapés.

L'univers de l'auteur n'est pas précisément sympathique ou agréable. Ses personnages sont lâches, les hommes en particulier, des maniaco-dépressifs, obsessionnels au point de s'enfermer dans l'autisme (tel le héros alité et paralysé d'*Ene Jesus*), effrayés par la Femme et vivant le « problème basque » comme un problème personnel tragique et insoluble. Nonobstant, quelque chose nous attire dans cet univers. Peut-être l'intelligence de l'auteur, la subtilité de sa vision du monde. À coup sûr son ironie discrète. Ce qui nous est présenté est pathétique mais pas la manière dont cela nous est présenté. Le projet de Saizarbitoria n'est pas de nous présenter la réalité basque, ni l'homme basque. En accord avec l'esprit du Nouveau roman, il part d'une petite part de cette réalité, celle du personnage, mais il la décrit avec une telle précision, avec une distance ironique si particulière, qu'indirectement nous voyons reflétée dans la pathologie du personnage une image frappante de la réalité basque. Car on ne soulignera jamais assez la dimension paradoxalement allégorique de cette littérature réaliste.

1.3.4-Des mocassins pour la littérature basque

Il y a une anecdote curieuse, dans la longue entrevue accordée à Hasier Etxeberria, à travers laquelle Saizarbitoria explique sur le mode humoristique un de ses principaux apports à la modernisation de la littérature basque. À l'époque de sa militance culturelle, il donnait des conférences de village en village comme bien d'autres écrivains :

Cette année(-ci), à la foire du livre de Durango, une femme s'est approchée de moi. Elle se souvenait très bien d'une conférence que j'avais donnée dans son village il y a plus de trente ans. Cela m'a mis, bien entendu, très mal à l'aise, car je me demandais de quelle bêtise prononcée par moi alors elle pouvait bien se souvenir. Heureusement, elle m'a seulement dit que ce jour là j'apparus avec des mocassins bordeaux. Depuis, je me dis que mon plus grand apport, ainsi que celui de certains autres confrères, fut de mettre des mocassins à la langue basque.³⁰

Cette amusante anecdote qui peut sembler anodine dit pourtant beaucoup sur la situation de la culture basque dans les années 70 ainsi que sur ce que Saizarbitoria représenta (dans tous les sens du terme) pour la rénovation de la vie littéraire basque. Dans sa *Rhétorique*, Aristote nous a, il y a fort longtemps, alertés sur l'importance qu'a l'ethos, c'est-à-dire de l'image que l'on se fait de l'auteur, dans le processus de réception de l'œuvre. L'ethos aurait deux faces. D'une part, il y a l'apparence extérieure de l'orateur : son physique, la façon dont il est habillé, sa démarche, ses postures, etc. De l'autre, il y a ce que l'orateur dit de lui-même dans son discours et qui contribue à façonner son image. On parlerait aujourd'hui, à propos de cet aspect de l'ethos, d'auteur implicite.

Commençons par l'apparence extérieure : il faut bien admettre que Saizarbitoria a eu une importance capitale dans la modernisation de la vie

³⁰ Hasier Etxeberria, *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Irun, Alberdania, 2002, p. 211.

littéraire basque. Quiconque a croisé l'écrivain connaît sa sobre élégance vestimentaire, son allure toujours impeccable et quelque peu *british* de citadin – costume de rigueur, accompagné parfois d'une cravate– qui tranche très nettement avec le style habituel de la confrérie des écrivains basques, quelle que soit la sous-tribu à laquelle ces derniers appartiennent. Et, comme il l'a lui-même souvent expliqué en fin sémiologue de son propre ethos, cette apparence est conçue pour transmettre un message : la littérature basque est quelque chose d'urbain et de classieux, culturellement respectable, notre littérature n'est pas de basse extraction. Il faut donc comprendre l'effort vestimentaire de Saizarbitoria –à contre-courant de la grande majorité de ses confrères basques– comme traduisant la volonté de restituer une dignité culturelle à la littérature basque. Avec cette allure citadine et élégante qui impose une certaine distance, l'auteur nous dit que la littérature basque mérite autant de respect que ses illustres voisines française ou espagnole. Elle n'est pas un objet domestique qui supporte la familiarité. C'est un objet culturel. Saizarbitoria appelle le lecteur basque à être plus exigeant à l'égard de sa propre culture, à exiger autant d'elle que ce qu'il a coutume d'exiger des autres *grandes* cultures.

Quant à l'auteur implicite ou seconde face de l'ethos saizarbitorien, les conclusions sont similaires. Si l'on devait caractériser la littérature de Saizarbitoria par un seul trait, ce serait, à n'en pas douter, l'élégance. En optant pour un langage littéraire urbain, neutre et sobre, loin de toute virtuosité linguistique et tout esthéticisme vain, l'auteur donne la priorité aux préoccupations strictement littéraires : l'histoire, le récit, les rapports entre l'histoire et le récit, c'est-à-dire la composition. À l'élégance qui consiste à ne pas exhiber ses talents de *phraseur tourneur* pour se mettre au service exclusif du projet littéraire, il en ajoute une seconde : celle de sa vision du monde. Subtilité, distance ironique, absence de démagogie. Autant de traits qui démontrent qu'à l'inverse de bien d'autres écrivains, Saizarbitoria croit en l'intelligence du lecteur.

2-*Hamaika pauso* (1995): le retour du roi

2.1-*Hamaika pauso*: le roman d'Iñaki Abaitua

La première question que l'on peut se poser, en abordant ce roman imposant, est la suivante: quel en est le véritable sujet? Et la réponse n'est pas aisée. Gérard Genette disait que l'œuvre littéraire admet toujours une compression extrême. À titre d'exemple, la gigantesque et labyrinthique diégèse de *La Recherche* proustienne pourrait se réduire au simple énoncé "Marcel devient écrivain" et l'*Odyssée* d'Homère à cette autre-ci: "Ulysse rentre à Ithaque"³¹. De quelle phrase la complexe diégèse d'*Hamaika pauso* serait-elle l'expansion monstrueuse? Peut-être de la suivante: "En se suicidant, Abaitua accède au rang d'homme". Mais d'autres lectures existent. Celle, par exemple du critique Jon Kortazar pour qui le livre est:

Le portrait des enfants de mai 68 [...], celui de ceux qui étaient contre Franco et désiraient, en même temps, rompre avec un nationalisme basque trop rigide, celui de ceux qui commencèrent à créer la nouvelle littérature basque, laïque et débarrassée de l'image qu'en avait donnée le Parti Nationaliste Basque, celui de ceux qui s'étaient éduqués en lisant Marx, celui de ceux qui avaient réussi à former un groupe de jeunes gens urbains et cultivés.³²

Portrait d'une génération dans l'Histoire ou bien quête existentielle tragique et suicidaire d'un personnage... ce roman est tout cela à la fois, et bien d'autres choses encore.

Il convient, avant d'entrer dans l'analyse de l'œuvre, de proposer un résumé de son contenu. *Hamaika pauso* est un récit narratologiquement

³¹ Gérard Genette, *Figures III*, Seuil, 1972, p.75.

³² Jon Kortazar, « Trantsizioaren oroimena » (Mémoire de la Transición), *Hegats*, 33. zkia., 75. or.

complexe dans lequel un narrateur anonyme qu'on devine écrivain ou critique littéraire raconte et commente la façon dont Iñaki Abaitua écrit un roman intitulé *Hamaika pauso*. Le récit commence à l'époque ou le sujet du futur roman d'Abaitua se met en place historiquement, au milieu des années 70 –il s'agit des dernières heures de la vie du militant de l'ETA Daniel Zabalegi, avant son exécution par les autorités franquistes– et s'achève une dizaine d'années plus tard, à la fin de la « Transición » démocratique espagnole, lorsqu'Abaitua se suicide. Entre les deux, nous voyons Abaitua évoluer au sein d'un groupe d'étudiants basques gauchistes dont il fait partie. Abaitua se débat entre son amour sincère pour la belle et aristocratique Julia, qui fait partie du groupe et dont il se sent indigne, et Susana, une espagnole sensuelle et vulgairement bourgeoise, qu'il méprise. Puis, le temps finit par éloigner les membres du groupe d'amis les uns des autres, et Abaitua se réfugie dans l'écriture de son roman. Il termine seul, malade, et, ayant achevé son roman, il se suicide en entraînant volontairement dans sa chute le dirigeant de l'ETA Ortiz de Zarate qui représente tout ce qu'il n'a jamais pu être, un *homme*, et l'amant de *sa* Julia.

Le roman générationnel devint un sous-genre avec *L'Éducation sentimentale* de Flaubert et, comme dans cette œuvre fondatrice, ici aussi le destin d'un personnage devient le prisme par lequel on accède à l'analyse d'une époque et d'une génération. D'un côté, Frédéric Moreau et la génération qui vécut la première révolution socialiste, celle de 1848 ; de l'autre, Iñaki Abaitua et la génération qui vécut l'apparition d'un nationalisme basque de gauche. Dans les deux romans la désillusion subséquente à la révolution est davantage évoquée que la révolution elle-même, et dans les deux, également, le personnage principal ne prend pas part de façon active à ladite révolution. Il demeure un spectateur passif. Car si quelque chose rapproche Frédéric Moreau et son tardif cousin basque c'est l'incapacité totale pour l'action. L'ascendance flaubertienne du personnage de Saizarbitoria n'a, à notre connaissance, jamais été évoquée par la critique littéraire basque. À tort, nous semble-t-il.

Il paraît utile de faire appel à la métaphore astronomique pour décrire les personnages d'*Hamaika pauso*. Nous allons parler de système de personnages, de la même façon que l'on pourrait parler de système de planètes. Ce que l'on souhaite faire comprendre à travers cette métaphore est qu'il y a dans ce roman un centre –Iñaki Abaitua– et tout un système de planètes, tantôt grandes et écrasantes, tantôt petites et insignifiantes, tantôt proches, tantôt éloignées, qui gravite autour de lui. Pour que la métaphore soit la plus juste possible, toutefois, il faut la préciser davantage. Peut-être serait-il plus pertinent de considérer, en adoptant le point de vue pessimiste et autopunitif du personnage, qu'Abaitua n'est qu'une discrète planète obscure dans ce système et que le centre irradiant est quelqu'un d'autre ou quelque chose d'autre (l'idéologie révolutionnaire basque ou celui qui l'incarne le plus directement dans le roman, Ortiz de Zarate). Car l'un des traits de caractère d'Abaitua est précisément qu'il ne se considère pas autosuffisant. Quoi qu'il en soit, du point de vue du roman lui-même, Abaitua reste le centre du système, même s'il s'agit d'une pâle étoile vacillante. Par ailleurs, le recours à la métaphore astronomique se justifie parce qu'elle rend bien compte du fait que dans l'économie du roman chaque planète/personnage remplit une fonction qui contribue à l'équilibre (précaire) du système. Très clairement, chaque personnage, aussi crédible soit-il du point de vue de la vraisemblance romanesque, de l'effet de réel, fait office de signifiant de quelque chose qui dépasse son signifié littéral. Il peut représenter une option idéologique, ou bien devenir un contrepoint aidant à mettre en relief les diverses facettes de la psychologie tourmentée d'Abaitua, ou encore une instance qui jouera dans le parcours initiatique d'Abaitua le rôle d'adjuvant ou d'obstacle.

Le titre du présent chapitre (« *Hamaika pauso* : le roman d'Iñaki Abaitua ») doit, de toute façon, être compris comme porteur d'un double sens. Nous avons donné ce titre parce que, d'une part, *Hamaika pauso* est le nom du roman intradiégétique que rédige le personnage d'Iñaki Abaitua, reproduisant le procédé de la mise en abyme rendu célèbre par André Gide dans ses *Faux-*

monnayeurs. D'autre part, parce qu'Iñaki Abaitua est le véritable protagoniste du roman *Hamaika pauso* que nous avons entre les mains, celui rédigé par Ramon Saizarbitoria.

2.1.1-Iñaki Abaitua dans sa solitude

Chaque détail importe au moment de comprendre la signification d'un personnage. À commencer par son nom. La première remarque concerne donc le nom d'Abaitua. Que veut dire ce nom ? Le nom courant qui est phonétiquement le plus proche est le verbe « abaildu ». Saisissons-nous du dictionnaire : se fatiguer, s'épuiser, ou encore, parlant d'un arbre, désigne celui dont les branches ploient sous le poids d'un excès de fruits. Or, Abaitua est un personnage sans force, qui commence à ployer, et ce dès le début du roman. Dans la première phrase du roman, utilisant la prolepse qu'il affectionne tant, Saizarbitoria nous avertit qu'Abaitua va mourir, qu'il va tomber. À dire vrai, le nom du personnage semble déjà une prolepse, avec sa terminaison qui ressemble en basque à celle d'un participe passé. Le nom évoque une action déjà achevée: la perte des forces vitales, le ploiment face aux défis de la vie. Pourquoi Abaitua ploie-t-il, comment ? C'est ce que le roman nous racontera. Mais nous savons qu'il va mourir et même que lui aussi sait qu'il va mourir, comme s'il portait sur les épaules un poids trop lourd à charrier :

C'est alors qu'il sait déjà qu'il va mourir dans quelques heures dans un des points de l'espace qu'il embrasse du regard, c'est à cet instant que peut commencer le récit, ou bien avant, car il savait, plus tôt encore, qu'il choisirait une des fenêtres de la maison qui donne sur la baie, celle du séjour de chez Julia, comme point d'appui pour son dernier regard.³³

Une deuxième observation s'impose, toujours concernant le nom du personnage : Abaitua commence avec la lettre A, la première lettre de

³³ R. Saizarbitoria, *Hamaika pauso*, Donostia, Erein, 1995, p.7. La traduction du passage est nôtre, comme toutes celles qui apparaîtront à partir de ce moment.

l'alphabet. Et l'alphabet a une grande présence dans ce livre. En effet, nous voyons Abaitua en train de rédiger les articles d'un dictionnaire encyclopédique en langue basque, tout au long du roman. Nous savons, de plus, qu'il mourra sans avoir terminé sa tâche, sans être parvenu au bout de l'alphabet. Son voyage s'achève à la lettre M, le dernier article qu'il aura rédigé étant celui qui se rapporte au mot « muga » (frontière, limite). Nous savons, en outre, qu'Abaitua mourra précisément en essayant de franchir la frontière, celle qui sépare la province *espagnole* de Navarre de la province *française* du Labourd, symbolisée par la rivière Bidassoa. Nous savons qu'il *tombera*, accomplissant le destin inscrit dans son nom. Et si Abaitua est le commencement de l'alphabet, quelle en est (ou en sont) la fin ? Zabalegi ou Zarate, sans nul doute –ou encore tous les alias de ce dernier, qui, étrangement, commencent par cette même lettre : Zator, Zapa, Zadorra... C'est-à-dire deux personnages ayant choisi la voie de la lutte armée. Nous pouvons, dès lors, dire qu'Abaitua est le personnage inaccompli qui n'arrive pas à franchir la frontière, qui n'atteint pas la fin de l'alphabet, qui ne parviendra jamais à l'engagement politique ultime, un personnage se percevant comme un être castré qui ne deviendra jamais véritablement un *homme*. Il est un pauvre type que le poids du surmoi nationaliste révolutionnaire fait ployer et qui en est malade. Pour reprendre l'expression qu'emploie Lourdes Otaegi, Abaitua souffre d'un « malaise national »³⁴. L'équation « nationaliste=révolutionnaire » élaborée au cours des années 60 a désormais remplacé la séculaire équation « basque=croyant » mais n'en écrase pas moins le sujet basque –ou plus spécifiquement l'homme basque– sous le poids du modèle moral qu'il lui impose. Reproduisant les effets pervers de l'*imitatio christi* du Moyen Âge tardif, l'exhortation à vivre comme le militant décidant de sacrifier sa vie à la cause basque plonge ceux qui ne parviennent pas à en reproduire le modèle, tel Abaitua, à vivre dans l'inconfort moral perpétuel, dans la dévalorisation tragique de soi. L'inadaptation d'Abaitua au modèle suprême

³⁴ Cité par Jon Kortazar dans « Trantsizioaren oroimena », op.cit., p.77.

de l'*homo revolutionarius* basque le rend inapte à vivre au sein de la communauté d'hommes qui a fait sien ledit modèle. Étant exclu de l'utopie collective, il ne peut donc se fondre dans le groupe et jouir du soulagement de voir son moi se dissoudre. Il est tragiquement condamné à supporter la présence de ce moi inapte à la révolution, incapable de se hisser au niveau de sacrifice exigé par l'impératif révolutionnaire.

Et quelles sont donc les qualités morales de l'*abertzale iraultzaile* ou nationaliste révolutionnaire exemplaire ? Tout d'abord, des qualités entrant dans la définition la plus traditionnaliste de la virilité et de la masculinité : le courage, la force, la loyauté, etc. Pour résumer : des vertus phalliques. Nous employons à dessein le concept de vertu qui renvoie précisément, par son étymologie, à la masculinité, puisqu'il dérive de *vis* (force), qui a également donné 'viril' (fort, possédant des qualités propres à l'homme). La boucle sémantique est bouclée. La dernière et décisive qualité (*sine qua non*) du nationaliste révolutionnaire serait la disposition ou la capacité à s'engager totalement, c'est-à-dire jusqu'à la mort. Le sacrifice de soi est le *non plus ultra* de la foi ou de l'engagement du militant. Mais comme il n'est pas envisageable d'exiger le suicide d'une société entière –ce qui aboutirait à l'aporie d'une révolution tellement réussie qu'il ne resterait plus personne pour en récolter les fruits–, eh bien, seuls les *meilleurs* se sacrifieront et l'on exigera des autres la sacralisation des sacrifiés en guise de tribut moral à l'idéal inaccompli de la militance suprême. Si quelqu'un n'est pas capable de se sacrifier au nom de la cause, il devra, pour accomplir sa pénitence, idolâtrer le militant total, le martyr de la cause, le Christ crucifié³⁵. D'où le complexe d'infériorité d'Abaitua face à l'on ne peut plus militant et viril Ortiz de Zarate, membre de la direction de l'ETA. Abaitua se sent moralement obligé de lui donner refuge chez lui, de lui prêter son lit, de lui donner ses clefs, de lui

³⁵ Il est intéressant de noter que la seconde figure de militant de l'ETA du roman –à côté de celle du viril et dominateur Ortiz de Zarate–, est celle de Daniel Zabalegi, qui acceptera son destin de sacrifié et mourra fusillé par le peloton de gardes civil de Burgos... à trente-trois ans, comme le Christ.

offrir sa montre Omega. Il se sent moralement obligé... et humilié, car, en fin de compte, la figure d'Ortiz de Zarate le renvoie à chaque instant à sa propre faiblesse, sa lâcheté, son manque absolu de courage physique, son incapacité à atteindre le stade d'homme. Lorsqu'Abaitua est libéré après avoir été en garde à vue à la commandance de la garde civile, il ne peut s'empêcher de basement remercier ses geôliers, tellement son soulagement est grand. Et la honte l'assaille à chaque fois qu'il s'en souvient. De même, à la veille de l'exécution de Daniel Zabalegi par le régime franquiste, lorsqu'il entreprend, comme beaucoup d'autres, d'envoyer un télégramme de soutien, il se rétracte au dernier moment, pris de panique parce qu'il n'a pas ses papiers sur lui et qu'il a peur des questions qu'on pourrait lui poser. Se trouvant déjà dans le bâtiment de Correos de Donostia-San Sebastián, il envoie donc un autre télégramme à la place, dont le contenu est révélateur et trahit sa culpabilité: il s'envoie à lui-même un message de condoléances. Le manque d'audace pathétique dont il a fait preuve peut, effectivement, être assimilé à une autodissolution.

Et c'est là la clef de la personnalité d'Abaitua, son incapacité à se hisser au rang d'homme. Il est un personnage infantilisé, voire féminisé. Les exemples illustrant ce phénomène sont nombreux et l'on peut dire que cela devient la source principale de l'aspect comique du roman, faisant glisser la nature tragique d'Abaitua vers le tragicomique. En voici quelques uns. Aussi bien Julia que Susana offrent des roses à Abaitua, alors que le stéréotype voudrait que ce soit le contraire (l'homme est celui qui offre la fleur). Lorsqu'il fait l'amour avec Julia, celle-ci se positionne toujours sur lui et, une fois que le coït est terminé, Abaitua protège son membre en le faisant disparaître entre ses propres cuisses. Après l'amour, Julia lui lance « bravo, garçon ». Lorsqu'il se rend dans des hôtels pour coucher avec Susana, celle-ci porte un imperméable noir d'homme. Assise sur le lit, elle tapote le lit avec la main pour faire signe à Abaitua de venir la rejoindre, comme on l'ordonnerait à un enfant. Le mari cocu mais consentant de Susana, le très viril Diego Suñer, leur lance des « amusez-

vous » condescendants, bien qu'il sache qu'ils projettent de faire l'amour. Comme si Abaitua n'était pas suffisamment homme pour que leurs actes constituent un adultère, comme s'il ne pouvait représenter une menace sérieuse. L'*etarra* Ortiz de Zarate, qui s'est incrusté chez Abaitua et prend ses aises, le borde alors qu'il dort, pour qu'il n'ait pas froid, comme on le ferait pour un enfant. Sa tante le couvre de baisers maternels lorsque, poursuivi par la police, il vient chercher refuge chez elle. Elle est fière de lui, car le fait d'être recherché fait *enfin* de lui un homme.

Le drame d'Abaitua est qu'il ne peut intégrer la « cuadrilla » masculine, car il ne se sent pas suffisamment homme pour cela, il ne s'en croit pas digne car il n'est pas assez militant. La première personne qu'il veut appeler lorsque il est relâché, après avoir été retenu quelques heures à la commandance de la garde civile, est sa mère et cela provoque les moqueries de son ami de cuadrilla Alberto. Pis, chaque fois qu'il tente de faire l'homme il se retrouve ridiculisé devant ses amis hommes, voire ridiculisé par eux. C'est ce qui lui arrive, par exemple, lorsque, voyant passer une belle femme dans la rue, il s'exclame, « quelle frégate ! »³⁶. Abel, Ion et Alberto se trouvent avec lui, mais aucun d'eux n'esquisse le moindre signe de complicité masculine après la remarque, alors qu'Abaitua sait pertinemment qu'ils sont capables de faire des remarques similaires et qu'ils ont même l'habitude d'en faire, entre eux.

Ce déficit d'*hombria* (qualité d'homme), d'autre part, est souvent associé à l'intérêt pour la littérature dans le livre. Ces amis qui, à la différence d'Abaitua, se sont tous plus ou moins engagés politiquement, lui lancent régulièrement des « bien, Kafka, bien », sur le ton de la plaisanterie, certes, mais une plaisanterie qui ne manque jamais de le blesser. La littérature est une façon de ne pas prendre part aux affaires du monde, de ne pas s'embarquer, une façon de ne pas participer aux combats qui opposent les hommes. Comme le lui fait remarquer Julia, à chaque fois qu'il se met à dissenter théâtralement sur la mort en truffant

³⁶ *Hamaika pauso*, op. cit., p.59-60.

son discours de citations latines, ce qui effraie vraiment Abaitua n'est pas la mort mais plutôt la vie. Car Abaitua est un enfant vivant au bord de la vie, n'osant s'y plonger, tant l'eau lui semble froide. La première phrase du roman qu'il entreprend d'écrire –l'*Hamaika pauso* intradiégétique– est à ce propos révélatrice: « Avant de le réaliser, tu testes chaque mouvement mentalement, afin de t'assurer que tu seras capable de le réaliser »³⁷. Paradoxalement, la seule décision courageuse qu'il prendra de tout le roman sera celle de se suicider. Et pourtant, même ce suicide sera entaché, comme fait remarquer fort à propos Iñaki Aldekoa³⁸, par le soupçon de sa théâtralité. Abaitua ne peut pas atteindre le tragique dans sa plénitude. Alors que le moment du suicide approche, il se souvient d'un mauvais roman lu durant sa jeunesse dans lequel la militante irlandaise Loretta Sheridan, qui attend d'être exécutée, demande à être maquillée. Prononçant sa dernière volonté, elle s'excuse auprès du prêtre qui l'assiste : « perdóneme, padre, este último acto de coquetería »³⁹. Abaitua ne pourra jamais se débarrasser du sentiment de sa propre coquetterie, pas même au moment où il va se supprimer. Il est en perpétuelle représentation, incapable qu'il est de vivre la vraie vie comme il le ferait s'il avait atteint le stade d'homme.

Afin de proposer à la métaphore du ploïement de ce personnage tragicomique une nouvelle sémie, peut-être plus optimiste, on pourrait aussi considérer que c'est le roman qu'il rédige sous nos yeux –*Hamaika pauso*– qui constitue le lourd fruit qui le fait ployer. L'œuvre littéraire serait, dans cette nouvelle et complémentaire piste interprétative, à la fois un témoignage de son destin tragicomique et un instrument libérateur lui permettant de le sublimer. Il utiliserait alors la figure du pauvre type martyrisé par le régime dictatorial – Daniel Zabalegi, dernier exécuté du franquisme– comme un *alter ego* cathartique. La métaphore la plus exacte de ce que représente le roman pour

³⁷ *Hamaika pauso*, op. cit., p. 49.

³⁸ Iñaki Aldekoa, *Mendebaldea eta narraziogintza*, Donostia, Erein, 1998, p. 151-152.

³⁹ *Hamaika pauso*, op. cit., p. 439.

Abaitua pourrait être la suivante : lorsque l'abeille se voit menacée, elle enfonce son dard dans le corps de son ennemi, ce qui entraîne inévitablement sa propre mort. De même, *Hamaika pauso* est pour Abaitua un dard, qu'il destine à l'air du temps et aux valeurs révolutionnaires étouffantes de son époque, ainsi qu'aux gens qui les incarnent, pour se défendre d'eux. Et c'est en même temps son acte de décès, car il constitue l'aveu inéquivoque de son inadaptation profonde à ces valeurs qui cimentent la société basque dans laquelle il vit. D'où l'inexorable déplacement de la cuadrilla initiale vers la solitude finale, qui constitue le mouvement général du roman. Le roman de Saizarbitoria commence avec le portrait d'un groupe d'amis qui est censé symboliser une génération et s'achève sur le suicide du mouton noir de ce qui a cessé d'être un groupe.

2.1.2-Abaitua et la *cuadrilla*

Que ce soit dans la maison de Coll de Port où se réunissent quelques étudiants basques étudiant à Barcelone ou chez Julia, à Fontarrabie, le même groupe d'amis se trouve au centre du récit. Comme dans tout groupe ou cuadrilla, chacun des membres remplit une fonction particulière. Julia est celle qui fait le lien entre tous les autres, figure maternelle et amphitryon du groupe. La maison de Julia se trouve au pied de l'église et c'est là qu'ont lieu les réunions et les soirées du groupe d'amis. Si l'ambiance se crispe c'est elle qui calme les esprits en interrompant avec une ferme douceur la discussion qui s'était envenimée. Elle est la mère de la petite Klara dont on ne connaît pas le père et qui, de ce fait, devient l'enfant de tout le groupe. Enfin, en tant que membre de la cuadrilla, ce qui la différencie des autres est la relation qui l'unit (?) à Abaitua. De cela, on reparlera plus tard.

Ensuite, nous avons deux couples. D'une part, celui que forment Ion Igartua et Arantza Olabe, et, de l'autre, celui que forment Abel Osa et Ane Aristi. Igartua est d'origine bourgeoise, à n'en pas douter. Il a terminé ses études de médecine et, après s'être spécialisé en urologie, il réalise son internat à

l'hôpital San Pau de Barcelone. C'est un homme agréable, barbu (comme la mode de la décennie l'exige), et qui trouve que la vue de Fontarrabie est la plus belle du monde. Vers la fin du roman, on apprend qu'il fait une carrière politique –dans le PNV⁴⁰– et qu'il est même le second dans la liste pour les élections nationales espagnoles au Congreso. Nous ne savons pas grand-chose de sa compagne Arantza Olabe, tout au plus qu'elle est féministe et qu'elle peut avoir la langue bien pendue, comme le démontrent les piques qu'elle envoie régulièrement à Abaitua. Abel Osa est le marxiste du groupe et l'universalisme de son idéologie l'amène, par cohérence, à ne pas être chauvin. Toutefois, il s'autorise à l'être lorsqu'il se trouve à Barcelone. C'est un militant honnête et ses paroles ne sont pas discutées. Saizarbitoria ne l'a certainement pas baptisé Abel pour rien. Il est le fils aimé. Il connaîtra l'exil en tant que réfugié politique au cours des dernières années du franquisme. Dans les années suivantes, de retour au Pays Basque, il se situera dans l'orbite de la gauche abertzale, demeurant fidèle à son engagement originel.

Nous devons également parler d'Alberto Pardo. Il est le seul non *euskaldun* du groupe mais il n'en est pas pour autant moins engagé politiquement dans la lutte antifranquiste. C'est à sa demande qu'Abaitua prendra part à une action. Et Abaitua l'en haïra, car il ne se sent pas capable de parvenir à un tel niveau d'engagement, alors qu'il est, lui, basque. Alberto est un exemple du rapprochement qui se produisit au cours des dernières années du régime dictatorial entre les antifranquistes de l'ensemble de l'État espagnol. N'oublions pas que l'organisation armée ETA connut son heure de gloire et de popularité en Espagne, à cette époque. L'évolution du personnage d'Alberto est, dans ce sens, significative. Il quittera le Pays Basque à la fin de la Transición, une fois que le système démocratique est en place, pour retourner à Madrid dont il est

⁴⁰ Le parti nationaliste basque est un parti démocrate-chrétien, au pouvoir depuis la création de la Communauté Autonome Basque jusqu'aux dernières élections de 2009, où il a été pour la première fois écarté du pouvoir par un jeu d'alliances, bien qu'il reste en tête au nombre de voix.

originaire. Son combat est terminé –l’Espagne est devenue démocratique– et le problème basque n’est plus le sien. Comme il le confesse, il ne peut se considérer basque.

Nous devons maintenant reparler d’Abaitua, mais pour aborder le rôle qu’il joue au sein du groupe. Comme nous l’avons déjà dit, il a un problème avec les hommes de la cuadrilla, il ne se sent pas totalement intégré. Il faut le répéter, également, le fait d’être écrivain (ou de prétendre le devenir) lui confère le statut d’élément bizarre du groupe. Cette différence est visible jusque dans l’habillement. Par exemple, on nous dit qu’il se sent mal à l’aise chaque fois qu’il se rend à Coll de Portell car il ne porte pas, comme les autres, des jeans et un pull. Il est un garçon sérieux, austère, psychorigide selon les canons de la psychologie contemporaine. En un mot, il n’est pas à l’aise dans son époque. Et, en dépit de tout, il est celui, parmi tous les membres du groupe, qui souhaiterait que les réunions de chez Julia ne s’achèvent jamais, tant il a une peur panique de la solitude.

Les rapports complexes et contradictoires qu’Abaitua peut avoir avec la cuadrilla ne sont qu’une image concentrée de celui qu’il entretient avec la société basque de l’époque, une société contaminée par l’idéologie nationaliste révolutionnaire. Abaitua ne peut s’adapter aux valeurs de cette société, mais il ne peut, non plus, (sur)vivre sans elle.

2.1.3-Abaitua et les femmes

Julia et Susana. Susana et Julia. Deux pôles opposés, deux fonctions dans l’économie symbolique du roman. Julia la basque, Susana l’espagnole. La fine et aristocratique Julia face à la bourgeoise et vulgaire Susana. La présence spirituelle de Julia et la présence exclusivement charnelle de Susana. La dimension maternelle de Julia et l’essence sexuelle de Susana. Julia à Fontarrabie, Susana à Barcelone. Et, entre les deux, ayant perdu le nord, le pauvre Abaitua, pauvre y compris dans l’acception la plus péjorative du mot, car

il se comporte comme un *pauvre type* avec les femmes. Ce triangle actantiel n'est pas sans rappeler celui mis en œuvre dans un des livres les plus célèbres du Nouveau roman. Dans *La Modification* (1957) de Michel Butor, en effet, l'on nous narre l'histoire de Léon Delmont qui décide d'écrire un livre tandis qu'il ne parvient pas à choisir entre deux femmes. Ayant laissé femme et enfants à Paris, il prend le train pour Rome afin d'y rejoindre sa maîtresse. Mais, en chemin, il change d'avis et commence à rédiger un texte à l'attention de sa maîtresse pour lui expliquer que ce n'est que comme cela qu'il sera fidèle à leur amour. Il rentre donc finalement à Paris. Les deux villes, les deux femmes, les voyages en train, le personnage qui, bien que n'étant pas au départ écrivain de profession, se met à écrire... Autant de motifs thématiques qui relient les deux romans. Par ailleurs, il se peut bien que la profession d'Abaitua même si elle est en soi porteuse d'un symbolisme intéressant –il rédige un dictionnaire encyclopédique– soit un clin d'œil supplémentaire au personnage de Butor, vendeur de machines à écrire.

Abaitua ne trouve la paix intérieure ni avec l'une ni avec l'autre. Sa relation avec Susana se limite au sexe et il ne l'idéalise à aucun moment. À l'inverse, il admire trop Julia et se sent indigne de son amour.

Le désir sexuel qu'il éprouve pour Susana provoque en Abaitua un fort sentiment de honte, car il se rend compte que cette femme n'a rien à voir avec les valeurs qui sont censées être les siennes. Le seul fait de penser à la voiture qu'elle conduira ou aux vêtements qu'elle portera lorsqu'elle vient le visiter dans la maison des étudiants gauchistes de Coll de Portell le fait mourir de honte. Les banalités qu'elle peut dire aussi lui font honte et son discours amoureux on ne peut plus stéréotypé la lui rend haïssable. Abaitua, ici, nous rappelle le 'Misanthrope' de Molière. Alceste désirait tragi-comiquement la brillante et mondaine Célimène qui se situait à l'opposé exact de ses austères valeurs jansénistes. Ne pouvant assumer un tel désir, il tentait d'attirer la belle à ses propres valeurs et s'en rendait ridicule. Abaitua, à l'inverse d'Alceste, sait

où aimer dignement, puisque Julia est bien l'incarnation de son idéal féminin, mais, ne pouvant se hisser au niveau moral de Julia, il se punit en se compromettant avec Susana, qu'il humilie et méprise sans relâche.

Dans un passage qui met de nouveau en relief sa nature puérile, Abaitua décide, en proie à une crise de jalousie ridicule, de quitter en pleine nuit le motel dans lequel il se trouve avec Susana lorsqu'il comprend que celle-ci n'a pas coupé les ponts avec son mari Diego Suñer. Bien entendu, la garde civile « ramasse » le marcheur nocturne et le met aux arrêts. Mais Susana, dont on apprend qu'elle est la fille d'un général de l'armée espagnole (!), réapparaît et tire Abaitua du faux pas. Alors qu'ils retournent tous les deux au motel dans l'élégante BMW de Susana, ils entendant à la radio la nouvelle de l'arrestation d'un commando de l'ETA. Abaitua, réalisant qu'il se dispute avec la fille du général Costa pendant que des militants donnent leur vie pour la cause basque, en éprouve du dégoût pour lui-même. Misérable jusqu'au bout, Abaitua fera payer plus tard à sa maîtresse son identité bourgeoise-espagnole qu'il n'a pas le courage d'assumer, en lui faisant effectuer un voyage en voiture dangereux et compromettant en compagnie de l'*etarra* Ortiz de Zarate, alors qu'il est censé le faire lui-même et sans la mettre au courant de l'identité du passager.

S'il était légitime de faire une interprétation politique de la relation avec Susana nous pourrions dire que celle-ci représente la « friandise » que l'Espagne de la Transición offre au Pays Basque pour que ce dernier ne pousse pas son combat pour la liberté plus loin. Bien entendu, les authentiques nationalistes révolutionnaires n'accepteront jamais un tel substitut à la liberté, mais le faible Abaitua si, malgré qu'il soit entièrement conscient du caractère humiliant de sa situation. L'injonction ou invitation ambiguë que ne cesse de leur lancer le mari Diego Suñer –« amusez-vous ! »– ne symbolise pas autre chose. Pendant qu'il se divertit avec Susana, Abaitua ne peut militer sérieusement. Et, très significativement, si Diego ne se s'inquiète à aucun moment de savoir sa femme et Abaitua sexuellement complices, le jour où Abaitua implique Susana dans ce

voyage en voiture aux implications politiques –il s’agit de transporter un *etarra* en fuite– sa colère sera bien au rendez-vous. Car le Basque vénal et séductible Abaitua n’est pas une menace pour la virilité de l’Espagne, symbolisée par Diego. Il est à noter que le patronyme du mari de Susana n’est pas loin, phonétiquement, du vocable « señor » du castillan, ou du mot « senar » de la langue basque qui signifie « mari »⁴¹. Diego est le mâle, le mari, le seigneur, par essence, tandis que Abaitua est l’homme sans essence. Abaitua n’est que le jouet sexuel que Diego Suñer offre à sa femme Susana. La seule règle à ne pas enfreindre était celle qui dictait de ne pas mêler la politique à la sexualité, et ce n’est pas un hasard si Susana finit dans le coma à la fin de cet épisode : durant son voyage en voiture avec Ortiz de Zarate elle va avoir un accident qui lui fait frôler la mort. Comme la propre Susana l’avoue à Abaitua, Ortiz de Zarate a essayé de l’entreprendre sexuellement, ce qui veut dire, sur un plan symbolique que l’ETA a essayé de s’emparer sexuellement de la femme de l’Espagne, et c’est cela, et cela seulement, qui a fait violemment réagir Diego Suñer. C’était là une menace sérieuse. Abaitua peut fricoter autant qu’il veut avec Susana, mais pas un dirigeant de l’ETA, qui est, dans l’ordre symbolique, un autre authentique homme, une véritable menace pour l’intégrité de l’Espagne.

Julia, femme basque raffinée et belle, est le pôle opposé de la figure de Susana. Comme nous l’avons déjà laissé entendre, Abaitua ne se considère pas suffisamment digne pour la mériter. C’est pourquoi il s’interdit inconsciemment de s’impliquer avec elle dans une relation d’amour authentique et sérieuse, même si Julia lui avoue, vers la fin du roman, qu’à une époque elle a été amoureuse de lui et qu’elle avait alors envie de faire un enfant avec lui. Le

⁴¹ Le patronyme Suñer (que l’on ne trouve plus, sous cette forme, que dans la Comunidad Valenciana) provient d’un ordre de chevalerie implanté au Moyen Âge pour défendre le territoire des attaques arabes. Est-ce un hasard (?), le prénom du personnage, Diego, reprend celui du très populaire héros de science fiction espagnol Diego Valor –protagoniste d’une série radiophonique à la fin des années 50 ? Ce dernier défendait la terre –l’Espagne franquiste, par synecdoque– de l’invasion des maléfiques marciens (marxiens ? marxistes ?). On en déduit que les Basques (lorsqu’ils sont nationalistes révolutionnaires) représentent la nouvelle menace pour l’intégrité de l’Espagne des années 70.

complexe d'infériorité d'Abaitua ainsi que son admiration pour Julia nous sont dévoilés à travers un détail apparemment anodin. Abaitua se souvient des mains masculines de Julia, sur le tapis blanc, dans sa maison de Fontarrabie. Les mains de Julia féminisent, a contrario, Abaitua. Et il ne peut nier que cela l'excite. Julia présente également des similitudes avec l'archétype de la dame inaccessible des romans de chevalerie et de la littérature courtoise. Julia est la dame qu'Abaitua admire, et l'aspect aristocratique de cette dernière n'y est sans doute pas pour rien. Le nom de Julia, à l'inverse de celui de Susana, est noble, son étymologie renvoie à une des familles patriciennes de la Rome antique. Qui plus est, comme Alberto le révèle à Abaitua :

Julia ne venait pas de nulle part. Son père était madrilène et sa mère vivait à Paris avec un autre homme. C'est une grand-mère qui l'avait élevée, et elle avait été scolarisée à Bayonne. « Savais-tu que sa mère était une marquise ? Une grande d'Espagne, et tout le tralala »⁴².

Ainsi donc, Julia, même si elle représente le Pays Basque dans l'économie symbolique du roman –ne serait-ce que parce qu'elle vit à Fontarrabie par opposition à la figure espagnole de Susana située à Barcelone, qu'elle parle le basque et que c'est chez elle que se réunit le groupe d'amis basques–, en est une représentation atypique. Elle est la version aristocratique idéalisée du Pays Basque tel qu'Abaitua le fantasme : un pays qui ne serait pas rural, ni enserré dans des limites, géographiques, ethniques ou idéologiques, un pays moderne, aristocratique, beau, esthétique. En un seul mot, un pays *littéraire*. Le Pays Basque rêvé d'Abaitua, s'il est quelque chose, est surtout une utopie littéraire, et non une projet politique réalisable. Le Pays Basque d'Abaitua n'est pas une chose concrète comme il peut l'être pour ceux des membres de sa cuadrilla qui sont engagés dans les batailles politiques quotidiennes ou pour les membres de

⁴² *Hamaika pauso*, op.cit., p.320.

l'ETA Zabalegi et Ortiz de Zarate. Pour Abaitua, le Pays Basque, c'est Julia. Et Julia, pour Abaitua, est au-dessus de ses moyens.

Le roman nous l'indique, Abaitua déteste l'aura maternelle de Julia, même si cela éveille son désir. Nous sommes dans le plus pur schéma œdipien. Le problème est que, comme l'explique le psychanalyste et ami d'Abaitua Juan Jose Lasa, que l'homme basque vit castré par la mère phallique basque et que cette *mater terribilis* entrave sa génitalité, entraînant la tendance orale des hommes du pays. La fixation orale, dont le signe le plus visible est la passion gastronomique, se manifeste plus particulièrement dans les réunions gastronomiques réservées aux hommes, celles qui ont lieu dans les *sociedades*. L'oralité, toujours selon le psychanalyste J.J. Lasa, serait une sublimation de la génitalité empêchée et nous pouvons, à notre tour, formuler l'hypothèse que, dans le cas d'Abaitua, la littérature est la sublimation de la militance entravée. Il n'est, par conséquent, pas étonnant qu'Abaitua écrive précisément sur la militance, dans son roman *Hamaika pauso*. Lasa dit, aussi, que lorsqu'un écrivain a une fixation orale, ses personnages sont le plus souvent des perdants. Et Abaitua admet qu'il a une fixation orale. Il en découle, logiquement, que son personnage principal, le militant exécuté Daniel Zabalegi, sera forcément un perdant.

2.1.4-Abaitua et Daniel Zabalegi

Lorsque nous disons que Zabalegi est un perdant, nous ne prétendons évidemment pas qu'il s'agit là de la vérité objective, puisqu'une telle vérité n'existe tout simplement pas. Selon la perspective que l'on adopte, le militant ayant sacrifié sa vie à la cause de la libération nationale basque sera soit un héros, soit un terroriste méprisable. Pour Abaitua, Zabalegi sera tout simplement un perdant. Et, tout d'abord, au sens psychologique du terme. Juan Garzia dit que ce personnage de Zabalegi, tel qu'Abaitua le conçoit, est un « brave

garçon » (au sens péjoratif) qui n'a réussi à se libérer ni de l'aliénation dépersonnalisante de la cuadrilla ni de celle des jupons de sa mère :

Daniel Zabalegi préférerait, bien sûr, ne pas avoir de père plutôt que celui qu'il devine avoir eu [on nous dit que ce fut un garde civil qui engrossa sa mère] : en partant d'une hypothèse simpliste mais que le texte du roman ne démentirait pas, on peut penser que ce qui pousse Zabalegi à s'engager dans la lutte armée est le besoin de se racheter d'une sorte de *culpabilité originelle*. À l'inverse de ce qui se passe dans les histoires d'initiatiques à la mode, il s'agit pour Zabalegi de ne *pas* trouver le père (et cependant –ou pour cette raison même– d'être le premier à défendre la Maison du Père⁴³ : dans une maison œdipienne où seule la mère habite, sans aucun paradoxe).⁴⁴

Comme Abaitua le fait dire et redire au personnage dans son roman, Zabalegi est un pauvre homme qui n'a pas eu de chance dans la vie. Nous ne savons pas, bien entendu, si ce sont là des paroles effectivement prononcées par le « véritable » Zabalegi –qui est de toutes façons un personnage fictif !– ou bien si le romancier les lui attribue afin de pouvoir s'identifier à lui. On peut supposer que la deuxième hypothèse est ici la plus probable. Du moins, c'est ce que le méta romancier Saizarbitoria laisse entendre à travers les commentaires de son narrateur anonyme, lequel n'est pas non plus au-dessus de tout soupçon...

Abaitua a besoin de faire de Zabalegi un perdant, car il ne peut admettre qu'il y ait quoi que ce soit qui puisse embellir la mort. Nous gardons en mémoire les discours grandiloquents, ponctués de citations latines, qu'Abaitua faisait sur la mort devant les membres de la cuadrilla. Or, tous ces discours ont pour seul but de démontrer à ceux de ses amis qui soutiennent le contraire que l'être humain n'est pas capable de faire quoi que ce soit devant la mort. Son

⁴³ La Maison du Père évoquée par Juan Garzia fait référence à un célèbre poème du poète social Gabriel Aresti dont le refrain est « Nire aitaren etxea defendituko dut » (je défendrai la maison de mon père), devenu un des textes emblématiques de la résistance antifranquiste basque dans les années 60 et 70.

⁴⁴ Juan Garzia, « Hamaika pauso alferrik ? », *Hegats*, n°17-18, p. 88.

destin est toujours misérable, quoi qu'il tente. Comment comprendre cette obsession ? Ce n'est pas si difficile que ça. En effet, si l'on admet que devant la mort nous sommes tous égaux, que nous sommes tous de pauvres hommes et femmes, eh bien il faut alors accepter qu'aucun idéal ne réussira jamais à contredire cette vérité première. En d'autres termes, il faut admettre que le fait de s'engager dans une lutte politique, de croire en une utopie politique, n'y changera rien le moment venu, lorsque la Mort viendra frapper à notre porte. Il faudrait dès lors accepter qu'il n'y a pas de sublimation possible de la mort.

Et qu'en serait-il si d'aventure une autre compréhension de la mort était possible ? Alors, nous admettrions que les choix que nous effectuons au cours de notre vie nous rendent différents face à la mort. Que la mort n'a pas le même goût, la même signification, lorsque nous avons réussi à donner un sens à notre vie. Par exemple en sacrifiant notre vie à une cause politique. Et c'est là l'idée qu'Abaitua ne veut admettre sous aucun prétexte. Car accepter une telle idée viendrait à reconnaître, pour Abaitua, que sa vie a peut-être eu moins de valeur que celle d'autres personnes qui se sont montrées plus courageuses, plus généreuses que lui. Abaitua aurait à régler, à l'heure de sa la mort, la dette de sa lâcheté.

Selon le critique littéraire Iñaki Aldekoa, le militant est, dans le monde moderne basque, le représentant et héros de l'attitude absolue et mystique face à la vie : telle est la découverte d'Abaitua. Dans un roman du *desencanto* souligné au stylo qu'Alberto fait parvenir à Abaitua on lit ceci : « La révolution n'était pas vécue comme une possibilité [...] mais comme essence ; ou bien tu étais révolutionnaire, et alors il te fallait penser et sentir comme un révolutionnaire, ou bien tu ne l'étais pas, et il ne te restait que l'envie de l'être, et la culpabilité définitive de ne pas l'être »⁴⁵.

Une fois encore, nous ne pouvons que souscrire à l'analyse d'Aldekoa lorsqu'il affirme que la recherche de l'absolu est ce qui unit le militant et

⁴⁵ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 76.

l'écrivain. À la fin du roman et de son aventure existentielle tragicomique, Abaitua, conscient d'aller vers la mort, se laisse encercler par les gardes civils, afin d'imiter la mort de Zabalegi. L'écriture du roman, pour Abaitua, aura donc été un support pour théoriser, fantasmer, penser, sentir, pressentir sa propre mort.

Mais il y a quelque chose de paradoxal chez Abaitua. D'une part, il écrit un roman décrivant Zabalegi comme un perdant, comme un pauvre type, car telle est la seule façon qu'il trouve pour pouvoir s'identifier à son personnage tout en s'absolvant à l'avance de son pêché de lâcheté devant la Mort. De l'autre, son dernier acte, le suicide mis en scène dans un décor naturel –la rivière Bidassoa, en compagnie d'Ortiz de Zarate qu'il veut entraîner dans sa chute et face aux gardes civils qui les recherchent tous deux–, est un acte aussi absurde qu'indubitablement courageux. Et le fait est que ce dernier acte vient contredire tous ses discours sur la mort égalisante et, en tout premier lieu, son roman, qui n'est qu'une reprise de ce discours. C'est un peu comme si Abaitua démontrait par son suicide absurde et courageux qu'il ne croyait pas vraiment à son propre discours, comme si son inconscient croyait à l'inégalité devant la mort, à la sublimation. Comme le dit le narrateur anonyme qui commente la vie et l'œuvre d'Abaitua, c'est comme si « il avait voulu faire comprendre que le mince fil d'une simple nuance sépare la mort noble de la mort misérable »⁴⁶. Si tel est le cas, si c'est bien ce que son dernier acte exprime, alors son roman ment et le suicide serait sa dernière parole. La confession pleine de panache de son échec le plus total.

2.1.5-Abaitua et Ortiz de Zarate

Ortiz de Zarate est, sans aucun doute, l'axe phallique de ce roman obsédé par la virilité. Il représente et possède tout ce qu'Abaitua déteste et désire inconsciemment. Dans une société qui a essentialisé la militance politique,

⁴⁶ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 27.

Zarate est le surhomme, le véritable mâle, comme le suggère la sonorité rêche de tous ses alias : Edorta, Zator, Zapa, Zadorra, Zigor. Le mot « zadorra » veut dire mystère est c'est bien ce qu'est Zarate pour Abaitua, le mystère de la masculinité. Engagé, courageux, séducteur compulsif, moqueur, il est le soldat moine et le dépravé Don Juan réunis en une seule personne. En outre, le surnom Zigor (punition, fouet) est là pour nous dire la fonction que le personnage remplit auprès d'Abaitua.

Iñaki Abaitua ne sent pas seulement complexé face à cette figure de l'hyper masculinité, il se sent également coupable –de ne pas avoir le même courage, la même capacité à s'engager totalement– et c'est la raison pour laquelle il va lui ouvrir la porte de sa vie... et de sa maison. Tout commence lorsqu'Abaitua lui offre sa montre Omega. À partir de là, Abaitua a tout à perdre dans sa relation avec Ortiz de Zarate, dans son désir de rivaliser aussi secret qu'inavouable : après la montre, Zarate va s'emparer de sa maison (où il s'installe dans sa fuite clandestine), de sa chambre, de son lit, de ses habits, de ses femmes... On nous dit que Zarate tombe amoureux de Julia dès qu'il la voit en photo dans la chambre d'Abaitua. Plus tard, nous le verrons en compagnie de Julia et, s'étant emparé en premier du combiné, il chassera Abaitua en l'insultant au téléphone lorsque ce dernier appellera chez Julia dans l'espoir de la revoir. Zarate ne réussira pas à s'approprier Susana mais il n'aura pas peur d'essayer (durant le fameux voyage en voiture), détruisant définitivement la relation qu'il pouvait avoir avec Abaitua.

C'est donc lorsqu'il lui donne sa montre que commence l'esclavage psychologique d'Abaitua par rapport à Zarate. Ce dernier, tel un vampire insatiable, va s'emparer de l'univers physique et affectif d'Abaitua, sans aucun scrupule. Et il est vrai que le fait de donner sa montre est un acte plein de symbolisme, comme nous l'explique Iñaki Aldekoa. En lui offrant sa montre, le pauvre écrivain Abaitua a donné au militant armé Zarate la conduite du temps, l'écrivain a donné à la lutte armée la conduite du tempo de l'histoire

contemporaine des Basques. Et en continuant avec l'analyse d'Aldekoa, la symbolique de ce cadeau devient d'autant plus évidente lorsqu'on sait que la montre Omega est le cadeau offert à Abaitua par son père mourant, un père nationaliste traditionnel (du PNV). Le relais et l'héritage spirituel du nationalisme basque passent ainsi directement des mains des vieux nationalistes traditionnels à celles de l'ETA, l'intellectuel s'étant lui-même mis hors du circuit de la transmission, hors jeu, alors qu'il est à l'origine du réveil identitaire qui a conduit à la constitution de l'idéologie nationaliste à la fin du XIXe siècle, puis du renouveau du nationaliste à partir des années 50⁴⁷. En prenant possession de la montre, le représentant symbolique de l'ETA Zarate s'approprié le rôle du père, de l'homme, prend le pouvoir au sein du nationalisme et devient le père œdipien et castrateur d'Abaitua.

2.3-*Hamaika pauso* : roman historique ou réaliste ?

Nous venons de le dire, Abaitua a déposé entre les mains de Zarate, en lui offrant sa montre, la baguette servant à maîtriser le tempo de l'Histoire basque. Mais ce que nous sommes en train de lire –le roman de Saizarbitoria– n'est-il pas, justement, une tentative de réécrire l'Histoire, autrement dit, une façon pour l'écrivain basque de reprendre la montre jadis donnée (par erreur ou par faiblesse) au militant armé ? N'est-ce pas une façon de venger Abaitua et tous les perdants de son espèce, afin de restituer leur dû à tous ceux qui se sont trouvés relégués à la périphérie du pouvoir phallique ? Et, à supposer que cela ait été l'objectif de Saizarbitoria, est-on dès lors en droit de considérer que nous

⁴⁷ Nous avons déjà traité ce sujet –le rôle de l'écrivain comme créateur de l'idée de la nation basque et sa postérieure mise à l'écart– dans un article intitulé « Idazlearen anaia, alaba eta ama. Gogoeta euskal literaturaren tabu fundatzaileaz » (Le frère de l'écrivain, la fille et la mère. Réflexions sur le tabou fondateur de la littérature basque) in *XXIII. Galeusca*, Donostia, Euskal Idazleen Elkarte, 2006, p. 257-264.

nous trouvons face à un roman historique ? Voilà une question qui mérite une réponse réfléchie.

Roman, Histoire, Réalité... Trois grands mots souvent entremêlés et dont il convient de séparer les fils pour y voir plus clair. Depuis que l'on a attribué au roman la capacité de refléter la réalité, depuis qu'on reconnaît à la prose romanesque un pouvoir mimétique, la question de la nature intrinsèquement historique du discours romanesque est devenue récurrente. Il est maintenant nécessaire de déterminer les rapports unissant le roman et l'histoire dans *Hamaika pauso* –celui de Saizarbitoria, bien sûr, mais aussi celui, intradiégétique, d'Abaitua.

2.3.1-L'aspect documentaire d'*Hamaika pauso*

Nous remémorant la définition que propose Jon Kortazar du roman *Hamaika pauso* (cf. le début du chapitre 2 de la présente étude), partons du constat qu'il s'agit d'une exploration de la mémoire collective d'une génération historique bien déterminée. Aldekoa aussi donne une définition semblable lorsqu'il dit que le roman de Saizarbitoria est l'éducation sentimentale et dramatique de la génération qui avait trente ans au moment de la mort de Franco, celle qui a vécu l'activisme politique des dernières années du régime dictatorial et a reçu l'héritage culturel de Mai 68. Les morceaux de réalité historique brute que nous livre le roman sont, par ailleurs, nombreux, que ce soit sous la forme de repères chronologiques ou de noms et d'événements réels et historiques échappant à la fiction.

L'événement historique le plus important dont se sert le roman, à n'en pas douter, est celui autour duquel la trame du roman intradiégétique d'Abaitua est bâtie –dont découle à son tour le contenu du roman saizarbitorien–, à savoir l'exécution d'Anjel Otaegi. Il convient, parvenus à ce point, de dire quelques mots sur le contexte historique dudit événement, car ce contexte n'apparaît que de façon oblique –à travers les commentaires de la cuadrilla d'Abaitua– dans le

roman. Vers le milieu des années 70, le régime franquiste déclinait socialement et l'ETA allait de scission en scission. La dernière de ces scissions fut celle qui donna naissance à l'ETA militaire et à l'ETA politico-militaire, en 1974. ETA pm défendait la complémentarité des actions militaires et de certaines actions politiques alors que l'ETA militaire continua à planifier et à mettre à exécution exclusivement des attentats. Le gouvernement espagnol répondit avec vigueur : état d'exception, contrôles, mise en place de groupes parapoliciers pour mener à bien des attentats contre les réfugiés politiques et les familles de prisonniers... Alors que Franco agonisait interminablement –au sens littéral du terme–, il ordonna l'exécution des membres de l'ETA Anjel Otaegi, Joan Paredes Manot « Txiki » et de trois autres membres du groupe armé FRAP (Frente Revolucionario Antifascista y Patriota). Après un conseil de guerre, ils furent fusillés le 27 septembre 1975.

Le caractère arbitraire du jugement et les circonstances de l'exécution provoquèrent l'indignation au Pays Basque ainsi que dans l'opinion internationale. Le corps de « Tixiki » ne put être ramené à Zarauz et fut gardé à Barcelone, le capitaine de la Région Militaire n'ayant pas donné d'autorisation de rapatriement. Quant à Anjel Otaegi, il fut fusillé, complètement seul, à Burgos. Ses amis de la prison de Villalonga firent parvenir au Pays Basque ses dernières paroles : « On va me tuer pour Euskadi. Je ne me repens pas, je suis très conscient de ma situation. La révolution basque ou la mort ! »⁴⁸. Au Pays Basque sud il y eut trois grèves générales dans le mois qui suivit, à Donostia-San Sebastián la police tua un enfant de huit ans en tirant sur une manifestation et, au cours d'une manifestation, toujours, mais à Pau, un jeune de 27 ans nommé Jacques Andreu s'immola en protestation contre l'injustice des exécutions.

Nonobstant, ce n'est pas cet événement lié à la lutte armée qui constitue l'essentiel du fond documentaire du roman.

⁴⁸ Iñaki Egaña, *Euskaldunon Egunkaria*, 1995.

Beaucoup de noms d'écrivains ou de titres de livres apparaissant dans le roman sont réels et finissent par constituer une bibliothèque on ne peut plus réaliste de cette génération. Aldekoa suggère, à raison nous semble-t-il, que l'objectif en quelque sorte esthétique de cette accumulation de références et d'auteurs est de faire sentir au lecteur actuel le « sérieux » de l'époque, l'allure pesamment transcendante des débats et des idées circulant dans l'air du temps des années 70. En d'autres termes, l'objectif de ce *name and title dropping* serait de restituer la sensation d'une réalité historique en évitant la technique trop primaire et pas assez subtile de la description ou de l'explication. Et c'est vrai que pour les lecteurs les plus jeunes –adeptes du disqualifiant générationnel « ça prend la tête »– il n'est pas facile de comprendre l'ambiance intellectuelle de ces années de révolte dans laquelle les discussions philosophico-politico-idéologico-psychanalytiques interminables étaient la règle.

On peut ajouter à ce dossier du réalisme documentaire d'*Hamaika pauso* une photo de presse, celle qui accompagne les articles faisant le compte-rendu de la présentation du livre à Donostia-San Sebastián, en décembre 1995. On y voit Saizarbitoria entouré d'amis écrivains de la même génération ou à peine plus jeunes, constituant ce que l'on peut légitimement appeler une photo de groupe. Et c'est comme si par ce geste généreux, les amis écrivains garantissaient collectivement la fidélité de la représentation de la réalité historique proposée par le roman.

Dans le même ordre d'idées, le propre Saizarbitoria déclarait à la presse à propos de son roman que si sa poétique était renouvelée par le livre c'était parce qu'il y avait trouvé l'audace de parler des choses immédiates du Pays Basque – la citation exacte figure dans le chapitre introductoire du présent texte. Dans la même entrevue, il assumait le risque que son livre pût recevoir une lecture historique et non fictionnelle et s'en montrait préoccupé : « Les lecteurs

comprendront-ils [...] que je ne me suis pas donné tant de peine pour simplement dire du mal des gens ? »⁴⁹.

L'aspect documentaire du roman a été, en outre, surligné par tous les commentateurs qui ont essayé de reconstituer la chronologie de la diégèse. Non pas tant parce qu'ils ont tenté de remettre en ordre les événements qui constituent la trame du récit –ce qui n'est pas aisé, vu le caractère délibérément antilinéaire et tortueux du récit saizarbitorien– que parce qu'ils ont tous cédé à la tentation de prendre la chronologie historique comme point de repère pour les situer dans le temps. Il est vrai que l'auteur les y incite en faisant du 27 (sans préciser de quel mois il s'agit) la date d'exécution de Daniel Zabalegi. Or, nous le savons, Otaegi fut exécuté un 27 septembre. Cela revient à constater qu'implicitement tous acceptent que, sous le couvert de la fiction, Saizarbitoria parle, en vérité, de la réalité historique. Seule la parcimonie joueuse avec laquelle l'auteur instille ces informations parcellaires, immédiatement et inévitablement reliées par le lecteur à la réalité extratextuelle, permet de garantir la préséance du projet littéraire sur la volonté documentaire ou testimoniale. Le personnage obéit bien à un régime fictionnel et l'organisation complexe de la trame narrative ainsi que le flou temporel dans lequel Saizarbitoria nous plonge à force de répétitions, d'analepses ou de changements de plan, font ici office d'avertissement habituellement inséré par les romanciers lorsqu'ils parlent de faits réels : « Les personnages et événements figurant dans ce livre n'ont aucun rapport avec la réalité, etc. ».

Il est un dernier élément qui nous invite à faire une lecture historique du roman. Saizarbitoria nous montre son personnage écrivain Abaitua en train de préparer la rédaction de son *Hamaika pauso* avec les deux kilos du dossier d'instruction judiciaire de Zabalegi sur les genoux. Nous le voyons également se rendre au village natal de Zabalegi, à la recherche de témoignages pouvant

⁴⁹ *Euskaldunon Egunkaria* 1995-12-9, op.cit., 6. or.

confirmer les faits contenus dans le dossier ou pouvant étayer ses propres hypothèses, toujours dans l'optique de la rédaction future de son roman.

La présence (ou l'omniprésence) de l'Histoire paraît donc indéniable dans ce roman. Et nous n'essaierons pas de la nier. Nous ne renonçons pas, par contre, à tenter de démontrer que ce roman n'est pas un simple roman historique mais plutôt un objet romanesque qui se nourrit du matériau historique.

2.3.2-Au-delà du document historique

Qu'on nous accorde, pour commencer, que la présence et le statut du matériau historique dans *Hamaika pauso* sont pour le moins problématiques. Et reprenons, tout d'abord, l'exemple que nous venons d'évoquer, c'est-à-dire, celui de l'écrivain à l'ethos apparemment naturaliste Abaitua. On nous montre en effet Abaitua en épigone de Zola, recueillant consciencieusement sur le terrain les faits pouvant servir à l'élaboration à venir de son roman, afin que ce dernier soit le plus crédible possible, le plus proche de la vérité historique. L'anonyme narrateur principal précise, d'ailleurs, qu'Abaitua, lorsqu'il se rend au tribunal du village A. « s'y présente comme un historien »⁵⁰. Soit. Mais réussit-il pour autant à rédiger un roman historique ou *vrai* ? Rien n'est moins sûr. Et le narrateur anonyme ne fait qu'instiller le doute à ce sujet quand il dit que :

Le travail de documentation, bien qu'il soit important, est souvent une façon pour l'écrivain de compenser des phases où sa créativité est en berne ; la transcription des documents devient, en quelque sorte, le prétexte pour surseoir sans cesse à la laborieuse et éprouvante tâche de l'écriture.

[...] Il avait l'habitude de se présenter comme historien, sans doute pour se donner confiance, afin que personne ne pense qu'il pourrait manipuler au gré de sa fantaisie les témoignages recueillis.⁵¹

⁵⁰ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 6.

⁵¹ *Hamaika pauso*, op.cit., p.391.

Ce disant, le narrateur anonyme nous dit clairement deux choses et élabore sa propre poétique romanesque par opposition à celle d'Abaitua. La première est que la création littéraire et le travail de documentation n'ont aucun lien. La deuxième, que l'écrivain prend souvent appui sur l'Histoire pour susciter la confiance –c'est-à-dire pour endormir la méfiance du lecteur– et pour éviter le préjugé selon lequel l'écrivain est un manipulateur.

Ainsi, lorsqu'Aldekoa soutient que l'image d'Abaitua avec le dossier d'instruction judiciaire posé sur ses genoux est la métaphore de l'art du roman, nous ne pouvons que nous inscrire en faux. Car doit-on considérer Abaitua comme le modèle du narrateur extradiégétique ou son contre-modèle ? La question est cruciale puisque sa réponse change du tout au tout la compréhension du roman. Aldekoa nous dit que l'écriture d'un roman est un travail de montage et se sert, pour étayer cette idée, de l'image d'Abaitua, cherchant dans les papiers éparpillés du dossier d'instruction qui lui est tombé des genoux « un ordre impossible »⁵². Il s'agirait là d'un exemple militant en faveur d'un Abaitua modèle, tout comme le passage dans lequel on nous dit qu'Abaitua allait utiliser son expérience des heures passées en garde à vue dans la commandance de la garde civile du quartier d'Antiguo –cette même commandance dans laquelle Zabalegi fut retenu un temps– au moment de rédiger son roman. Il ne s'agit bien évidemment pas d'atteindre par ce procédé la vérité du documentaire mais certainement de s'en rapprocher de façon à ce que le roman ne trahisse pas la vérité historique.

Pour autant, Abaitua n'est-il pas en train de manipuler l'histoire de Zabalegi, ne serait-ce qu'en en faisant un perdant pour le faire correspondre à ses propres besoins psychologiques ? Plus d'une fois, Saizarbitoria nous suggère, par le truchement du narrateur anonyme, qu'Abaitua n'est pas tout à fait sincère ni loyal dans ce qui est censé être une transcription de la réalité. Par exemple, Abaitua nous montre Zabalegi buvant de l'alcool dans sa cellule de

⁵² Ibid., p.119.

Burgos, à la veille de son exécution. Or, le narrateur anonyme nous explique que c'est le souci de la vraisemblance romanesque qui le pousse à montrer son personnage faisant cela, alors qu'en réalité le vrai Zabalegi –qui demeure un personnage fictif– n'avait pas eu droit à cette faveur. Pour continuer avec Zabalegi, alors qu'il attend la rafale mortelle du peloton d'exécution, Abaitua nous le décrit le regard posé sur un magnolia grandiflora. Pourtant –le narrateur anonyme nous le fait savoir–, un tel arbre ne paraît pas correspondre au paysage de Burgos qu'Abaitua lui-même qualifie de désert. Le narrateur voit dans ce détail du roman d'Abaitua la volonté de rendre un hommage crypté à Julia dont le jardin de Fontarrabie possédait un magnolia. De même, dans l'*Hamaika pauso* intradiégétique d'Abaitua, on ne mentionne à aucun moment le fait, pourtant important dans un roman censé être la chronique exacte de la mort du militant, que l'exécution de Zabalegi fut retardée. Pourquoi cette omission ? Eh bien, parce que, comme nous l'explique le narrateur anonyme, ce serait un rebondissement trop stéréotypé et qu'Abaitua voulait obtenir un effet de réel et non un effet de romanesque. Comme le rappelait Genette par le biais d'une épigraphe d'un article sur la vraisemblance romanesque dans son *Figures II*, « l'extravagance est un privilège du réel ». Par conséquent, la réalité historique et le réalisme littéraire (la vraisemblance) font deux et l'écrivain Abaitua fait le choix du deuxième au détriment du premier, bien qu'il ne se l'avoue jamais vraiment. Et c'est là que le bât blesse.

Le critique Javi Rojo le résume d'une formule habile, la fiction d'Abaitua est un « raccommodage de pièces de réalité »⁵³. La formule, à vrai dire, paraît aussi bien convenir au roman d'Abaitua qu'à ceux de Saizarbitoria lui-même. La seule différence étant que Saizarbitoria le fait consciemment –comme le démontre le regard critique que pose le narrateur anonyme sur l'activité d'écriture d'Abaitua. C'est pourquoi les déclarations qu'effectuera Saizarbitoria en 1996, à l'occasion de la publication de *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, ne nous

⁵³ Javi Rojo, « Isiltasunaren ondoren », *El Correo (Bilbao)*, 1996-05-16.

surprennent guère. Il y admet qu' « il fut une époque où je recueillais des histoires de la guerre [civile]. C'est vrai que je n'obtins pas grand-chose, car les gens qui témoignaient avaient beaucoup de mal à parler d'eux-mêmes »⁵⁴. C'est également dans ce sens qu'il faut comprendre la déclaration effectuée par l'écrivain de Donostia au journaliste venu l'interroger lors de la sortie d'*Hamaika pauso* : « [Saizarbitoria] n'a pas fait de travail de documentation particulier sur Anjel Otaegi, car il voulait se servir de faits contenus dans sa mémoire »⁵⁵. La raison ? L'on trouve dans le roman même une citation de Claude Simon qui explique cette méfiance qu'inspire à Saizarbitoria le travail de documentation, et plus globalement la discipline scientifique de l'Histoire, et qui serait un des piliers de la poétique du roman *Hamaika pauso* : « la mémoire est un assiette cassée ». Cette citation, très ironiquement, à dire vrai, pourrait se révéler apocryphe. Autrement dit, on la devrait davantage à la mémoire – forcément imparfaite, puisque cassée !– de Saizarbitoria qu'à Claude Simon. Quoi qu'il en soit, elle semble respecter l'esprit de Claude Simon, à défaut de sa lettre, puisque ce dernier déclarait :

«L'on n'écrit (ou ne décrit) jamais quelque chose qui s'est passé avant le travail d'écrire, mais bien ce qui se produit (et cela dans tous les sens du terme) au cours de ce travail, au présent de celui-ci, et résulte, non pas du conflit entre le très vague projet initial et la langue, mais au contraire d'une symbiose entre les deux qui fait, du moins chez moi, que le résultat est infiniment plus riche que l'intention»⁵⁶.

Il n'est pas inutile, non plus, de rappeler une phrase d'un autre auteur du Nouveau roman, Robbe-Grillet, qui est, cette fois-ci, citée (avec fidélité ?) dans le roman suivant de Saizarbitoria, *Bihotz bi* : « se souvenir, c'est encore imaginer ».

⁵⁴ *Euskaldunon Egunkaria*, 1996-12-1, p. 33.

⁵⁵ *Egunkaria*, 1995-12-9, op.cit.

⁵⁶ Claude Simon, *Discours de Stockholm* (prononcé à l'occasion de la réception du prix Nobel).

Ainsi donc, les subtiles manipulations de la réalité historique qui ont lieu dans *Hamaika pauso* doivent être lues à la lumière de cette prise de distance vis-à-vis de l'écrivain Abaitua. Se servant du contre-modèle d'Abaitua, Saizarbitoria semble vouloir nous dire qu'en effet il ne nous livre pas la véritable histoire de l'exécution d'Anjel Otaegi (personnage historique) et que, nonobstant, ce qu'il nous livre sera aussi fidèle à la réalité historique, sinon davantage, que s'il avait cherché à le faire, grâce au merveilleux paradoxe qui veut que l'on atteigne plus sûrement cette chose que l'on nomme la vérité par le chemin indirect de la littérature que par celui apparemment plus direct de l'historiographie. Nous ne savons pas si ce roman est proche de ce que nous nommons la réalité historique –chose que l'historien lui-même ne peut garantir totalement puisque son discours, comme tout autre discours, est avant tout une construction verbale et jamais la chose elle-même–, mais il est au moins certain qu'*Hamaika pauso* est le plus proche possible de la mémoire historique de son auteur, telle que cette dernière était lors de l'écriture.

Tournant donc le dos à la figure de l'écrivain-historien, Saizarbitoria opère de légers et subtils déplacements, parfois insignifiants, vis-à-vis de la réalité telle qu'elle est consignée dans les documents historiques. Ainsi, au lieu de dire Azpeitia, il préfère, suivant en cela certains de ses écrivains parisiens préférés, écrire A. Ou bien, encore, il insère dans la trame du roman les traces implicites de personnes ayant réellement existé. Nous savons, par exemple que celui qui effectua la traduction en basque du *Thésée* de Gide ne fut pas Abaitua –comme le roman nous le dit– mais Ibon Sarasola (qui existe bel et bien). De même, le nom d'Inazio Mujika Iraola n'est pas celui du prêtre qui a assisté Otaegi-Zabalegi dans ses dernières heures, mais bien celui d'un écrivain et éditeur un peu plus jeune que Saizarbitoria, bien connu dans le milieu culturel basque. Ces déplacements –au sens où Freud emploie ce concept dans son essai sur le rêve– ont un seul et même objectif : ce sont des petites piquûres par le moyen desquelles Saizarbitoria nous rappelle de temps en temps que nous nous

trouvons face à une fiction, Il s'agit de ne pas perdre de vue que le réalisme n'est qu'une fabrique d'effets de réel successifs, comme auraient dit les nouveaux critiques. De ce point de vue, Saizarbitoria, fidèle à l'esprit réflexif et critique du Nouveau roman, est d'une honnêteté sans faille vis-à-vis du lecteur. Il avance certes masqué sous le masque de la fiction romanesque, mais il ne cesse de désigner son masque aux lecteurs qui risqueraient de l'oublier sous l'effet de l'enivrement romanesque.

Il est, cependant, un déplacement qui semble être plus important que les autres. Ce déplacement n'est pas effectué par Saizarbitoria –pas directement, du moins– mais par son personnage écrivain Abaitua. On nous dit que les derniers mots de l'*Hamaika pauso* d'Abaitua correspondent à la description clinique de la dépouille de Zabalegi effectuée par le médecin légiste de la prison de Burgos. Or, le narrateur anonyme nous apprend que ces mots, en réalité –c'est-à-dire dans la réalité intradiégétique de la fiction saizarbitorienne– sont ceux rédigés par le médecin légiste de Donostia-San Sebastián pour décrire le corps du garde civil Losada (tué lors d'une action à laquelle prend part Zabalegi). Le poids symbolique d'un tel déplacement est énorme, cela va sans dire, car à travers celui-ci le romancier Abaitua place sur un même plan les morts respectives du héros et martyr nationaliste Zabalegi et celle du garde civil qu'il avait précédemment contribué à tuer. En d'autres termes, cela revient, comme nous l'expliquions plus haut, à rendre toutes les morts égales en valeur. Abaitua, veut, coûte que coûte, nous rendre tous égaux face à la mort, pour son propre équilibre psychologique. Comme avoir confiance, dès lors, en la figure de l'écrivain-historien ?

L'Histoire est une fiction, nous dit Saizarbitoria, et c'est pourquoi, il serait préférable, dans son cas, de parler de réalisme littéraire et d'enterrer l'expression de réalisme historique. Le réaliste Flaubert l'avait démontré bien avant Saizarbitoria, le discours littéraire est parfois plus efficace pour parvenir à l'essence d'une époque que le discours historique lui-même. Les historiens nous

ont-ils donné d'outil plus puissant que l'*Éducation sentimentale* pour comprendre certains aspects de la révolution de 1848, ses acteurs et ses lendemains qui déchantent?

2.4-Obsessions d'auteur, ou la *summa saizarbitoriana*

L'élément le plus important à prendre en compte lorsque nous lisons ce roman est peut-être le suivant: le personnage principal est écrivain, ou prétend l'être. Cela, inévitablement, conditionne l'interprétation de l'œuvre. Nous nous rendons compte, au fur et à mesure de sa lecture, qu'en sus d'analyser sur un mode subjectif tout un pan de l'histoire contemporaine basque ce roman possède un second plan. Dans celui-ci, l'auteur s'y livre à une réflexion à voix haute sur l'écriture romanesque. Peu importe, d'ailleurs, de savoir si ladite réflexion constitue le second ou le véritable premier plan du roman, car il semble évident que Saizarbitoria n'a de toute façon pas joint les deux sans raison. *Hamaika pauso* est, certes, une réflexion sur l'écriture romanesque mais surtout sur une écriture située dans l'histoire, et c'est un regard historique que le roman pose sur le développement de cette écriture. Dans ce roman qui embrasse la période allant de 1973 à 1984 c'est à l'écriture romanesque de cette période historique bien déterminée (au Pays Basque) qu'il s'intéresse; pour résumer, à la tradition romanesque qui boit aux sources du Nouveau roman et du structuralisme littéraire et qui met la narration en crise. Mais il le fait, et c'est toute l'originalité de sa démarche, avec un regard situé en 1995 –en pleine période postmoderne–, avec la distance critique que seul le regard rétrospectif permet. Et, bien sûr, nous ne pouvons faire abstraction du fait que le principal représentant et promoteur de ce type d'écriture néo-romanesque structuraliste au Pays Basque fut Saizarbitoria lui-même. C'est la raison pour laquelle on peut légitimement penser qu'Iñaki Abaitua, dont la figure est un condensé –par moments

caricatural– de l'écrivain des années 70, n'est pas sans rapport avec le premier Saizarbitoria. Si tel est le cas, alors *Hamaika pauso* serait à la fois le retour sur soi du second Saizarbitoria sur le premier ainsi qu'une tentative de dépassement de ce qu'il a été.

Tout en étant conscient qu'il est problématique d'employer des mots tels que *dépassement* dans un domaine aussi qualitatif que la littérature nous croyons qu'il faut donner sa chance à cette perspective progressiste et essayer de déterminer en quoi Saizarbitoria a, en rédigeant une œuvre-somme telle qu'*Hamaika pauso*, voulu sortir de la prison dorée de son corpus romanesque des années 70 et en quoi il a, au contraire, entendu demeurer fidèle à la poétique de ses débuts. À cet effet, nous nous proposons d'isoler quelques éléments de la poétique du second Saizarbitoria –tels qu'*Hamaika pauso* les théorise ou les illustre au fil des pages– afin de voir dans quelle mesure ils prolongent ou trahissent la poétique du Saizarbitoria des années 70. Car, et c'est un des intérêts principaux de la présente étude, au moment où Saizarbitoria se remet à l'écriture –dans les années 90– ce que l'on a coutume d'appeler la crise de la narration est depuis longtemps terminée et le roman européen s'en est retourné à des codes narratifs plus classiques, bien que ce classicisme ne soit qu'apparent, puisqu'il est tempéré ou détourné par l'ironie postmoderniste et son corollaire, le *second degré* permanent.

2.4.1-La théorie de l'écriture de la théorie de l'écriture...

Un des traits caractéristiques du Nouveau roman fut de greffer la théorie littéraire dans le texte littéraire lui-même et Saizarbitoria s'en est toujours tenu à ce principe, y compris dans *Hamaika pauso*. Le courant néoromanesque part de la critique de la narration classique et il est significatif que l'un de ses manifestes s'intitule *L'Ère du soupçon* (N. Sarraute, 1956). Les modes narratifs classiques, en particulier ceux qui se développent dans le roman réaliste européen tout au long du XIXe siècle, sont jugées suspectes par les écrivains

affiliés au Nouveau roman. Ils les considèrent mensongers en ce qu'ils visent à créer l'illusion réaliste ou psychologique et en dénoncent surtout la *répétition* mécanique. Selon eux, les formes ou conventions du roman classique ou balzacien, du moment qu'elles sont reprises telles quelles et sans souci aucun d'adaptation à des temps nouveaux ou à des données psychologiques et civilisationnelles nouvelles, deviennent une source de mensonge romanesque. Pour lutter contre cette illusion, ils vont proposer d'autres voies, telle que l'approfondissement de la psychologie afin d'atteindre des strates méconnues du commun des romanciers –Dostoïevski est présenté par Sarraute comme un précurseur en ce domaine– ou bien l'exhibition systématique des artifices et de la structure interne du discours romanesque afin de démystifier le lecteur. C'est cette seconde voie qui sera la plus explorée et les écrivains se réclamant du Nouveau roman n'auront de cesse de dénoncer l'illusion mimétique propre à l'art romanesque en produisant des romans lucides et entièrement transparents, telles des montres dont on verrait les rouages.

Il reste des traces de cette volonté démystificatrice dans les premiers romans de Saizarbitoria et il n'est que de voir les systèmes narratifs complexes qu'il y élabore pour se rendre compte que nous ne sommes pas face à une prose classique mais devant une production littéraire qui entend dénoncer les carences du roman classique. Et, contrairement à ce qu'on pourrait croire ou attendre, *Hamaika pauso* n'est pas en reste dans ce domaine. Écrivant à contre-courant du simili-classicisme narratif postmoderne des années 80 et 90, Saizarbitoria continue à brandir le drapeau du roman réflexif en crise et nous livre un roman qui s'avère être aussi une solide théorie de l'art romanesque. Comment parvient-il, dès lors, à éviter l'écueil de l'anachronisme? Tout simplement, en choisissant comme personnage principal un écrivain des années 70, c'est-à-dire en faisant basculer l'aspect théorique du roman du cadre au tableau lui-même (du récit enchâssant au récit enchâssé, donc). Si dans ses premiers romans –tels *Ehun metro* ou *Ene Jesus*– le questionnement de l'écriture avait lieu principalement

dans le cadre narratif (hors diégèse) et pas au niveau des personnages, ici la théorie devient un des thèmes principaux du roman à travers le personnage d'Abaitua. Pour le dire autrement, dans *Hamaika pauso* un narrateur postmoderne –extradiégétique bien que discrètement intradiégétique– nous parle d'un écrivain moderne, lequel est en train d'écrire un Nouveau roman⁵⁷.

C'est ainsi que l'on voit Iñaki Abaitua en 1977, alors qu'il n'a pas encore commencé à rédiger son *Hamaika pauso* et qu'il travaille à son dictionnaire encyclopédique en euskara, se faire une réflexion qui ne détonnerait pas dans un manifeste structuraliste ou néoromanesque:

Pourquoi ne pas faire commencer [le dictionnaire] par un mot aussi moderne, aussi 1977, aussi rond et technique qu' 'infrastructure: support qui fait tenir la structure apparente', au lieu de le faire par une chose aussi évidente que 'a: première lettre de l'alphabet'?

2.4.2- Temps psychologique vs. temps chronologique

Montrant une grande cohérence par rapport à la revendication esthétique susmentionnée de son personnage, le roman de Saizarbitoria, bien que son action soit très précisément située dans la chronologie historique, est un roman qui renonce à la linéarité. C'est un livre dans lequel les événements nous sont livrés dans le désordre et sont souvent répétés, selon un ordre tout à fait subjectif. Le fondement théorique de cet ordre non chronologique est la phrase "la mémoire est une assiette cassée". Et le lecteur de se rendre compte, une nouvelle fois, que le roman donne les clefs de son organisation, greffant la théorie au cœur du roman. Au risque de nous répéter, réaffirmons-le, l'*Hamaika pauso* de Saizarbitoria n'est pas fidèle aux événements historiques –la mort

⁵⁷ Précisons, afin de dissiper toute ambiguïté, qu'à partir d'ici je qualifierai de modernes toutes les tendances littéraires liées au Nouveau roman ou au structuralisme en les opposant au postmodernisme (que j'associerai principalement au retour vers des formes narratives plus classiques et commerciales).

d'Anjel Otaegi, par exemple— auxquels il est supposé renvoyer, le livre ne vise pas tant le réalisme historique que la fidélité par rapport au souvenir subjectif de ces faits historiques. C'est pourquoi si reconstitution il y a, c'est de celle de la mémoire qu'il s'agit, et non de celle de l'histoire. Aldekoa cite une phrase de Merleau-Ponty qui légitime assez bien le choix de cette version subjective du temps:

[Le temps subjectif est celui] qui naît de mon rapport avec les choses, qui n'a de sens pour nous que parce que nous le 'sommes', qui est à la lettre le sens de notre vie, et, comme le monde, n'est accessible qu'à celui qui y est situé et qui en épouse la direction⁵⁸.

Nous comprenons qu'une autre conception du temps, objective, serait mensongère. Et cela n'entraîne nullement la véracité, a contrario, du temps subjectif et de sa reconstitution. Il s'agit plutôt du simple constat d'une élasticité supérieure du concept de réalité pris en compte par le temps subjectif. Qu'un exemple nous suffise à faire établir la nuance. Le roman nous donne à voir Abaitua se souvenant d'un moment où il fut traité de façon humiliante et infantilisé par le groupe d'hommes. Et voici ce qu'on nous dit à ce propos:

[...] il se souvenait avec rage de ce jour où il se trouvait avec Abel, Jon et Alberto au croisement des rues Bartolome et Urbieta, devant le magasin de linge La Vasconia aujourd'hui *peut-être* disparu.⁵⁹

Tout est dans ce « peut-être » (souligné par nos cursives). Qui précise que le magasin a peut-être disparu ? Est-ce Abaitua ou bien le narrateur anonyme ? De toute façon, les deux sont en train de se souvenir, l'un de ce qui lui est arrivé, l'autre de ce qu'il sait d'Abaitua et de son contexte. Ce qui compte réellement n'est pas le détail historique précis concernant le magasin de linge La Vasconia

⁵⁸ Maurice Merleau-Ponty, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945, p. 489.

⁵⁹ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 59.

mais bien le sens profond de ce qui était arrivé à Abaitua ce jour là, ou, plus exactement, la trace laissée en lui par le souvenir de l'anecdote.

L'image de l'assiette cassée n'est pas la seule que l'auteur emploie pour métaphoriser le jeu de reconstruction de la mémoire. La mosaïque du parc de Güell aussi serait une bonne explication de la construction temporelle inhabituelle du roman, selon Mari Jose Olaziregi :

Comme s'il s'agissait d'une architecture des sens, le roman nous pousse à adopter la même attitude que celle qu'on adopte devant un tableau : il s'agit de dépasser la juxtaposition des éléments pour reconstituer la totalité (dans le roman c'est le parc de Güell qui apparaît comme une explicitation architectonique de cette opération).⁶⁰

L'une des conséquences de cette organisation atypique est la spatialisation du temps. Nous ne nous trouvons pas face à une esthétique du flux et de la vitesse mais plutôt dans la problématique du puzzle mental ou du tableau cubiste.

Comment s'opère, concrètement, cet abandon de la linéarité temporelle du récit ? Nous pouvons établir une liste de procédés mis en œuvre par Saizarbitoria.

Premièrement, nous aurions un emploi somme toute assez classique de la prolepse et de l'analepse narratives. Le recours régulier à l'analepse ou au *flash back* n'est pas vraiment surprenant dans un roman axé sur la mémoire-souvenir. La présence de la prolepse, en revanche, nous paraît plus signifiante. Elle est l'indicateur de quelque chose. Les prolepses sont très fréquentes dans le roman, qu'elles soient explicites ou implicites. Ainsi, comme nous l'avons déjà mentionné, la première phrase du premier paragraphe du roman annonce au lecteur le suicide d'Abaitua (de façon assez allusive, il faut l'avouer). Et l'on peut dire que chaque fois que la prolepse est utilisée c'est pour annoncer la mort

⁶⁰ Mari Jose Olaziregi, *Ramon Saizarbitoriaren unibertso literarioa*, Bilbo, Labayru ikastegia-BBK, 2001, p. 56.

ou une catastrophe. Il semblerait que la prolepse serve d'abord à souligner la force de la fatalité et la faiblesse d'Abaitua face à celle-ci. L'existentialisme sartrien prétendait que la vie devient un destin au moment de la mort. Ce qui veut dire que, jusqu'à la dernière seconde de son existence, l'être humain a toujours la possibilité –la liberté, dirait Sartre– de modifier le sens (la direction) de sa vie, de tout ce qu'il a vécu. Eh bien, en annonçant la mort du héros, une mort choisie, qui plus est, le roman de Saizarbitoria ôte au lecteur la sensation de la liberté d'Abaitua et nous raconte une vie qui est, dès le départ, pur destin. La fin de l'histoire étant connue, le roman ne mettant apparemment plus en scène une existence mais un destin, la linéarité du récit et le recours au temps objectif deviennent inutiles, voire esthétiquement contre-productifs. Le roman peut désormais se permettre de naviguer dans le destin pur d'Abaitua comme il l'entend, en avançant dans le temps, en reculant, en traversant les strates chronologiques à la vitesse voulue, en perdant son temps à décrire des détails, en grossissant certains éléments, en proposant la rediffusion des meilleurs passages, comme à la télévision... Cela n'a aucune importance, puisque, comme le roman lui-même nous le dit à plusieurs reprises, le suspense –jugé trop grossier– n'est pas une arme rhétorique dont il entend se servir. *Hamaika pauso* se veut plus subtil et préfère se servir d'autres artifices pour séduire le lecteur.

Nous avons mentionné la répétition et il s'agit là du deuxième procédé auquel l'auteur recourt pour briser la linéarité du récit. Juan Garzia dit qu'à la lecture de ce roman c'est le mot « thème » qui lui vient à l'esprit⁶¹, au sens musical du terme. Le thème saizarbitorien serait quelque chose qui se répète et se développe sur la longueur plutôt qu'un *sujet traité*. Et il est vrai que l'on assiste dans *Hamaika pauso* à l'apparition/disparition incessante de certains motifs, comme dans une pièce musicale. Les chaussures trop étroites de Zabalegi, la conversation sentimentale du parc de Güell, la montre Omega d'Abaitua, des expressions telles que « babo alena » (espèce d'imbécile), « piztu

⁶¹ Juan Garzia, op.cit., p.94.

dezakek argia » (tu peux allumer la lumière)... Au fond, comme Robbe-Grillet l'enseignait : « On ne répète pas une scène parce qu'elle est importante, c'est par sa répétition qu'elle devient importante »⁶². Cependant, la répétition ne se justifie pas ici du seul point de vue esthétique ou théorique de Saizarbitoria ; elle possède également une justification interne puissante : la personnalité obsessionnelle d'Abaitua. Si les choses sont répétées c'est, dans une grande mesure, parce qu'Iñaki Abaitua vit dans la rumination incessante d'événements humiliants et traumatisants du passé.

Parmi les techniques employées par Saizarbitoria pour échapper à la linéarité, l'on trouve la dilatation temporelle, qui paraît liée, comme la répétition, à la volonté d'émphatiser une scène ou un motif déterminé. De temps en temps, le roman *pousse* une scène ou un motif au-delà des limites du raisonnable (ou d'un certain réalisme classique). C'est ce qui arrive, par exemple, avec la scène relatant la mort de Zabalegi, lorsque le peloton d'exécution lui tire dessus (p. 373). L'événement qui dure « en réalité » une poignée de secondes –les tirs et l'effondrement subséquent de Zabalegi– s'étire sur deux pages emphatiques et lentes, ornées de détails physiologiques hyperréalistes. La technique n'est pas sans rappeler le cinéma de Sergio Leone.

Enfin, il faudrait, pour terminer cette liste des procédés servant à remettre en cause la linéarité du récit, mentionner ce que l'on appelle ordinairement la transition. Le montage de la trame romanesque classique fait abondamment usage de ces articulations narratives. Vue l'alternance dans *Hamaika pauso* de deux plans narratifs parallèles et contrapunctiques –les dernières heures de Zabalegi et l'aventure de l'écriture du roman d'Abaitua–, dont le terme identique est la mort, on serait tenté de croire que l'auteur va largement recourir aux transitions pour passer d'un plan à l'autre. Ces transitions semblent d'autant plus nécessaires que les deux plans narratifs sont hétérogènes : l'histoire de

⁶² Robbe-Grillet, *Confesiones de escritores*, Buenos Aires, El Ateneo, 1996, p. 258 (nous traduisons).

Zabalegi se situe dans un passé plus éloigné que celle d'Abaitua, les univers culturels et idéologiques des deux personnages sont assez différents, et le narrateur des deux plans n'est pas *tout à fait* le même. En effet, si l'histoire d'Abaitua nous est racontée par le narrateur anonyme, celle de Zabalegi, bien qu'elle soit formellement racontée par ce même métanarrateur anonyme intra et hétérodiégétique, est en réalité le résultat d'une narration à deux voix. Le narrateur semble nous raconter ce qu'Abaitua a écrit sur Zabalegi (autrement dit, ce roman est le compte-rendu de la lecture du roman d'Abaitua par un narrateur-lecteur) et se permet, à l'occasion, d'émettre des réserves sur tel passage, ou d'ajouter des commentaires liés à la biographie d'Abaitua pour éclairer la manière dont celui-ci a narré l'exécution de Zabalegi. Pour résumer : la matière du roman est hétérogène et l'organisation du récit d'une assez grande complexité pour justifier le recours périodique à la transition. Or, il n'en est rien. Saizarbitoria se passe tout simplement de la transition et nous livre un roman dense, touffu et non articulé qui risque à tout moment de perdre son lecteur dans le dédale d'un récit délinéarisé. Il renonce à l'alternance classique résumé/scène et on peut dire que le roman se révèle, au final, un collage apparemment désordonné de fragments (dont certains, qui plus est, sont en double, ou en triple). Abaitua théorise cette écriture de la façon qui suit, lorsqu'il se trouve en compagnie de Susana au parc de Güell, au-dessus de Barcelone :

Il sentait, en regardant les morceaux de mosaïque brillant à ses pieds pour éviter la vision du visage en pleurs de Susana et leur trouvant une justesse intime qu'ils ne possédaient pas individuellement, que l'harmonie interne de la littérature fragmentaire –pour le dire avec les mots de Butor, 'l'ordre caché qui ne coïncide pas avec la linéarité conventionnelle du récit'– pouvait ressembler à cela.⁶³

Les ellipses narratives sont constantes et l'auteur ne prend jamais la peine d'expliquer où nous en sommes, en proposant un résumé de la diégèse.

⁶³ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 190.

Hamaika pauso est une suite de scènes clé d'une grande intensité, dans laquelle on effectue des va-et-vient incessants entre les divers plans narratifs ainsi qu'entre le passé et le présent du souvenir, sans aucune considération pour la logique rationnelle. En l'absence de toute articulation logico-discursive classique ou, à défaut, de résumés de l'action (ou des actions), comment Saizarbitoria passe-t-il d'une scène à l'autre ? En utilisant ce que la psychanalyse nomme l'association libre d'idées.

Qu'un seul exemple suffise à rendre compte de la méthode. Nous voyons Abaitua étudier le dossier d'instruction de Zabalegi. La scène nous est relatée sur quelques pages puis, subitement, l'on nous dit : « Il se trouvait avec le dossier dans son giron, *cette fois-là* où Julia frappa à la porte » (nous soulignons). C'est ainsi que nous passons sans même nous en rendre compte à une autre scène qui n'a pas grand chose à voir avec la précédente –moment différent, thème différent (on passe de la vie de Zabalegi à la relation avec Julia)—... si ce n'est cet élément visuel qui fait le lien entre les deux et qui a provoqué l'association d'idées : Abaitua avec le dossier d'instruction dans son giron. L'image-pivot fait office de transition, même si, techniquement, ça n'en est pas une. Il s'agit d'un équivalent narratif du coq-à-l'âne.

Si la psychanalyse eut l'idée de recourir à l'association libre c'est qu'elle permettait de contourner l'autocensure de la conscience. L'analysé doit dire ce qui lui passe par la tête, spontanément et sans appliquer de filtre. Bien sûr, cette règle est difficile à appliquer, ne serait-ce que parce que la pensée va plus vite que la parole et qu'il y a, partant, toujours un court moment durant lequel l'analysé effectue un choix ou dirige sa pensée dans une direction déterminée avant de formuler ce qui lui est passé par la tête. Mais, et c'est cela qui intéresse Freud, ces choix ou directions qui se manifestent par le lapsus ou par le coq-à-l'âne sont interprétables. *Hamaika pauso* –aussi bien celui de Saizarbitoria que celui d'Abaitua– ressemblerait à cela, à une suite d'hésitations, de répétitions, de lapsus et de coq-à-l'ânes composés d'images et de mots, sans organisation

logique. Et c'est précisément parce que tout cela n'est pas organisé par une pensée rationnelle que nous sommes face à une matière romanesque puissamment organisée par l'inconscient. La preuve qu'il en est ainsi nous est donnée par le fait que, malgré l'absence de toute articulation logique ou discursive, à aucun moment ce roman ne *parvient* à perdre ou à désorienter le lecteur dans son labyrinthe de scènes dilatées et de motifs récurrents. Jamais la linéarité du récit ne manque au lecteur.

Hamaika pauso n'est pas le premier roman dans lequel Saizarbitoria se sert du temps subjectif. *Ehun metro* et *Ene Jesus* aussi sont le lieu d'expérimentations de ce genre. La technique de la scène dilatée est même un des principaux tours de force narratifs d'*Ehun metro*. On pourrait même dire, et ce n'est presque pas une boutade, qu'*Ehun metro* se résume à une seule scène, dilatée à l'extrême : les cent derniers mètres du militant en fuite de l'ETA lorsqu'il traverse en diagonale la Plaza de la Constitución de Donostia-San Sebastián. Quant aux associations libres et aux répétitions, elles sont omniprésentes dans *Ene Jesus*. La différence, c'est qu'ici le fait d'embrasser une période historique plus large (rappelons-le, l'action se déroule entre 1973 et 1984, sans même tenir compte des analepses concernant l'enfance de Zabalegi) procure une dimension nouvelle à ces procédés narratifs. *Hamaika pauso* n'est pas seulement la cartographie subjective d'un moment historique déterminé mais aussi une réflexion sur l'activité de cette subjectivité cartographe.

2.4.3-Le temps retrouvé et l'écriture, ou l'héritage de Proust

La présence du passé, c'est-à-dire le sentiment d'épaisseur romanesque lié à l'empilement de strates chronologiques n'est pas tout à fait nouvelle chez Saizarbitoria. Même dans une œuvre située au cœur de l'actualité de son époque comme *Ehun metro*, Saizarbitoria introduisait un troisième fil narratif allant plonger ses racines dans le passé pour essayer de fournir une explication du phénomène de la violence politique. La fuite désespérée de l'activiste était au

premier plan du roman. Au deuxième se trouvait l'interrogatoire de l'étudiant, seul témoin –hormis les policiers– de la poursuite finale. Et le troisième plan mettait en scène l'histoire d'un enfant élève dans un collège de moines. On pouvait supposer que les scènes d'humiliation du collège –l'enfant était puni par les moines parce qu'il parlait le basque et parcequ'il était d'une famille nationaliste– mettaient en scène l'enfance du militant du premier plan narratif. Le personnage d'*Ene Jesus* aussi portait le fardeau d'un passé œdipien insupportable. Ainsi, le passé était bien un élément romanesque central dans ces deux œuvres. En quoi *Hamaika pauso* se distingue-t-il donc des romans de la première période de Saizarbitoria? Par le fait que le passé dont parle le roman n'est plus seulement celui –extérieur au livre, extratextuel– de l'Histoire du Pays basque mais également celui de la temporalité créée par le livre lui-même. En d'autres termes, la matière textuelle qui compose *Hamaika pauso* se souvient d'elle-même au fur et à mesure que l'œuvre avance et prend de l'épaisseur.

C'est ainsi qu'au début du onzième chapitre du livre Saizarbitoria nous fait faire un saut dans le temps et nous met en face de personnages vieilliss. Bien entendu, le passage est proustien en diable et reprend le procédé du bal des Guermantes dans le *Temps retrouvé*. L'auteur présente les effets du temps sur des personnages créés par la fiction: les personnages composant la cuadrilla d'Abaitua ont changé durant les années de la Transición et se sont tout adaptés tant bien que mal aux nouvelles données de la société démocratique alors qu'Abaitua, lui, est demeuré bloqué dans sa situation initiale, peut-être parce qu'il ne croit pas à l'Histoire. Abaitua est capable de se souvenir, mais non de se tourner vers l'avenir. L'Histoire est, pour Abaitua, la maladie du souvenir, quelque chose qui lui empoisonne son présent. Son activité principale est de se souvenir, quasi exclusivement des moments les plus humiliants de sa vie, et quand il ne le fait pas il tente de reconstruire, par l'écriture romanesque, la vie de Zabalegi afin de se rendre la sienne plus supportable.

Et si dans l'œuvre de Proust, le souvenir était essentiellement déclenché par des sensations (des odeurs, des goûts, etc.) le fonctionnement de la mémoire saizarbitorienne diffère quelque peu de celle de son inspirateur. La plupart des réminiscences saizarbitoriennes sont provoquées par le langage. Les personnages de Saizarbitoria sont avant tout des êtres de parole. Les souvenirs d'Abaitua sont déclenchés par les mots qu'ont pu prononcer les autres personnages. Membre du groupe d'amis, Arantza est celle qui lance méchamment à Abaitua des "ona zaude zu" (tu ne vas pas bien, toi), le militant de l'ETA Ortiz de Zarate est celui qui dit "piztu dezakek argia" (tu peux allumer la lumière) à Abaitua lorsque ce dernier rentre dans sa chambre –prêtée à Zarate– au petit matin pour y chercher une paire de chaussettes. Diego Suñer, le mari de Susana, est celui qui dit "diberti zaitetzte" (amusez-vous) à Abaitua et à Susana lorsqu'ils s'en vont faire l'amour. Zabalegi est celui qui répète à sa mère, lorsque celle-ci vient à la prison lui apporter des chaussures neuves pour son exécution, "erabili ahal izango ditudanagatik" (pour ce que je vais pouvoir les utiliser). Le texte donne de l'importance à ces phrases par le biais de la répétition, comme nous l'avons déjà expliqué. Bien sûr, ce n'est pas là le seul moyen mis en œuvre par Saizarbitoria pour arriver à l'essence d'un personnage en peu de mots. Il y a également les gestes ou tics (la manière dont Julia tient sa cigarette entre l'auriculaire et l'annulaire), les traits physiques (la tache de Zabalegi, la cicatrice de Zarate). Mais la caractérisation des personnages par les mots qu'ils prononcent reste le procédé préféré de Saizarbitoria. Plus qu'aucun autre auteur, Saizarbitoria se sert du langage des personnages pour les dessiner, les synthétiser, les essentialiser. On pourrait dire qu'il réifie le langage des personnages, qu'il le fétichise. La conséquence en est que, chez Saizarbitoria, comme chez Proust, chaque personnage parle différemment, possède sa propre personnalité linguistique, son style, reconnaissable entre tous.

Le traitement du personnage de Susana pousse à l'extrême ce procédé et en révèle, partant, le fonctionnement. Le langage de Susana; moqué par Abaitua, situe on ne peut plus précisément Susana ethno-sociologiquement.

[Abaitua] lui répéta qu'il savait qu'elle allait dire ce qu'elle avait dit et que, pour que tout soit parfait il aurait fallu ajouter un '*Dios mío*' ou '*cielo santo*'.

—'*Dios mío, si lo sé me traigo el land rover*'. Tu vois. C'est mieux comme ça.

Elle ne semblait pas avoir capté son ironie et elle lui dit 'que tu es bête', comme elle le faisait chaque fois qu'elle ne comprenait pas quelque chose. Elle disait '*Qué tonto eres*', et parfois '*cuidado que eres tonto*'.⁶⁴

C'est évidemment l'imparfait qui donne toute sa valeur au passage. Toutes ces phrases et expressions, Susana les dit *habituellement*, elles constituent son être, elles *sont* Susana.

2.4.4-Se souvenir, tomber malade, écrire.

Finalement, ce que le livre suggère, à travers la figure de son personnage principal écrivain, est qu'écrire c'est avant tout se souvenir, et même se souvenir de façon pathologique, se souvenir de ces petites choses qui font mal, le plus souvent des paroles, de les ruminer sans jamais parvenir à les digérer. C'est la raison pour laquelle, peut-être, l'écriture apparaît liée à la maladie dans *Hamaika pauso*. Borges nous vient à l'esprit, et plus particulièrement son "Funes el memorioso". Mais il est encore plus pertinent de convoquer, de nouveau, Proust, et plus précisément, l'écrivain alité rédigeant son *opera magna*. Quand écrit-on? Lorsque nous nous sentons inaptes au combat, à l'action. Le narrateur grabataire d'*Ene Jesus* aussi appartenait à la même famille de personnages, même s'il ne s'agissait pas d'un écrivain. Il était condamné à se souvenir.

⁶⁴ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 74.

Abaitua fera de cette incapacité à combattre et à agir l'incipit de son *Hamaika pauso* intradiégétique en attribuant à son personnage Zabalegi une tendance qui est en réalité la sienne: "Avant de le réaliser, tu essaies chaque mouvement dans ta tête, afin de vérifier que tu seras capable de l'accomplir"⁶⁵. Cela pourrait expliquer –ou justifier– une des tendances stylistiques les plus saillantes du Saizarbitoria des années 90 (ainsi que d'Abaitua, ou même du narrateur anonyme), celle qui consiste à écrire de longues et tortueuses phrases.

L'hypothèse suivante mérite d'être défendue: si la période saizarbitorienne est longue et complexe elle l'est à la mesure de la complexité de la réalité qu'elle décrit. Soit. Mais cette explication ne satisfait pas totalement. Nous serions tentés d'ajouter que la longueur, la complexité, la tortuosité, le caractère obsessif de la phrase viennent de ce que l'énergie vitale du personnage-écrivain saizarbitorien est passée de l'existence sociale (mondaine, dirions-nous, parlant de Proust) à l'écriture. Le personnage-écrivain dépense toute son énergie vitale dans un travail aussi précis que possible d'observation et de description. Voici un exemple dans lequel la longueur de la phrase, l'inaptitude à l'action du personnage et sa tendance à la procrastination fusionnent. Il s'agit d'un monologue intérieur d'Abaitua, assis chez le barbier:

Réfugié dans ses souvenirs, il éprouvait de la peine à l'idée qu'il devrait se lever lorsque le barbier lui dirait '*el señor está servido*', et il mesura la possibilité de prolonger sa situation en ordonnant qu'on lui fasse les mains, sans toutefois vraiment y croire, car il savait qu'il n'en ferait rien.⁶⁶

Vers la fin du roman, Abaitua tombe malade et ne fait rien pour guérir, considérant que l'on écrit mieux lorsqu'on est fiévreux:

⁶⁵ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 49.

⁶⁶ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 156.

Iñaki Abaitua ne voulut pas approuver le bénéfice de la pénicilline [...] La fièvre, car elle n'était pas excessive, le maintenait dans un état d'absence, en quelque sorte faible et apaisé, et il trouvait cela confortable.

Il se disait qu'il aurait écrit davantage s'il avait toujours vécu dans cet état, car il tenait l'excès de vitalité, l'intérêt simultané pour trop de choses, pour l'obstacle majeur à la création littéraire.⁶⁷

2.5-Le roman métalittéraire

Il y a un passage particulièrement touchant dans *Hamaika pauso*. Nous y voyons Abaitua ayant écarté les détails techniques du dossier d'instruction de Zabalegi et analysant les signatures de ce dernier. Il est mû par la conviction que ses signatures recèlent le secret de l'homme. Le potentiel métaphorique du passage est évident et le devient encore davantage lorsque nous nous rendons compte qu'au fond, ce qu'Abaitua tente de faire en procédant à l'analyse graphologique des signatures de Zabalegi, le narrateur anonyme le fait avec le roman d'Abaitua: il étudie le texte afin de comprendre l'homme qui s'y cache. Car qu'est-ce que ce livre, finalement? Ce n'est ni le récit de l'aventure existentielle d'Abaitua ni celui de l'aventure de Zabalegi. Dans *Hamaika pauso* on nous raconte un livre (comme on peut raconter à quelqu'un un film que l'on vient de voir). Le narrateur anonyme nous raconte un roman qu'il a lu, intitulé *Hamaika pauso*, et il agrmente son *récit de lecture* de commentaires sur son auteur et sur la manière dont il croit que le roman a été écrit. Dans ces commentaires il analyse la composition et le style du roman tout en essayant de découvrir ce que le texte révèle d'Iñaki Abaitua, de sa psychologie, de sa poétique littéraire. Ainsi donc, la véritable question posée par le livre de Saizarbitoria serait la suivante: dans quelle mesure nos traces, et en particulier nos traces écrites, révèlent notre être profond? En prolongeant la question: la littérature dit-elle vraiment quelque chose sur l'être humain? Ou bien est-elle un mensonge de plus, comme peuvent l'être le discours religieux ou politique?

⁶⁷ Ibid., p. 406.

Comme peuvent l'être les actions que l'on accomplit. Car il est évident, dans le roman d'Abaitua, que les actions de Zabalegi –du moins celles dont parle Abaitua et telles qu'il les fantasme– sont loin de correspondre à son être. Et l'on pourrait dire la même chose des actions d'Abaitua. Objectivement, Abaitua est celui qui fournit une cachette à l'*etarra* Ortiz de Zarate. Objectivement, toujours, il est celui dont la notice nécrologique, rédigée par le membre de la cuadrilla Jon Igartua, dira qu'il fut un "intellectuel abertzale". Et pourtant, la véritable personnalité d'Abaitua, son être, ne se manifeste pas dans ces faits objectifs, dans ces décisions –à l'encontre de ce que défendait l'existentialisme sartrien. Par conséquent, l'œuvre d'Abaitua –le roman *Hamaika pauso*– et les signatures de Zabalegi sur les documents du dossier d'instruction nous donnent-ils à connaître les vrais Abaitua et Zabalegi? Voilà la question que nous pose Saizarbitoria et qu'il se posait certainement au moment où il rédigeait son roman.

2.5.1-Un *pot-pourri* saizarbitorien

Dès le début du roman le narrateur nous parle du sourire d'Iñaki Abaitua. Qu'est-ce qui le provoque? "La pensée qu'il n'était pas capable d'exprimer quoi que ce fût sans recourir à un emprunt littéraire"⁶⁸. Et, une fois de plus, nous voyons comment se réalise la contamination entre la diégèse et le monde extradiégétique. Car l'incapacité à parler sans citer d'Abaitua n'est-elle pas un aveu du propre Saizarbitoria? En effet, son *Hamaika pauso* n'existerait pas sans les nombreux et constants emprunts à ses trois premiers romans, il s'en nourrit constamment pour constituer sa matière thématique et sa texture stylistique.

Nous savons qu'Abaitua passe son temps à se souvenir, à ruminer le passé, lorsqu'il se sent inapte à l'action, et nous savons, également, que c'est grâce à cette faiblesse, par la grâce de cette maladie, qu'il écrit son roman *Hamaika pauso*. Et de quoi se souvient Saizarbitoria? Car, en fin de compte, lui aussi a

⁶⁸ *Hamaika pauso*, op.cit., p. 8.

rédigé un long roman intitulé *Hamaika pauso*. On peut dire qu'en plus de l'époque où est censé avoir vécu son personnage Abaitua, il se souvient de sa propre œuvre romanesque antérieure. En effet, *Hamaika pauso* est un *medley*, voire un *remix*, des meilleurs morceaux de ses trois premiers romans, même si l'addition de ces éléments produit une valeur ajoutée.

Que doit *Hamaika pauso* à *Egunero hasten delako* (1969)? Tout d'abord le choix de raconter une époque et ses inquiétudes à travers un micro-événement. Il s'agit de raconter l'Histoire –les changements sociétaux– en analysant les détails biographiques de personnages marginaux. Selon les propres mots de l'auteur, l'Histoire est toujours vue par un entrebâillement. Pour le dire dans le style plus universitaire de Jon Kortazar, “apartándose de la exposición de grandes ideas solo acepta tratar de los pequeños problemas cotidianos [...] en una búsqueda fenomenológica de la realidad”⁶⁹.

En s'intéressant à l'aventure marginale d'une jeune femme qui va avorter, *Egunero hasten delako* nous renseigne sur le bouleversement des valeurs en cours dans la société européenne de la fin des années 60, sans toutefois jamais l'évoquer ou l'expliquer. Ici, à travers l'aventure misérable, tragique et magnifique d'Abaitua, il radiographie sans y paraître la société basque des années 70.

On peut aussi trouver un lien plus profond entre l'opéra prima de Saizarbitoria et le grand roman de son retour. Dans les deux œuvres, en effet, on y parle de la solitude d'un personnage qui se dispose à accomplir une action difficile de façon quasi clandestine. Avorter illégalement, écrire un roman qui démythifie la lutte armée, faire passer la frontière à une membre de l'ETA tout en désirant sa mort et en envisageant la sienne propre, autant d'actions qui conduisent le personnage romanesque à la marginalité. Dans le cas de la jeune femme, son projet d'avortement la met au ban de la société bourgeoise et

⁶⁹ Jon Kortazar, *Literatura vasca siglo XX*, Donostia, Etor, 1990, p.124.

chrétienne dont elle est issue. Dans celui d'Abaitua, ses deux actions l'excluent de la communauté nationaliste.

Les liens d'*Hamaika pauso* avec *Ehun metro* (1974) sont encore plus évidents. C'est Saizarbitoria qui introduisit avec son deuxième roman le thème de l'ETA et de la lutte armée dans la littérature basque. Et il reprend ici ce même thème, qui a connu une belle postérité, à vingt ans de distance. Dans un roman comme dans l'autre, l'écrivain fait alterner le récit d'un événement tragique (la poursuite suivie de l'assassinat/l'exécution) et des descriptions physiologiques d'une froideur clinique. De même, Saizarbitoria se sert dans les deux œuvres d'un dialogisme bilingue afin d'obtenir un effet de réel saisissant. De ce point de vue, les transcriptions des paroles en castillan de Susana et des gardes civils sont particulièrement efficaces. Nonobstant, si la présence du castillan dans le texte basque avait en 1974 pour vertu principale de rendre les passages crédibles, d'accentuer l'adhésion à une esthétique réaliste, on peut penser qu'il en est différemment dans *Hamaika pauso*. En effet, le roman basque est un genre qui a connu un développement assez phénoménal entre les dates de parution des deux livres de Saizarbitoria et, durant ce laps de temps, l'euskara a pénétré de nombreux domaines de la vie sociale –l'administration, la justice, le savoir, les médias. Il en résulte que le romancier basque actuel ne se retrouve plus dans la nécessité de recourir au castillan pour rendre sa prose vraisemblable lorsqu'il fait parler un garde civil. De fait, dans *Hamaika pauso*, Saizarbitoria fait tantôt parler les gardes civils en castillan, tantôt en basque. Non pas que les gardes civils se soient mis à parler en basque dans la réalité, mais plus simplement parce que le lecteur s'est habitué, les années et les lectures passant, à la convention romanesque selon laquelle tous les personnages d'un livre –quelle que soit leur origine ou identité– parlent dans la même langue, pour la commodité de la lecture⁷⁰. On en déduit que l'effet recherché par l'auteur

⁷⁰ C'est une chose qu'on oublie, en raison de sa banalité, mais il n'est pas « naturel » d'entendre parler des acteurs américains en français comme nous le faisons tous les jours en

n'est plus seulement le réalisme mais l'ajout d'une couleur, équivalent d'un sépia qu'on applique aux photos sur ordinateur pour leur donner un air vieilli. Il s'agit pour Saizarbitoria de procurer au texte une couleur *seventies* délavée, un ton *vintage* qui authentifie le récit. L'enjeu du bilinguisme étant désormais essentiellement esthétique on comprend que l'écrivain soit moins scrupuleux et puisse faire alterner dans le même texte une transcription réaliste –gardes civils conversant en castillan– et une transcription conventionnelle –gardes civils parlant en basque. Les frontières linguistiques étaient beaucoup plus étanches dans *Ehun metro*, les enjeux ne se limitant pas au seul aspect esthétique du roman mais à la question vitale de la vraisemblance romanesque.

Les liens d'*Hamaika pauso* avec *Ene Jesus* ne sont pas moins importants. Le plus apparent est sans conteste la personnalité obsessionnelle des protagonistes respectifs des deux romans. Ainsi que leur incapacité partagée pour l'action. Sans oublier, d'autre part, le fait que c'est dans *Ene Jesus* qu'apparaît la première ébauche de psychanalyse de l'homme basque –reprise et approfondie dans *Hamaika pauso*–, incluant le complexe de castration éprouvé face à la *mater terribilis* basque. Le motif de la montre léguée par le père mourant au fils figure dans les deux romans, qui plus est avec la même signification symbolique: elle est l'image d'un héritage paternel impossible à assumer. Nous avons vu comment dans *Hamaika pauso* Abaitua donne au membre de l'ETA Zarate cette montre Omega reçue de son père, et comment il regrettera toujours de l'avoir fait. En effet, par ce geste, il cède la maîtrise du temps historique et le leadership de la communauté nationaliste au groupe armé. Abaitua n'aura pas eu le courage ou n'a pas été capable de prendre le relais de son père –nationaliste

regardant des films doublés. Je me souviens encore de l'étonnement que provoquait le doublage basque de la série *Dallas* lorsque la télévision publique basque fut créée en 1983. Si un roman se mettait à transcrire les paroles des gens de la rue telles qu'elles sont effectivement prononcées, nous serions étonnés de voir la diversité linguistique qui constitue la bande-son réelle de notre quotidien et que la littérature n'enregistre pas ordinairement. Non seulement les langues qu'on entend sont diverses, mais les registres dans lesquelles celles-ci sont parlées, voire le degré de correction linguistique des locuteurs, varient de façon spectaculaire.

traditionnel– et a préféré se défaire de ce cadeau trop lourd à porter en le cédant à Zarate qui représente le nationalisme révolutionnaire nouveau des années 60 et 70. Nous voyons aussi comment il regardera avec rage et remords Zarate maltraiter la montre de son père. Eh bien, dans *Ene Jesus*, déjà, le personnage principal se trouve dans l’incapacité d’assumer le relais du phallus paternel, et la montre en devient le symbole. Malgré la promesse paternelle de lui léguer sa montre à sa mort, aucune des personnes veillant sur le corps du père lors de la veillée funèbre n’osera s’approcher du cercueil afin d’ôter la montre du poignet du défunt pour la donner au tout jeune protagoniste. Il n’héritera donc pas de la montre et restera, symboliquement parlant, à la merci de sa mère toute puissante, définitivement castré. Enfin, l’on trouvait dans *Ene Jesus* un épilogue ainsi qu’un court texte intitulé “Ama” (La mère), tous deux signés par un certain J. J. Lasa, psychanalyste de son état. Or, il se trouve que dans *Hamaika pauso* ce personnage réel est intégré à la fiction et devient le confident-analyste d’Abaitua !

La profonde connexion d’*Hamaika pauso* avec le corpus romanesque de la première période romanesque saizarbitorienne étant désormais établie, ajoutons maintenant quelques mots sur le rapport existant entre ce roman du retour et les deux œuvres à venir, *Bihotz bi. Gerrako kronikak* (1996) et *Gorde nazazu lurpean* (2000). Car si l’on peut lire, comme nous venons de le voir, *Hamaika pauso* comme une *summa saizarbitoriana*, le roman supporte également une seconde lecture qui en ferait une *matrix saizarbitoriana* des œuvres postérieures. C’est ici qu’apparaît, par exemple, pour la première fois, le motif romanesque des deux femmes antagoniques –la sensuelle et l’éthérée– qui sera ultérieurement développé dans le court roman *Rosettiren obsesioa* (figurant dans *Gorde nazazu lurpean*). Eugenia et Victoria sont, de toute évidence, les cousines de Susana et Julia. Comme Susana, Eugenia est une femme à la présence totalement corporelle et symboliquement liée à l’Espagne; comme Julia, Victoria est liée au Pays Basque et dotée d’attributs plus spirituels ainsi que

d'une aura aristocratique. Pour rester dans le domaine thématique du rapport aux femmes, il faut dire que le motif sexuel récurrent d'*Hamaika pauso* –la femme à califourchon sur Abaitua– va se répéter dans *Bihotz bi*, devenant le symbole transparent de la dépendance psychologique de l'homme. Pour prendre un nouvel exemple, le travail de fictionnalisation mené à bien par Saizarbitoria avec la figure historique d'Anjel Otaegi (le transformant en Daniel Zabalegi afin de l'adapter à son projet littéraire) trouve une nouvelle occurrence dans le récit *Marcel Martinen aitatasun ukatua (edo, "la femme, elle, sait)* [La paternité niée de Marcel Martin ("ou, la femme, elle, sait")] figurant dans *Gorde nazazu lurpean*. Dans ce récit, Saizarbitoria se saisit de la figure historique d'Yves Montand et de l'épisode célèbre lié à son exhumation pour l'adapter à son univers littéraire et à ses propres obsessions. Dans les deux cas, l'écrivain s'est consciemment servi d'un personnage historique dont l'image est nettement fixée dans l'esprit du lectorat afin de jouer avec son double fictionnel, confirmant la légende biographique ou s'en éloignant par surprise ou par de subtiles modifications. L'horizon d'attente du lecteur –très précisément connu puisqu'il se résume à ladite légende biographique– est ainsi utilisé par l'auteur pour garder son attention en éveil tout en l'attirant au message saizarbitorien.

2.5.2-Onze pas⁷¹ pour changer la littérature basque

Comme nous l'avons déjà dit, dans les romans *Hamaika pauso* et *Ehun metro*, à vingt ans d'intervalle, on nous narre la marche (ou la course!) vers la mort d'un membre de l'ETA. Mais il y a une différence essentielle entre les deux livres. Ce qui, dans *Ehun metro*, constituait le cadre narratif enchâssant le récit diégétique devient dans *Hamaika pauso* le sujet même du livre. Pour le dire autrement, le véritable protagoniste d'*Hamaika pauso* n'est pas le membre de l'ETA Zabalegi mais celui qui écrit sur ses dernières heures, c'est-à-dire Abaitua. C'est pourquoi

⁷¹ Le nombre onze s'emploie en basque pour désigner un nombre très élevé et indéfini. Saizarbitoria joue de ce sens figuré dans le titre de son roman, ce dont la traduction espagnole témoigne (*Los pasos incontables*).

il paraît légitime de prendre l'*Hamaika pauso* rédigé par Abaitua comme une image romanesque d'*Ehun metro*: faisant un clin d'œil appuyé à *Ehun metro*, Abaitua écrit son *Hamaika pauso* intradiégétique à la deuxième personne du singulier⁷². Ce faisant, il reprend ainsi l'un des *trucs* narratifs qui rendit le livre de Saizarbitoria célèbre. Ici, toutefois, le héros du livre n'est pas l'*etarra* mais l'écrivain qui rédige un roman sur ce dernier, et cela en dit long sur la maturation du champ littéraire basque, sur sa capacité à se détacher des pressions extérieures, notamment en provenance du champ politique. C'est là tout le sens de cette mise en abyme gidienne. Nulle virtuosité gratuite chez Saizarbitoria, juste la volonté de dire la vérité du système littéraire basque contemporain et de rendre hommage aux écrivains. Désormais le champ littéraire basque a acquis son autonomie et il est devenu son propre centre de gravité. L'autoréférence de Saizarbitoria –la relecture d'*Ehun metro* à travers la mise en abyme d'*Hamaika pauso*– ne mérite donc pas d'être lue comme le résultat d'un accès de coquetterie mais comme un indice supplémentaire de l'autonomisation du champ.

Cette évolution du champ, bien évidemment, ne s'est pas faite seule. Il est généralement admis qu'elle est d'abord le résultat des changements sociolinguistiques et politico-institutionnels survenus avec la mise en place de la Communauté Autonome Basque. Entre 1974 (veille de la mort de Franco) et 1995 (année de publication du roman) la langue basque a bénéficié de nombreux changements –au premier rang desquels figurent son officialisation, ou la massification de l'enseignement en basque– qui ont modifié les conditions de production des œuvres littéraires. Mais, aussi importants ces changements soient-ils, on ne peut oublier que la lutte pour l'autonomisation de la littérature basque a été menée par des personnes concrètes, par certains écrivains, et qu'ils ont parfois payé un prix élevé pour avoir osé braver l'autorité du champ

⁷² Remémorons-nous l'incipit de l'œuvre d'Abaitua : « Avant de le réaliser, tu essaies chaque mouvement... », p. 49.

politique basque sur le monde littéraire. Indirectement, certes, mais en dispersant ça et là des indices, Saizarbitoria nous parle aussi, dans *Hamaika pauso*, de l'aventure collective de cette génération d'écrivains qui libéra la littérature des griffes du monde politique. Abaitua en serait même l'emblème.

Quels sont les indices savamment placés par l'auteur permettant d'étayer cette lecture métalittéraire du roman? Pour commencer, l'introduction de certains noms dans la trame romanesque. Comme nous l'avons précédemment mentionné, le personnage d'Inazio Mugika Iraola, qui est dans le livre le prêtre que Zabalegi réclame la veille de son exécution à la prison de Burgos, se trouve être dans la réalité historique un des écrivains de cette génération qui a mené la littérature basque vers son autonomie. Le nom d'Abaitua lui-même peut être rattaché à celui d'un autre écrivain de cette même génération (Mikel Hernandez Abaitua, ami personnel de Saizarbitoria). Ainsi, en faisant d'Abaitua le biographe-nécrologue de l'etarra Zabalegi et de Mugika Iraola le confesseur que ce dernier réclame à l'article de la mort, le roman semble nous inviter à lire dans *Hamaika pauso* le récit de la façon dont les écrivains de la génération de l'autonomie *enterrent* collectivement l'ETA (autrement dit la mainmise du champ politique sur le littéraire). Mais peut-être que l'indice le plus indiscutable est la phrase qu'Abaitua prononce alors que la cuadrilla est en train de débattre avec passion sur les derniers événements liés à l'ETA –l'assassinat d'un caporal de la garde civile, des arrestations– : “ez dezagun konposturarik gal” (ne perdons pas notre contenance). Le passage mérite d'être transcrit dans sa totalité:

Les mots: “dignité”, “vengeance”, “rébellion de petit bourgeois”. Ils les disent de plus en plus fort, jusqu'à ce qu'Iñaki Abaitua, se retournant de la fenêtre dit “ne perdons pas notre contenance”.

Il se répète plusieurs fois cette phrase, “ne perdons pas notre contenance”, voulant se rappeler où il l'a lue, tant et si bien qu'elle finit par

sortir de sa bouche, d'elle-même. Tandis qu'elle tourne comme une obsession dans sa tête, elle lui semble parfaite, définitive [...] ⁷³.

Abaitua ne parviendra pas à se souvenir où il a lu cette phrase, mais le lecteur basque d'aujourd'hui, lui, le sait. Ce n'est pas n'importe quelle phrase. C'est le titre du manifeste par lequel la génération de l'autonomie se fit connaître en 1975, un texte historique signé par le tout jeune Bernardo Atxaga et le non moins jeune Koldo Izagirre dans la revue *Panpina ustela* de Donostia-San Sebastián. Et c'est une phrase du manifeste qui synthétise le mieux son contenu: “[...] nous sommes en désaccord avec les maisons d'édition, revues et tentatives actuelles; parce qu'ils sont soumis à des objectifs étrangers à la littérature (extralittéraires, donc), ils rendent les nouvelles voix aphones, les excluent, les dégoutent même.” ⁷⁴

La génération de l'autonomie est celle qui a lutté contre l'intrusion de la politique dans la vie littéraire, celle qui a contesté l'ethos de l'écrivain engagé incarné par la génération précédente, celle qui, durant des années, a enduré l'indifférence, voire la mise à l'écart par un large secteur du lectorat ou de la société basque... jusqu'à ce que, de façon tout à fait inespérée, le Premio Nacional de Narrativa soit attribué à *Obabakoak* en 1989. À partir de cette date, la génération de l'autonomie domine la vie littéraire basque et impose sa conception *dégagée* de la littérature.

Dehors, la guerre rugit, les militants basques mettent à chaque instant leur vie en danger et que fait la cuadrilla d'Abaitua? Elle débat, elle déblatère même –tantôt en critiquant durement le manque d'efficacité de l'ETA, tantôt en émettant le souhait que les membres de l'organisation armée ne demandent pas pardon dans les derniers moments précédant leur exécution, afin de rester dignes. Quels que soient la discussion et les avis, la cuadrilla termine la soirée

⁷³ *Hamaika pauso*, op.cit., p.224.

⁷⁴ Bernardo Atxaga et Koldo Izagirre, “Ez dezagula konposturarik gal, halere” in *Panpina Ustela*, Donostia, Janvier 1975.

par des gin tonic. Voilà le péché originel de cette génération: sa frivolité. Il lui faudra assumer ce péché si elle entend réaliser son projet, la création d'une véritable littérature basque et le renoncement à la simili littérature soumise au nationalisme qui en tient lieu jusqu'alors.

À un moment du roman, Abaitua tente de faire l'amour avec Julia qui symbolise l'utopie littéraire basque – raffinement, désethnicisation, cosmopolitisme. Il échoue. Il est victime d'une éjaculation précoce. Alors, à défaut de lui faire l'amour, Abaitua raconte à Julia un cauchemar qu'il a eu: sa mère dit à Abaitua qu'il doit mourir. Abaitua lui répond que non, qu'il se trouve trop jeune pour mourir. Sa mère le traite alors d'égoïste, lui reproche de ne se préoccuper que de lui-même:

Petite chose, que t'importe mon chagrin, as-tu oublié que tu me dois tout ce que tu es, que tu le dois à ma souffrance?⁷⁵

Le Pays Basque est la source de la culpabilité de l'écrivain. Mais l'écrivain basque sent, son intuition le lui fait sentir, qu'il doit trahir sa mère (la *matrie*) s'il veut conduire la littérature basque à maturité, ce qui, indirectement supposera, au final, un véritable service rendu au Pays Basque. Comme Koldo Izagirre l'a maintes fois soutenu, le meilleur service que l'écrivain puisse rendre au Pays Basque est de bien écrire. C'est ce paradoxe de la trahison comme service rendu à la nation qui expliquerait la relation ambiguë entre Abaitua et Julia.

La torture mentale qu'Abaitua s'inflige dans ses rapports avec Julia devient le symbole du lien paradoxal rattachant l'écrivain à la nation. Au fond, Julia, parce qu'elle représente l'utopie littéraire basque, est la source de la libido de l'écrivain, mais pour accomplir sa mission Abaitua doit garder une certaine distance. Comme si la nation basque voulait rassurer l'écrivain en lui disant "tu

⁷⁵ *Hamaika pauso*, op.cit., p.85.

es en train d'accomplir ta mission (l'édification d'une vraie littérature, digne de ce nom), je le vois", Julia accepte de temps en temps de faire l'amour avec Abaitua. Mais, le reste du temps, elle le maintient à distance (brisant le cœur à Abaitua), parce que ce n'est que de cette façon qu'il parviendra à mener à terme sa mission. C'est en écrivant bien –c'est-à-dire, en se détachant des objectifs extralittéraires, en se tenant éloigné de Julia– qu'il rendra service à la nation, qu'il contentera vraiment Julia. Le plus difficile étant de supporter l'incompréhension d'un lectorat encore tout acquis à la cause et à la figure de l'écrivain engagé. Le récit de la relation amoureuse entre Abaitua et Julia est donc celui de la douloureuse mise en place du l'interdit fondateur de la littérature basque autonome: celui de l'inceste entre l'écrivain et la nation. Julia et Abaitua ne peuvent vivre ensemble et heureux, c'est inconcevable. La logique métalittéraire du roman l'interdit. Abaitua devra supporter avec stoïcisme le rapprochement inévitable entre Julia et Ortiz de Zarate: puisqu'il a cédé sa montre à ce dernier, c'est lui, désormais qui va coucher avec la représentante de l'utopie nationale basque. Abaitua se contentera désormais d'une photo de Julia, qu'il encadrera et gardera précieusement chez lui, malgré le fait qu'elle soit entachée par l'inscription sur le dos d'un numéro de téléphone par Zarate. Autre détail capital pour étayer notre lecture métalittéraire: la photo date de 1969, année où Saizarbitoria entre en littérature, l'année où sa relation amoureuse avec la littérature basque commence.

Cette piste interprétative permet également de comprendre ce que Julia dit à Abaitua vers la fin du roman: elle a désiré, à une époque, avoir un enfant avec Abaitua. Et il faut ici se souvenir que dans les années 60, âge d'or de l'écrivain engagé –dont les paradigmes seraient Txillardegui et Aresti–, l'engagement de l'écrivain basque ne posait pas problème. Bien à l'inverse. L'opinion générale était qu'il convenait que l'écrivain et la politique avancent main dans la main. À partir du milieu des années 70, en revanche (époque où se développe la diégèse d'*Hamaika pauso*), dans la mesure où le champ politique occupe l'espace public

et se professionnalise la littérature se trouve, de fait, dans une position d’asservissement vis-à-vis dudit champ, et, comme le disent Atxaga et Izagirre, l’écrivain devient aphone à force de se soumettre à des objectifs extralittéraires.

Hamaika pauso narre très bien le changement d’ethos de l’écrivain basque. Dans ce récit, Zabalegi et Abaitua symbolisent deux générations culturelles bien distinctes. Zabalegi est le représentant symbolique d’une génération qui vient à la littérature par le biais de la militance politico-culturelle (dont Saizarbitoria fait partie, à ses débuts⁷⁶). Les écrivains de la génération symbolisée par Zabalegi étaient engagés, pas loin d’être analphabètes en euskara, entrés en littérature par la fenêtre de la politique, presque sans le vouloir. Le fait que Zabalegi soit un membre de l’ETA n’est pas un hasard, le symbolisme de la chose est transparent. Il est hautement significatif, de même, que Zabalegi commence son parcours existentiel avec la militance politique et le termine avec l’écriture (écriture qui se résume à ses signatures manuscrites dans la paperasse administrative et judiciaire de son dossier d’instruction). C’est en signant ces papiers que débute sa relation avec l’écriture –n’oublions pas qu’Abaitua interprètera ces signatures à la manière d’un exégète étudiant d’authentiques textes littéraires. Le fait que l’œuvre littéraire de Zabalegi se réduise à des signatures renvoie aussi peut-être à un célèbre poème d’Aresti intitulé “Nire izena” (mon nom), dans lequel le poète engagé, par un jeu de paronomase, soutient que son nom résume son être (“nire izena nire izana da”⁷⁷). D’ailleurs, la signature manuscrite de Zabalegi va évoluer au fil des jours que durera son séjour en prison, elle devient de plus en plus élaborée, élégante, à tel point qu’il dit à sa mère, venue le visiter: “mes mains sont devenues des mains d’écrivain”. Mais le pauvre Zabalegi, peut-être parce qu’il est trop généreux –son nom ne

⁷⁶ Saizarbitoria explique ainsi l’origine militante de son entrée en littérature: « ‘Quiero ser santo para que un santo tenga Vizcaya’. Moi aussi. [...] Mes premiers romans avaient cet objectif: il s’agissait de prouver que l’on pouvait faire en langue basque ce qui se faisait en espagnol ou en français. C’est donc une espèce de militance qui me poussa à écrire. », in Hasier Etxeberria, op.cit., p. 209.

⁷⁷ Gabriel Aresti, *Harri eta herri*, Zarautz, Itxaropena, 1964.

veut-il pas dire précisément cela en basque, “trop large”?– sera exécuté. Il est l’écrivain qui a accepté de porter le fardeau de la cause nationale, au prix même de sa vie. Il est condamné à mourir. Mais qui l’a condamné? Les autorités espagnoles, certes, mais pas seulement. Sa mère sortira dans un état d’euphorie de son dernier entretien avec lui, en prison, après que son fils lui a dit qu’il assumait de mourir en donnant sa vie au Pays Basque. Et il est tout aussi significatif que la mère d’Abaitua –non pas celle qui lui apparaît dans son cauchemar, mais la réelle– se montrera heureuse de voir son fils poursuivi par la police. La mère. Toujours la mère. Assoiffée de sacrifices, source d’une culpabilité infinie pour l’écrivain.

Abaitua représente, quant à lui, l’écrivain de la génération de l’autonomie, dans ce système interprétatif que nous tentons d’élaborer. Il est beaucoup plus cultivé que Zabalegi –ce dernier renonce à écrire un mot avant sa mort, car il ne se sent pas sûr de son orthographe. Zabalegi se contentera d’une déclaration orale, pour revendiquer le caractère militant de sa mort. En revanche, dans la cuadrilla d’Abaitua, tous sont passés par l’université. Ion Igartua symboliserait l’écrivain passé de la littérature à la vie culturelle institutionnelle (un Xabier Lete, par exemple). Abel serait l’écrivain qui reste fidèle à l’ethos engagé, car il sait qu’un secteur du lectorat basque va le suivre et le soutenir dans cette voie, même si son capital littéraire spécifique va se trouver amoindri dans le nouveau contexte. Abaitua, enfin, serait le représentant du choix le plus audacieux, celui de la littérature autonome. Pour cela, il se trouve dans l’obligation de rompre avec le nationalisme. Et ce choix, dans l’atmosphère on ne peut plus politisée des années 70, suppose une manière de mort sociale. D’où son obsession de la mort, couronnée par son suicide. D’où, également, l’identification à la figure d’Unamuno. Car Unamuno aussi dut renoncer à la militance basque pour devenir un vrai écrivain, et il connut un exil intérieur à Hendaye (comme Abaitua dans la deuxième partie du roman). Toutefois, à l’inverse d’Unamuno, Abaitua persiste à vouloir devenir écrivain en langue basque. C’est en euskara

qu'il accomplira son saut suicidaire vers l'écriture littéraire authentique. Et, bien entendu, pour que ce saut dans le vide et vers la mort soit productif, ait un sens, il lui faudra attirer Ortiz de Zarate dans son piège suicidaire. Car Zarate est le parasite –en tant que symbole de l'influence écrasante du nationalisme révolutionnaire sur la littérature– qui l'empêche de devenir pleinement écrivain.

Si dans les années 60 l'écrivain et le militant, les champs culturel et politique, étaient réunis dans la même personne –Zabalegi– désormais on assiste à un éloignement des logiques respectives des deux champs, à leur autonomisation. Abaitua et Zarate sont le résultat de la dislocation de Zabalegi, les deux pôles opposés qui en résultent. Les sentiments contradictoires qu'Abaitua éprouve à l'égard de Zarate –fascination, peur, haine– symbolisent le rapport schizophrénique de l'écrivain basque vis-à-vis du nationalisme au moment historique où la littérature s'apprête à prendre son autonomie.

Si l'on mène cette logique interprétative jusqu'au bout, Susana et Barcelone seraient les épreuves initiatiques que l'écrivain basque en quête d'autonomie du milieu des années 70 doit surmonter. Le séjour à Barcelone a pour fonction de faire acquérir au futur écrivain un indispensable bagage littéraire universel et le roman nous le signifie par le biais d'une métaphore sexuelle. Susana est le professeur sexuel d'Abaitua, même si ce dernier ne pense en réalité qu'à Julia. Il est significatif que tandis qu'il séjourne à Barcelone et couche avec Susana, Abaitua rédige le dictionnaire encyclopédique en euskara. En effet, on peut considérer que l'écrivain basque est en train de s'alphabétiser, aussi bien en culture littéraire qu'en langue basque. C'est la raison pour laquelle, très logiquement, il abandonnera l'écriture du dictionnaire dès qu'il commencera à rédiger son roman, dès qu'il se sentira prêt à assumer son identité d'écrivain. Le moment de réaliser son œuvre littéraire est arrivé, le moment de faire son deuil définitif de Julia aussi, ainsi que celui de mourir socialement.

Saizarbitoria nous a relaté l'histoire d'une génération sacrifiée et c'est grâce aux fruits de ce sacrifice qu'il a pu, lui-même, revenir sur la scène

littéraire basque. Après avoir été (mal) reçu et paradoxalement sacré comme un écrivain engagé avec *Ehun metro*, *Ene Jesus* supposa la suicide littéraire de Saizarbitoria. Dix-neuf ans plus tard, un long chemin –dont son suicide littéraire avait ouvert la voie– ayant été parcouru par les écrivains de la génération de l'autonomie pour créer une littérature digne de ce nom, Saizarbitoria peut enfin commencer sa seconde vie d'écrivain.

3-*Bihotz bi. Gerrako kronikak* (1996): une ville pour deux écrivains

Comme nous venons de le voir, la condition requise pour l'apparition d'un second Saizarbitoria –ou pour sa réapparition– était de faire disparaître le Saizarbitoria désormais anachronique des années 60-70. On peut, de ce point de vue, lire *Hamaika pauso* comme un enterrement –de première classe, il est vrai– du premier Saizarbitoria. Avec ce grand roman, Saizarbitoria a érigé un mausolée littéraire pour cet écrivain moderne qu'il a été et qu'il ne peut plus être. En exhibant la dépouille de ce Nouveau roman sur lequel il bâtit sa première trilogie romanesque, en en faisant l'autopsie par le biais du bistouri de son ironie, Saizarbitoria a réussi à réinvestir avec succès la scène littéraire basque des temps postmodernes. Est-il pour autant devenu lui-même un auteur postmoderne? La question est loin d'être résolue. C'est avec le roman suivant, *Bihotz bi. Gerrako kronika* [Deux cœurs. Chroniques de la guerre]⁷⁸, publié dans la foulée, que Saizarbitoria commence à y répondre. Non sans ambiguïté, comme on le verra dans les analyses qui vont suivre.

Avant de commencer à étudier le roman, résumons en quelques phrases sa trame diégétique. Le personnage principal –vendeur d'encyclopédies en langue basque à Donostia-San Sebastián– nous raconte à la première personne la façon dont il a tué sa femme Flora, et, surtout, comment il est parvenu à prendre une telle décision. Pour nous l'expliquer, il fait le récit de leur longue vie de couple. Nous apprenons qu'après avoir longtemps vécu amoureux et heureux leur relation a commencé à se dégrader et qu'ils ont tous les deux fini par avoir des liaisons extraconjugales. Flora a connu et fréquenté un accordéoniste concertiste et professeur au conservatoire –Adolfo– tandis que le narrateur a eu une histoire avec une femme bien plus jeune que lui, prénommée Bioleta. Ce roman se veut

⁷⁸ Le roman a été publié en castillan sous un titre qui n'est pas la traduction littérale de l'original et qui en perd l'ambivalence: *Amor y guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999.

donc la chronique âpre et humoristique –car empreinte d’auto-ironie– de la désagrégation d’un couple.

3.1- Extension du domaine de la lutte littéraire

Commençons par situer l’auteur dans l’échiquier du champ littéraire basque de 1996, la veille de la publication de *Bihotz bi*. Nous nous trouvons indiscutablement face à un écrivain qui a (re)trouvé une place importante dans le paysage littéraire basque. Il faut dire qu’*Hamaika pauso*, publié douze mois plus tôt, a reçu un accueil critique dithyrambique. Unanimement, les critiques littéraires de tout niveau –journalistique, universitaire– se sont joints aux romanciers eux-mêmes qui avaient fait de Saizarbitoria un *primus inter pares* dès la sortie du livre⁷⁹. Publié au mois de décembre, *Hamaika pauso* a fait du retour de Saizarbitoria un des événements culturels majeurs de 1996 au Pays Basque. L’attention médiatique que l’écrivain et son roman ont reçue a largement dépassé le traitement habituel. Ce qui ne peut laisser de surprendre, vu le caractère exigeant du texte saizarbitorien –*Hamaika pauso*, malgré son sujet, est loin d’être un roman populaire conçu pour devenir un best-seller; il s’agirait plutôt d’un roman difficile, d’un *néo nouveau roman* réservé à une élite du lectorat. Ainsi donc, lorsque Saizarbitoria s’apprête à publier *Bihotz bi* il a récupéré en partie la position privilégiée qui était la sienne dans le champ littéraire basque des années 70. Soyons plus précis. Si beaucoup d’observateurs de la vie littéraire basque lui reconnaissent d’ores et déjà et à la seule lecture d’*Hamaika pauso*, la qualité de plus grand romancier basque, un seul auteur lui résiste encore dans la lutte pour la conquête du sommet de la pyramide littéraire. Nous voulons parler de Bernardo Atxaga, bien sûr.

En effet, lorsque le *come back* aussi inattendu que réussi de Saizarbitoria se produit, cela fait six ans que Bernardo Atxaga brille, telle une étoile solitaire, au

⁷⁹ Que l’on se souvienne de la susmentionnée photo de groupe réalisée à l’occasion de la présentation du livre, dans laquelle Saizarbitoria apparaît entouré des écrivains de son âge ou ayant commencé à publier dans les années 70.

firmament de la littérature basque. Grâce au Premio Literario de Narrativa obtenu en 1989 avec *Obabakoak*, l’auteur d’Astéasu a obtenu une reconnaissance critique et publique totalement inédite dans l’histoire des lettres basques⁸⁰, réussissant même à investir, avec une œuvre originellement écrite en euskara, le marché international via les nombreuses traductions dont le livre a fait l’objet. En 1996, la trajectoire littéraire d’Atxaga est encore ascensionnelle sur le plan international, même si elle semble avoir déjà atteint son point culminant dans le champ littéraire basque, ce que la réapparition au tout premier plan de Saizarbitoria vient confirmer. L’étoile d’Atxaga pâlit, en effet, à partir de 1996 dans le champ littéraire basque: il cesse d’être intouchable et les critiques négatives se multiplient lorsque le monde littéraire basque prend conscience que l’auteur conçoit désormais sa production en pensant d’abord aux marchés littéraires extérieurs (espagnol et international)⁸¹. On en veut à Atxaga de n’avoir pas assumé avec plus de conviction la fonction d’ambassadeur des lettres basques, de n’avoir pas cherché à ouvrir la voie à d’autres auteurs –il déclare à maintes reprises après son couronnement qu’il n’entend pas devenir l’écrivain national du Pays Basque. À l’inverse, et très logiquement, la présence et l’image d’Atxaga sur le marché international vont continuer à s’affirmer au cours de cette période. Dès lors, il semblerait qu’une scission s’opère dans le lectorat basque, à partir de 1996. D’un côté, on trouve l’élite du lectorat –les écrivains eux-mêmes, les critiques universitaires et les journalistes spécialisés– qui comble le vide laissé par Atxaga en tant que *leader* des progrès de la littérature basque par le revenant Saizarbitoria. De l’autre, on trouverait un lectorat plus populaire –allant du lecteur lambda au lycéen contraint de lire les œuvres au programme–, toujours fidèle à la figure d’Atxaga, impressionné qu’il est par la présence médiatique écrasante de celui-ci, et peut-être intimidé par l’élitisme saizarbitorien. L’œuvre de Saizarbitoria peut difficilement rivaliser

⁸⁰ Cf. notre thèse de doctorat publiée sous le titre *La Naissance de l’écrivain basque*, Paris, L’Harmattan, 2000.

⁸¹ Ibid.

avec celle d'Atxaga dans les lycées et collèges –qui assurent une part non négligeable du succès commercial d'un livre, ainsi que, par ricochet, sa canonisation⁸². L'allégorisme d'Atxaga semble s'adresser potentiellement à tous les lecteurs possibles –parce qu'il permet de multiples niveaux de lectures–, du plus jeune lecteur au lecteur international, en passant par le lecteur professionnel le plus exigeant. L'art romanesque de Saizarbitoria, son réalisme, en revanche, semblent orientés vers un lectorat au profil plus prédéterminé –le lecteur implicite ou idéal des romans saizarbitoriens possède une culture générale et littéraire assez considérable, supporte les sujets romanesques sérieux traités sérieusement, et est à même de décoder l'ironie.

Mais ne devançons pas les faits et revenons à la date de publication de *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, 1996. *Hamaika pauso* a rouvert à Saizarbitoria la porte du champ littéraire et il se trouve face à un terrain de jeu modifié et élargi en comparaison avec celui qu'il avait quitté en 1976. Le système littéraire basque de 1996 n'a pas grand chose à voir avec celui des décennies 60-70. C'est la raison pour laquelle *Bihotz bi* sera, entre autres, une exploration des nouvelles caractéristiques du paysage littéraire basque auquel son auteur se trouve confronté.

3.1.1-La Donostia retrouvée

Nous l'avons dit précédemment, s'il est un auteur basque dont l'œuvre paraît indissolublement liée à la ville de Donostia, celui-là est Saizarbitoria. Dans deux de ces premiers romans –*Ehun metro* et *Ene Jesus* (dans une moindre mesure)–, l'auteur faisait de Donostia l'épicentre de son univers littéraire. Si l'on prend en considération le fait que Donostia était (et demeure) la capitale

⁸² Cf. la thèse de doctorat récemment soutenue par Idurre Alonso à l'UPV –« Euskal literaturaren irakaskuntza Hego Euskal Herriko Batxilergoan (L'enseignement de la littérature basque dans les lycées du Pays Basque Sud) », 31 mars 2009–, dans laquelle elle démontre à la fois le faible impact de la critique dans le processus de canonisation littéraire et l'importance, en revanche, de l'adéquation d'une œuvre aux besoins spécifiques du système éducatif.

littéraire basque –au sens ou Pascale Casanova définit le concept⁸³– le choix géographique de Saizarbitoria semble attester sa volonté de conquête du champ littéraire basque.

Nous ne serons pas surpris outre mesure, non plus, de voir Saizarbitoria flirter avec Donostia dans *Hamaika pauso*. C'est que Saizarbitoria, lorsqu'il rédige *Hamaika pauso* n'est plus au centre de la vie littéraire basque depuis des années (bien qu'il souhaite y revenir au plus vite). Il est une vieille gloire –un astre éteint dont seule la lumière subsiste– dans un système transformé au centre duquel règne Bernardo Atxaga. Il est un souvenir. Un classique des années 70. Un écrivain rangé des voitures qui participa à la modernisation héroïque de la littérature basque, en en étant le pionnier. Il choisira donc, pour symboliser sa drôle de périphéricité, Hondarribia (Fontarrabie). Aussi, Iñaki Abaitua ne vit-il pas à Donostia, mais à Fontarrabie. Pourquoi Fontarrabie? D'abord, parce que c'est un lieu qui est davantage lié au passé qu'au présent, c'est un endroit que l'on visite pour son charme historique. Or, Saizarbitoria lui-même se trouve dans une situation similaire, il est davantage lié au passé de la littérature basque qu'à son présent, en tout cas jusqu'à la parution d'*Hamaika pauso*. Ensuite, parce que Fontarrabie présente l'avantage de pouvoir symboliser à la fois l'attachement aux racines ou à la nation basques et l'ouverture au monde. En effet, comme Donostia, Fontarrabie est une destination du tourisme international le plus raffiné. Enfin, et ce serait la raison principale du choix topographique de Saizarbitoria, la clef du symbolisme de Fontarrabie: elle est une version miniature de Donostia. Possédant la saveur de Donostia, elle n'est cependant pas Donostia, mais son ersatz périphérique. Et c'est ainsi que se perçoit Saizarbitoria en 1995, à la veille de publier son grand roman: il est une destination de charme pour le lecteur basque en quête de trésors du passé. C'est la raison pour laquelle il ne peut se permettre de placer son alter ego romanesque Iñaki Abaitua à

⁸³ Pascale Casanova, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.

Donostia. Il prendrait son désir pour la réalité et en irait, ce faisant, trop vite en besogne.

À mesure que l'intrigue d'*Hamaika pauso* avance, nonobstant, Iñaki Abaitua se déplace. De Fontarrabie il passe à Hendaye. Pour être plus précis, la partie de l'intrigue située dans les années 70 se déroule à Fontarrabie et celle située dans les années 80 à Hendaye. Comment comprendre ce changement? Les années 70 furent le moment le plus fécond de la première période saizarbitorienne. Mais, à cette époque, le champ littéraire n'était pas encore tout à fait structuré. Et si, rétrospectivement –pour les historiens de la littérature basque du dernier quart de siècle–, Saizarbitoria est un des écrivains les plus importants de cette époque, il n'était pas pour autant perçu comme cela à l'époque. Dans la fameuse enquête de popularité des écrivains réalisée par Joan Mari Torrealdei auprès des écrivains eux-mêmes en 1977⁸⁴ Saizarbitoria n'apparaissait même pas dans les dix premiers! Les écrivains les plus aimés de leurs pairs étaient ceux de la génération précédente, celle des hétérodoxes, des écrivains-militants (dans l'ordre, Txillardegi, Aresti, Azurmendi). Il lui est donc, de nouveau, impossible de placer le personnage par lequel il allégorise son parcours des années 70 –Abaitua– à Donostia. Abaitua et sa cuadrilla formaient un cercle restreint et fermé dans le champ intellectuel basque de leur époque, une manière de périphérie chic. Et il faut bien avouer que le Nouveau roman et tous les –ismes de la modernité post soixante-huitarde du même acabit n'étaient le quotidien que d'une minorité. À côté de cela, les années 80 furent pour Saizarbitoria une traversée du désert, longue, stérile et silencieuse. C'est ce que le déplacement à Hendaye d'Abaitua viendrait signifier. En effet, Hendaye, bien que situé au Pays Basque, a toujours été –depuis Unamuno– le symbole d'un exil paradoxal, parce qu'intérieur. Ce que le roman ne manque pas de rappeler. D'Hendaye, Iñaki Abaitua aperçoit Fontarrabie mais il ne peut faire sienne la

⁸⁴ Cf. Joan Mari Torrealdei, *Euskal idazleak gaur*, Arantzazu, Jakin, 1977.

raffinée Julia qui y habite toujours. Il est condamné à espionner celle qui symbolise son idéal littéraire-national depuis son exil hendayais. Il vivra les années 80 dans la frustration et l'inaction. À l'instar de Saizarbitoria.

Concernant le symbolisme de la géographie, un passage d'*Hamaika pauso* est tout à fait éclairant. Abaitua, qui lutte contre son impuissance à agir, se révolte contre ce qui semble être une fatalité et décide de se rapprocher de Donostia. Alors que l'exécution des membres de l'ETA –dont Zabalegi– par le régime de Franco est prévue pour le lendemain, un acte de contestation est organisé au Pays Basque et dans toute l'Europe occidentale: il s'agit d'envoyer en masse des télégrammes contre l'ordre d'exécution. Abaitua décide d'y participer, estimant qu'il ne peut demeurer englué dans sa paralysie. Il se déplace alors à Donostia et réussit à approcher le bâtiment de Correos d'où l'on envoie les télégrammes. Mais, parce qu'il a oublié ses documents d'identité –précisément chez celle qui symbolise son idéal littéraire, Julia– il décide, au dernier moment, d'y renoncer, se montrant une fois de plus lâche. Si l'on applique une lecture métalittéraire au passage on peut dire que Saizarbitoria eut certainement plus d'une fois envie de participer au débat littéraire durant son long silence de dix-neuf ans, mais que son attachement à une haute conception de la littérature lui empêcha de réinvestir la capitale littéraire basque, Donostia. Car ce rapprochement de la capitale eût signifié l'acceptation tacite de la conception instrumentale –engagée, au sens sartrien du terme– de la littérature qui était alors en vogue au centre du système littéraire basque.

Afin de renforcer cette interprétation, il est intéressant de rappeler, une nouvelle fois, le malentendu qui entourait la réception de son *Ehun metro* (cf. 1.2.). En dépit du soin qu'il avait pris à faire un roman distancié –c'est-à-dire perspectiviste et polyphonique au sens bakhtinien du terme–, le lectorat de son temps le reçut comme un roman antifranquiste et pro-ETA, poussé à cela par le contexte politique du moment. En d'autres termes, le lectorat de l'époque situa Saizarbitoria à Donostia alors que lui se voyait à Fontarrabie.

Il nous reste à évoquer un dernier élément géographique, pour terminer de décrire la situation de Saizarbitoria dans le champ littéraire basque en 1995. On ne peut comprendre le choix de Fontarrabie dans *Hamaika pauso* sans la présence parallèle de Barcelone. Les deux forment une seule réalité, ils sont les deux faces de la même monnaie. La petite et historique Fontarrabie, avec son *standing* tourisme chic, ne serait pas vivable, pour un Abaitua qui cherche à moderniser la littérature basque, si elle ne se trouvait reliée par un pont invisible à Barcelone. Abaitua se déplace sans cesse de l'une à l'autre, l'une lui offrant un lien avec ses racines basques, l'autre lui permettant de s'ouvrir à l'universalité littéraire. Barcelone est le symbole de la ville littéraire cosmopolite. Et l'écrivain basque a besoin de boire à cette source s'il ne veut pas sombrer dans le régionalisme littéraire, s'il entend connecter la littérature basque à la modernité, à l'universalité.

En 1996, enfin, dans *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, Saizarbitoria retrouve Donostia et en fait de nouveau le décor de l'aventure existentielle de son protagoniste. Et il est habilité à le faire, puisqu'il nous parle désormais du centre du système littéraire basque, suite au succès d'*Hamaika pauso*. Ayant recouvré la centralité, l'écrivain peut très légitimement situer son alter ego fictionnel à Donostia.

3.1.2-D'Hanbre à la ville dans sa totalité

Il ne suffit pourtant pas de dire que Donostia est redevenue le décor du roman saizarbitorien avec *Bihotz bi*. Il faut encore comparer ce roman avec le précédent roman dont le décor était Donostia, c'est-à-dire *Ehun metro*. En 1974 Saizarbitoria choisit la Plaza de la Constitución pour y situer l'action principale du roman, la poursuite et l'assassinat de l'*etarra* par la police. Le symbolisme inhérent à la place –la constitution qui lui donne son nom n'est autre que celle de l'État espagnol contre lequel le personnage luttait– était fondamental à

l'interprétation du roman. Mais, surtout, la place représentait l'*agora* de la ville, un lieu central s'il en est dans la topographie interne de la ville. À cette époque, et par le biais d'*Ehun metro*, Saizarbitoria prend l'ascendant sur Txillardegi en tant que modernisateur du roman basque, et le choix de Donostia –et, à l'intérieur de Donostia, d'un espace central doté d'un symbolisme fort– est certainement un indice de l'ambition de l'écrivain: il s'agit de se situer au centre de la vie littéraire basque, de l'investir.

Dans *Bihotz bi*, en revanche, l'auteur ne nous place pas dans un lieu aussi emblématique et central que la place de la Constitution. Durant la longue première partie du roman, nous sommes à Donostia, certes, mais dans un bar crasseux nommé Hanbre dont on sort à peine.

Le symbolisme de ce lieu est d'une grande richesse et il convient de s'y arrêter un moment.

D'abord, et pour être tout à fait honnête, Hanbre n'est pas *exactement* situé à Donostia. Comme le roman le précise au détour d'une phrase, "il n'est pas loin de la ville"⁸⁵, et on peut donc le considérer comme étant dans la proche périphérie de Donostia. Nous savons, en revanche, que le personnage principal vit à Donostia et si nous interrogeons les lecteurs sur ce point du roman gageons qu'ils répondraient tous spontanément que le roman se déroule à Donostia. La précision sur la situation périphérique du bar Hanbre, bien qu'elle ne soit mentionnée qu'une seule fois dans le roman (qui compte 270 pages), n'en reste pas moins intéressante. Hanbre n'est pas Donostia. Il est connecté à la capitale littéraire basque –ses clients, donostiarras eux-mêmes, y parlent d'histoires situées à Donostia– mais il symbolise la marge de la ville et non son centre.

Hanbre est un bar particulier parce que culturellement marqué. La clientèle est essentiellement composée de gens âgés ayant vécu la guerre civile. Le bar possède, en outre, un aspect rural; on y sert des "œufs au plat avec du chorizo", par exemple. On peut penser qu'à une époque la maison était une ferme et que,

⁸⁵ Ramon Saizarbitoria, *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, Donostia, Erein, 1996, p. 13

peu à peu, avec l'expansion de la ville vers sa périphérie, elle s'est trouvée prise dans le réseau urbain. Mais, à côté de cet aspect rural et crasseux, Hanbre est également dotée d'éléments de modernité. D'une part, des jeunes Basques modernes –tels le narrateur et sa femme Flora– s'y mêlent aux petits vieux de temps en temps. D'autre part, il y a à Hanbre un piano qui rattache l'endroit à un univers urbain-bourgeois qui n'a plus rien à voir avec la culture basque populaire. Voici ce qu'on nous dit sur cet instrument:

Ensuite, il y avait le piano, légué en héritage à la grand-mère d'Hanbre par la patronne de la maison où elle avait servi, et que les membres de la famille ne voulaient pas vendre, bien qu'il eût beaucoup de valeur, car il faut conserver les choses dont on a hérité.⁸⁶

La description de l'origine de ce piano est révélatrice. La grand-mère d'Hanbre l'a reçue en héritage parce qu'elle a été pendant des années servante dans une maison bourgeoise. Aussi, s'agit-il d'un élément importé dans un environnement rural. Dans une optique métalittéraire, Hanbre pourrait donc être compris comme une image de la culture basque –plus particulièrement de la littérature– d'une certaine époque. Le champ littéraire qui est ici métaphorisé par Hanbre se situe à l'époque où le narrateur (et mari de Flora), qui a l'âge de Saizarbitoria, commença à fréquenter le bar, c'est-à-dire dans les années 60 et 70, précisément au moment où la trajectoire de l'écrivain débutait. Puis, à mesure que le roman avance, nous suivons le narrateur dans les années 80, 90, et le bar et sa clientèle vieillissent en même temps que le narrateur.

On peut dire que la configuration du champ littéraire basque des années 60 et 70 est conditionnée par la Guerre civile, tout comme Hanbre. Au-dessus des têtes des petits vieux que fréquente le narrateur trône une tête de taureau noir, symbolisant le pouvoir écrasant du franquisme. En faveur de cette interprétation,

⁸⁶ *Bihotz bi*, op.cit., p.13.

on nous dit qu'à une époque –au moment de la Transición, très logiquement– cette tête fut retirée de l'endroit.

Les petits vieux qui se réunissent à Hanbre, par ailleurs, représenteraient l'ancien champ littéraire basque, celui dans lequel Saizarbitoria fit ses débuts. À celui qui s'interroge sur le bien fondé d'une telle interprétation métalittéraire, il suffirait de rappeler deux détails concernant l'établissement et ses clients. Premièrement, le lien qui unit tous ces petits vieux à un personnage important de la vie littéraire basque de l'avant-guerre. En effet, dans une des photos des années 30 qu'ils conservent et regardent régulièrement⁸⁷, apparaît Jose de Ariztimuño "Aitzol", critique littéraire et dirigeant de l'association Euskaltzaleak, aux côtés d'un personnage fictif⁸⁸. Or, rien n'exigeait l'insertion de la figure historique d'Aitzol dans la trame fictionnelle du roman... si ce n'est la volonté de mettre en alerte le lecteur sur l'éventualité d'une profondeur métalittéraire. Deuxièmement, il faut s'intéresser à la fonction que remplit le bar pour le narrateur. Hanbre est un espace *hors du monde* –une paratopie, donc– qui offre au narrateur la possibilité d'écouter des histoires, une sorte d'équivalent de la littérature, partant. Et contrairement à Flora, le narrateur ne semble pas las ou gêné d'entendre les mêmes histoires de la guerre inlassablement répétées car:

[...] Je ne sais pourquoi, peut-être parce que je ne suis pas totalement adulte, le fait est que j'aime être à l'affût des nuances et des détails qui peuvent changer d'une occurrence à l'autre du même récit; par là je veux dire que j'apprécie plus la narration que l'histoire elle-même.⁸⁹

Et il est vrai que les allusions à la façon de raconter et aux formes de la narration sont nombreuses dans les passages du roman situés à Hanbre, car c'est

⁸⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p.94-95.

⁸⁸ Le personnage fictif en question est Mikele de Abando. Il s'agit d'une femme cadre du Parti Nationaliste Basque (PNV) qui, apprend-on vers la fin du roman, eut une liaison avec le père du narrateur.

⁸⁹ *Bihotz bi*, op.cit., p.23.

bien l'art de la narration qui est le sujet de préoccupation principal d'Hanbre, en sus de l'épineux problème de la manière dont se construit la mémoire. La guerre n'en est que le pré-texte, la matière sur laquelle ces questions (littéraires) sont problématisées. Pour ne donner qu'un exemple, dans un passage, le narrateur fait des commentaires sur la façon de raconter d'un des clients, présentant son style narratif comme propre à la tradition littéraire basque. Le petit vieux, qui se prénomme Nikolas ponctue ou débute ses récits par l'expression "hura zen tipoa, hura" (quel type, celui-là), ce qui fait inmanquablement penser au premier romancier basque, Txomin Agirre et son célèbre incipit de *Garoa* "Ura zan gizona, ura!" (quel homme, celui-là)⁹⁰. Le jeu intertextuel, à peine voilé, nous fait voir Hanbre comme un musée du passé de la littérature basque, ou bien comme une réserve thématique, dans l'économie symbolique de *Bihotz bi*. Dans le même ordre d'idées, celui parmi les petits vieux d'Hanbre que ses compagnons respectent le plus ne peut manquer de nous faire penser –tant par son apparence physique que par sa personnalité– à un des illustres prédécesseurs de Saizarbitoria: Jose Luis Alvarez Enparantza "Txillardegi", pionnier de la modernisation du roman basque en 1957, avec *Leturiaren egunkari ezkutua*. Lisons sa description physique pour nous en convaincre:

Samuel pouvait être notre père [...] Il avait la peau burinée, comme les vieux marins, le cheveu abondant, coiffé vers l'arrière, tout blanc. Alors comme aujourd'hui, depuis que je le connais en fait, et cela fait vingt ans, il n'a pas changé d'apparence.⁹¹

Le portrait correspond à l'image iconique de Txillardegi. Lorsqu'il dit que Samuel pouvait être leur père (celui du narrateur et de Flora) Saizarbitoria pourrait bien être en train de nous parler du fait que Txillardegi peut être considéré comme le père de toute une génération d'écrivains ayant commencé à

⁹⁰ Txomin Agirre, *Garoa*, Bilbao, Labayru ikastegia, 1987 (1907 pour la première parution par chapitres), p.29.

⁹¹ *Bihotz bi*, op.cit., p.13-14.

écrire dans les années 70, au premier rang desquels il figure lui-même. En effet, tout comme le précurseur du roman moderne basque Txillardegui, qui défendait une conception fermée de l'engagement en littérature, Samuel est un nationaliste honnête –trop, peut-être. Et tout comme Samuel, qui était un *gudari* (soldat du gouvernement basque sous la II^e république espagnole), Txillardegui fut un des premiers *gudari* d'une autre guerre (celle de l'ETA dont il fut un des fondateurs). Enfin, il est intéressant de noter que Samuel, à l'instar de Txillardegui, fut en rapport –bien malgré lui– avec les autorités espagnoles avant d'entrer en militance. On nous explique que Samuel dut faire son service militaire avec les *nacionales*, même si cela ne dura que deux jours (p.32). Or, c'est un fait biographique connu des littérphiles basques, Txillardegui, avant de s'engager dans la militance culturelle et politique nationaliste, effectua son service militaire dans l'armée espagnole, à Ferrol, lieu de naissance du Caudillo. Il mit à profit ce temps “perdu” (entre 1956 et 1957) pour écrire ce qui allait devenir le premier roman basque moderne, *Leturiaren egunkari ezkutua*.

Nous l'avons dit, Samuel est un *abertzale* honnête, loyal. Loyal au point d'être dogmatique. Il raconte lui-même à Hanbre, avec du remords dans la voix, comment en pleine guerre civile, afin de remplir son rôle de *gudari* avec zèle, il laissa beaucoup de gens dans la faim. On lui avait confié la garde d'un bateau de pêche plein de cabillaud et il n'en donna à personne, pas même à sa sœur qui était dans le besoin. “Il était fier d'avoir accompli sa mission”, mais vit, depuis, avec la mauvaise conscience d'avoir agi ainsi. Cette inflexibilité militante peut rappeler certaines déclarations txillardeguiennes sur la fonction sociale de l'écrivain⁹².

Afin de renforcer l'hypothèse interprétative selon laquelle les clients d'Hanbre peuvent métaphoriser les vieilles générations du champ littéraire

⁹² Dans un débat légendaire l'opposant à l'étoile montante de la jeune génération de l'autonomie Bernardo Atxaga, Txillardegui défendit l'idée selon laquelle l'écrivain basque, s'il entend être cohérent doit clairement –et publiquement– se positionner en faveur de la gauche nationaliste (la seule qui, d'après lui, défendait réellement les intérêts de la nation basque).

basque –spécialement celle de l’après-guerre, dite des hétérodoxes–, il est nécessaire de mentionner Nikolas, le militant de l’UGT. Il est critique vis-à-vis des nationalistes basques, bien que le fait de lutter ensemble du côté républicain ait permis à une amitié de naître entre lui et Samuel. Sa posture politique pourrait être rapprochée de celle du poète marxiste Gabriel Aresti, qui se voulait *euskaltzale* (en faveur de la langue basque) sans pour autant être *abertzale* (patriote basque).

Le narrateur, nous raconte le roman, allait beaucoup à Hanbre, lorsqu’il commença à sortir avec Flora. Et il est vrai que Saizarbitoria, dans ses premiers romans –en particulier dans *Ehun metro*– fait de nombreuses références à la génération ayant connu la guerre civile (celle du père du protagoniste). Pour le dire autrement, le premier Saizarbitoria se nourrit de la mémoire historique de la guerre civile pour produire son œuvre. La fréquentation assidue d’Hanbre par le narrateur, accompagné de Flora, pourrait en être une image. Flora serait, quant à elle, tout simplement le symbole de son coup de foudre pour la littérature basque à cette époque (fin des années 60, époque à laquelle la tête de taureau noir trônait encore sur Hanbre). Cette piste interprétative semble étayée par le fait que Saizarbitoria a toujours métaphorisé son rapport à la littérature à travers la Femme. On peut dire que l’atmosphère mi-costumbrista mi-moderne d’Hanbre finit par déteindre sur le personnage de Flora et qu’elle finit par se fondre dans ce décor. Et le lecteur de se rendre compte que ce dont narrateur tombe amoureux est en réalité une image construite, idéalisée de Flora, composée de morceaux de provenances diverses, imaginaires pour la plupart. D’un côté, nous aurions la Flora basque –mais dotée d’une basquitude passée par le filtre d’un point de vue artistique moderniste-abertzale:

Samuel avait coutume de dire qu'elle ressemblait à une fille des *romerías* d'Arteta [peintre basque, 1879-1940], déclaration qui me remplissait de fierté.⁹³

De l'autre, nous aurions une Flora plus universelle, tournée vers la culture contemporaine (des années 70), bohème. C'est cette version-là de Flora qui s'assoit au piano d'Hanbre pour y jouer de vieux airs de Jazz.

[...] Flora s'installait devant le piano, la cigarette aux lèvres. Alors que la cendre pendait de la cigarette, elle jouait les mélodies joyeuses d'Errol Garner, ainsi que les mélancoliques, "Misty", par exemple: "Look at me, I am as helpless as a kitten up a tree".⁹⁴

On en déduit que l'*innamoramento* du narrateur a quelque chose à voir avec la magie du lieu, pour crasseux qu'il soit. Les flatteries de Samuel renforcent l'amour du narrateur et les sessions de piano produisent sur lui le même effet. Le lien entre Flora et Hanbre paraît d'autant plus évident lorsqu'on se rend compte que c'est précisément quand Flora cesse de se rendre à Hanbre que leur relation matrimoniale commence à se dégrader. C'est un peu comme si pour le narrateur Flora ne pouvait être l'objet de son amour que dans le cadre précis d'Hanbre. Une fois sa femme sortie de ce cadre, leurs rapports deviennent problématiques. Pour résumer, c'est dans le bar qui symbolise une photographie précise du champ littéraire basque –celle des dernières années du franquisme– que s'est opérée la cristallisation amoureuse qui unit le premier Saizarbitoria à la littérature basque. Et l'écrivain éprouve quelque difficulté à saisir le bien fondé de sa vocation littéraire en dehors de ce cadre ou de cette problématisation littéraire précise représentée par Hanbre. L'histoire que nous raconte *Bihotz bi* est aussi celle de l'éloignement progressif d'Hanbre, ou plutôt la chronique âpre d'un éloignement difficile, voire impossible.

⁹³ *Bihotz bi*, op.cit., p.13.

⁹⁴ Ibid., p.19.

Le nom d'Hanbre l'exprime avec suffisamment d'humour, le bar offre l'image d'une époque à laquelle la faim définissait la littérature basque. Il s'agit d'une époque à laquelle le champ littéraire basque souffrait d'un sous-développement lié à sa difficile histoire. Or, le passage d'une ère de carences à une ère d'abondance entraîne, par la force des choses, une modification de la conception de l'écriture et de la figure de l'écrivain qui s'y rattache. Et c'est bien le problème majeur du narrateur, il a beaucoup de mal à s'adapter aux temps nouveaux. À mesure que Flora sort et s'éloigne d'Hanbre, elle change, elle se *normalise*. Elle cesse de sembler sortie tout droit d'un tableau d'Arteta pour devenir une femme de son temps (c'est-à-dire une femme des consuméristes années 80). Pendant ce temps, le narrateur s'accroche à Hanbre, et les années passent et il ne semble pas comprendre que Flora s'éloigne de lui aussi, pas seulement d'Hanbre.

Voyons maintenant les signes des changements que subit Flora. Après quelques années de vie en commun, elle cesse de jouer les vieux airs de Jazz et commence à jouer sur le piano d'Hanbre des choses "académiques et ennuyeuses"⁹⁵ aux yeux (ou aux oreilles, devrait-on dire) du narrateur: Brahms et Chopin. Ils paraissent bien lointains les temps auxquels le crasseux et obscur bar, repaire des vieux nationalistes vaincus par la guerre, pouvait aussi devenir le lieu de rendez-vous des jeunes adeptes de la bohème. Flora veut sortir d'Hanbre. Elle a commencé à s'adapter à l'atmosphère des années 80, à tous les changements apportés par la Transición. Elle vend l'autre piano –celui acheté jadis avec le narrateur pour leur appartement en ville– sans même le consulter et décide de ne plus en jouer qu'au conservatoire où elle enseigne désormais. En choisissant un lieu aussi peu ambigu que le conservatoire et en faisant de Flora un professeur, Saizarbitoria nous offre une métaphore transparente de

⁹⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p.20.

l'institutionnalisation progressive de la littérature basque et de son corollaire, la professionnalisation des écrivains basques.

Délaissant la gastronomie rustique d'Hanbre, Flora se met à la cuisine légère à base de légumes et de fruits, elle goûte aux plaisirs du tourisme (Ibiza, le Maroc, Cancun, etc.), écoute de la world musique (le Fado, la Bossanova), s'habille chic. La littérature basque aussi subit à cette époque une transformation comparable. Avec la fin du franquisme, elle passe de l'esprit de sérieux imposé par le militantisme politico-culturel à la légèreté postmoderne. Elle se met à importer les références et les styles littéraires de domaines littéraires exotiques (le réalisme magique sud-américain, notamment) et fait des efforts pour *séduire* le lecteur, ce qui est d'une nouveauté absolue.

Et, bien entendu, ce qui devait arriver arrive. Au retour d'un voyage à Cancun, Flora décide qu'elle ne retournera plus jamais à Hanbre, arguant qu'elle ne veut pas fréquenter "cette cuadrilla de vieux qui conte et raconte chaque jour les mêmes histoires de la guerre"⁹⁶. Flora ne se déplacera plus, de tout le roman, du centre ville à la proche périphérie d'Hanbre. Elle travaille au conservatoire où elle enseigne le piano et les seules fois où elle sortira de Donostia ce sera pour aller faire du tourisme dans des pays exotiques. Le déplacement de Flora n'est sans doute pas sans rapport avec celui qui a cours dans la littérature basque des années 80. Le centre de gravité de la littérature basque bouge sensiblement au cours de cette décennie. Si la problématique dominante de la littérature basque avait jusqu'alors été axée autour du nationalisme –même si le nationalisme d'un Aitzol n'avait rien à voir avec celui d'un Txillardegui ou d'un Mirande–, désormais elle s'élabore hors des coordonnées trop étroites du nationalisme, sous l'impulsion de la génération de l'autonomie.

Flora n'aime pas voir son mari mouiller le pain dans le jaune d'œuf en compagnie des petits vieux d'Hanbre. Le scénario du repas d'amoureux au

⁹⁶ *Bihotz bi*, op.cit., p. 22.

restaurant, accompagné d'un bon vin servi dans des "coupes en cristal"⁹⁷, lui convient mieux. En d'autres termes, le champ littéraire basque en voie d'autonomisation préfèrerait profiter de *son* Saizarbitoria sans avoir à supporter la gêne occasionnée par la présence à ses côtés du fantôme du vieux nationalisme.

Le problème est que le narrateur, lui, accorde encore de l'importance à l'opinion des gens d'Hanbre. D'ailleurs, lorsqu'il avait une discussion avec Flora à Hanbre –avant qu'elle ne cesse de s'y rendre– il semblait davantage préoccupé par l'image qu'il donnait de lui-même auprès de ces vieux que de ce que Flora pouvait en penser.

Elle dit cela, joua avec l'index re doremire, re sol, laissa tomber le couvercle du clavier et s'en fut la tête haute. Les autres [les petits vieux] gardèrent le silence; dans le silence il me sembla qu'ils désapprouvaient une de mes actions, je ne savais pas précisément laquelle, pourtant: était-ce l'avis que j'avais exprimé sur la manière de frire les œufs, ou bien le fait d'avoir laissé Flora me traiter comme elle l'avait fait devant tout le monde?⁹⁸

Le narrateur, peut-être parce qu'il est incapable de sortir d'Hanbre, est en train de prendre un air vieux, aux yeux de Flora. Il sent le liniment –il s'en met sur le corps depuis qu'il dort sur le sofa du salon après s'être fâché avec Flora, pour soulager les courbatures. Depuis qu'il ne mange plus presque que des sardines en boîte son teint est devenu gris et il passe de longues heures à la maison sans vraiment s'habiller. Depuis qu'elle a décidé de vendre leur piano –rompant avec la pratique amateur et décidant de ne jouer que dans le cadre du conservatoire– Flora toise le narrateur avec mépris.

C'est cette incapacité à sortir d'Hanbre et l'éloignement subséquent de Flora qui allégorisent le mieux le refroidissement de la relation qui unit

⁹⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p. 33.

⁹⁸ *Ibid.*, p. 35.

Saizarbitoria à la littérature basque à la fin des années 70. Le fait est suffisamment connu: après la publication d'*Ene Jesus*, Saizarbitoria cessera de publier pendant dix-neuf ans, c'est-à-dire pendant la période où le champ littéraire basque bascule vers le postmodernisme. Il en devient un auteur du passé, un ex-écrivain, un classique.

En vendant leur piano –qui peut symboliser la passion littéraire elle-même– pour ne plus jouer que sur celui du conservatoire, Flora signifie au narrateur qu'il n'y a plus de musique entre eux, plus d'amour, plus de relation littérairement féconde. Et, bien sûr, l'écrivain et la littérature cessent de former un couple si aucune écriture ou création ne surgit de leur contact. La relation se dégrade. C'est probablement ce qui arriva à Saizarbitoria après qu'il eut décidé de cesser d'écrire, en 1976. Il est impossible de pérenniser une relation exclusivement fondée sur des souvenirs. La réclusion à Hanbre ou dans leur appartement du centre ville, la tête encombrée par des histoires liées à la Guerre civile –c'est-à-dire les vieux débats littéraires–, ne paraît pas compatible avec l'adaptation aux temps postmodernes. Pas plus que l'observation passive et maladivement jalouse d'une Flora qui, de son côté, a décidé de vivre avec son temps.

La littérature basque et/ou son lectorat –Flora, donc– et Saizarbitoria ne sont pas en syntonie, ils ne partagent plus le même espace. Flora parcourt la ville avec aisance, travaillant au conservatoire, tandis que le narrateur ne se déplace que sur une ligne qui va d'Hanbre à l'appartement ou dans le sens inverse. De même, les goûts alimentaires de Flora ont évolué –elle aime désormais les légumes cuits et les salades, ainsi que les mets raffinés– alors que le narrateur apprécie toujours le chorizo et l'œuf au plat d'Hanbre, ou, dans le meilleur des cas, les sardines en boîte et les olives qui se trouveraient à mi-chemin entre la *vieille modernité* d'Hanbre et la postmodernité de la nouvelle Donostia. Dans ce sens, son moi présent serait représenté par les sardines, alors que la nourriture d'Hanbre symboliserait son ancrage excessif dans le passé. Si

l'on analyse l'aspect culinaire du roman sous un angle bourdieusien⁹⁹, on obtient des résultats interprétatifs similaires et complémentaires. En effet, les tendances alimentaires du narrateur sont globalement protéiniques, partant masculines. Flora, à l'inverse, semble attirée par les fibres et les végétaux, définis comme féminins. Toutefois, le narrateur ne fait pas partie de la vieille génération d'Hanbre, et pour symboliser une version un peu plus moderne du nationalisme, Saizarbitoria opère la distinction susmentionnée entre la viande et le poisson. Les sardines sont masculines parce qu'inclues dans la catégorie des aliments à forte teneur en protéines, mais à l'intérieur même de cette catégorie elle se situe dans le sous-ensemble des poissons, dont la connotation n'est pas aussi masculine que celle du chorizo et des œufs d'Hanbre¹⁰⁰. Et l'exégète d'en déduire que le Saizarbitoria des années 70 se situe à mi-chemin entre la vieille littérature abertzale et le postmodernisme. Et il est vrai que les historiens de la littérature basque ont toujours éprouvé quelque difficulté à classer Saizarbitoria car il n'appartient ni à la génération des hétérodoxes (Txillardegui, Aresti etc.) ni à celle de l'autonomie (Atxaga, Sarrionandia, etc.). Son âge (il est né en 1944) le situe entre ces deux générations –il a sept ans de plus qu'Atxaga, onze de moins qu'Aresti– et la date à laquelle se produit son apparition sur la scène des lettres basques également (il publie son premier roman sept ans avant Atxaga et douze ans après Txillardegui). Il n'est pas seul dans cette tranche d'âge intermédiaire, ni même dans le groupe de ceux qui ont commencé à publier à la fin des années 60.

⁹⁹ Cf. Pierre Bourdieu, *La domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.

¹⁰⁰ D'ailleurs, les œufs dont se nourrissent les clients d'Hanbre pourraient bien symboliser le courage physique –vertu masculine par excellence– dont ces clients *émasculés* par la Guerre Civile ont la nostalgie. Ils sont, ne l'oublions pas, des perdants de l'Histoire. *No tuvieron huevos*, pourrait-on dire trivialement à leur égard, car c'est bien là le sentiment qui affleure dans leurs radotages, et c'est pour cela que le narrateur se trouve en empathie avec eux. Lui aussi se perçoit comme un être sans courage.

Notons, par ailleurs, avant de clore momentanément ce chapitre consacré au symbolisme culinaire, que le narrateur passe de la sardine (qui est un poisson bleu) au poisson blanc (le cabillaud, par exemple) lorsqu'il essaie de reconquérir Flora. Or, dans l'échelle symbolique que nous sommes en train d'employer, le poisson blanc serait plus féminin que le poisson bleu. Ainsi, le narrateur sort-il, à ce moment du roman, de son autisme sardinier et adopte une position plus flexible pour séduire sa femme.

Patri Urkizu, Xabier Lete, Ibon Sarasola, Arantxa Urretabizkaia peuvent être considérés comme faisant partie de la même génération *intermédiaire*, mais, étrangement, ces écrivains n'ont pas été traités comme composant un groupe homogène et digne d'intérêt dans les histoires de la littérature basque parues jusqu'à présent. Nous sommes face à une génération non pas perdue mais disparue des radars des historiens. La conséquence en est –ou en est-ce plutôt la cause?– que Saizarbitoria a été, ces dernières années, tant bien que mal rattaché (de force) à la prestigieuse génération de l'autonomie. Cette intégration rétrospective et rétroactive doit beaucoup au livre d'entretiens déjà cité d'Hasier Etxeberria –*Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Donostia, Alberdania, 2002– dans lequel Saizarbitoria apparaît aux côtés de quatre écrivains de la génération de l'autonomie –Atxaga, Sarrionandia, Izagirre et Lertxundi–, inclus dans le même sac¹⁰¹.

¹⁰¹ Il y a un détail curieux concernant le nom de Flora qui pourrait nous aider à préciser la situation de Saizarbitoria dans cette succession problématique des générations littéraires. Comme nous le fait remarquer Iñaki Aldekoa (cf. *Mendebaldea eta narraziogintza*, Donostia, Erein, 1998, 130-131. or.), Flora et Samuel sont des noms qui apparaissent déjà ensemble dans un des romans de la première période de Saizarbitoria, *Ene Jesus* (1976). Il se pourrait, donc, que leur inclusion, dans *Bihotz bi*, soit un clin d'œil de l'auteur à son passé littéraire. Mais nous pensons qu'il y a matière à aller au-delà de ce simple constat d'auto-intertextualité. En effet, on nous dit dans *Bihotz bi* que le petit vieux Samuel désire Flora secrètement et le narrateur, qui s'en est rendu compte, d'avouer que cela lui plaît. Samuel leur demande sans cesse quand est-ce qu'ils vont se décider à faire un enfant, comme s'il désirait avoir l'enfant qu'il n'a pas eu par procuration. On peut conclure, dès lors, que Samuel vit l'amour qu'il n'a pu vivre dans sa jeunesse à travers le narrateur, en s'identifiant à lui. Ici, Saizarbitoria joue avec la structure triangulaire du désir mimétique –telle que René Girard l'avait mise en lumière dans *Mensonge romantique, vérité romanesque*. On ne désire pas spontanément, le désir est toujours le désir de ce qu'un tiers désire. Dans le cas présent, Samuel désire la femme du narrateur et le narrateur, lui, la femme qui plaît à Samuel. Le désir de l'un alimente celui de l'autre dans un processus circulaire sans que l'on puisse déterminer d'où a jailli le désir originel. Mais si l'on reprend l'équation allégorique dont on a échafaudé l'hypothèse plus haut, c'est-à-dire Samuel=Txillardegui, cela nous amène à penser que Saizarbitoria se perçoit dans un rapport de filiation avec la figure existentialiste-nationaliste-sartrienne de Txillardegui. Txillardegui se trouve être le père du roman moderne basque et Saizarbitoria n'a fait que radicaliser cette modernisation, la mettre à jour. Par contre, la génération suivante, celle de l'autonomie, va ouvrir une autre voie, tout à fait alternative, une voie « non moderne » comme le souligne Joseba Gabilondo. La génération d'Atxaga va ouvrir la voie du postmodernisme littéraire, par le biais du néoruralisme, notamment. La question de la périodisation revient donc sous sa forme la plus abrupte : Saizarbitoria fait-il vraiment partie

Dans ce long pourrissement de la relation de couple, arrive un moment dans lequel le lien unissant le narrateur et Flora devient si fin qu'il rompt. Une des raisons de la dégradation de leur relation serait qu'ils n'ont pas eu d'enfant. Mais nous reviendrons plus tard à la question de l'absence de descendance et de son symbolisme (cf. 3.1.3.). Ce qui nous importe, pour le moment, est de constater que le narrateur et Flora ne partagent plus le même espace géographique. Le narrateur reste accroché à Hanbre tandis que Flora s'est déplacée vers le centre ville (le conservatoire est situé dans un quartier central de Donostia). L'appartement reste donc le seul endroit qui leur offre la possibilité de se croiser. Le problème étant précisément qu'ils ne font que se croiser. En raison des bouderies du narrateur, ils ont cessé de dormir ensemble. Jusqu'au jour où le narrateur apprend que Flora a un amant. Il faut dire, aussi, que le narrateur lui-même, à peine plus tard, commence une relation extraconjugale avec la jeune Bioleta.

Ce qui était jusque là la chronique du pourrissement d'une relation de couple vire alors au vaudeville. Et ce vaudeville va avoir pour décor quelque peu élargi le périmètre du triangle que forment Hanbre, l'appartement et le conservatoire. Les personnages vont se déplacer à pied ou en autobus, ensemble, seuls, ou filant la trace l'un de l'autre.

L'éloignement progressif du narrateur et de Flora peut facilement s'interpréter comme une allégorie de l'éloignement de Saizarbitoria et de la littérature basque. On sait que Saizarbitoria cessa d'écrire en 1976, qu'il demeura silencieux pendant dix-neuf ans et qu'il renoua le contact en 1995 en publiant *Hamaika pauso*. Il nous faut constamment garder à l'esprit que le

de la génération de l'autonomie ? Ou est-il le dernier moderne, celui qui a mené à son terme le travail entrepris par la génération des hétérodoxes ? À la décharge des critiques littéraires et historiens qui ont préféré considérer Saizarbitoria comme un membre rétrospectif de la génération de l'autonomie, il faut dire que l'écrivain lui-même y a contribué. En effet, Saizarbitoria, sentant le vent de l'histoire littéraire tourner à la fin des années 70, avait anticipé ce reclassement rétrospectif en s'alliant avec l'associé d'Atxaga, Koldo Izagirre, jeune écrivain d'une génération qui n'avait pas encore été baptisée comme étant celle de l'autonomie, pour créer la revue littéraire *Oh ! Euzkadi*, en 1980.

roman que nous sommes entrain de commenter est celui qui suivit le retour. Et il semblerait que Saizarbitoria s’y livre à une autoanalyse de sa trajectoire passée. En d’autres termes, il semblerait que lorsqu’il nous raconte la dégradation de la relation de couple il tente d’expliquer les raisons de son long silence éditorial et que, par le biais du vaudeville amoureux, il fasse la chronique de son retour sur la scène littéraire basque. C’est ce que nous allons tenter de démontrer.

3.1.3-L’évolution de l’écrivain: de la monade à la vie de couple

Les personnages principaux des textes antérieurs au roman *Bihotz bi* sont tous des monades sentimentales –au sens philosophiques du terme. Des monades métaphorisant avec précision l’incapacité de l’écrivain à développer une relation durable et authentique avec son lectorat et le champ littéraire dans son ensemble. Prenons le cas du personnage Iñaki Abaitua. Il a successivement la possibilité de nouer une relation avec Julia, qui est une image idéalisée de la littérature basque, et avec Susana, qui représente l’aire littéraire espagnole¹⁰². Pourtant, il ne se montrera capable de développer une relation durable avec aucune des deux femmes –avec Susana parce qu’il ne le désire pas, s’estimant affectivement lié au Pays Basque et avec Julia parce que des obstacles l’en empêchent (le sous-développement du champ littéraire basque, principalement). Par conséquent, Iñaki Abaitua ne parvient pas à développer de rapport synchronique avec son environnement littéraire (Julia, ou –pourquoi pas, après tout?– Susana). Il se noie dans un rapport obsessionnel à lui-même et au passé, glissant vers l’autisme, confiné à la rumination, condamné pour toujours à se battre contre des monstres intérieurs. Comme le dit Jon Kortazar, la présence excessive du passé est

¹⁰² Susana ne peut être comprise comme symbolisant le champ littéraire ou culturel espagnol que si on la considère comme formant un binôme symbolique cohérent avec son mari Diego Suñer. Le mari –l’homme du couple– représente le champ politique tandis que Susana –la femme– représente la littérature. Nous l’avons déjà dit, chez Saizarbitoria, la femme est toujours la métaphore de l’idéal littéraire ou du champ littéraire, voire du lectorat.

précisément une des caractéristiques propres aux littératures diglossiques. Les écrivains des littératures diglossiques “aiment le passé”¹⁰³.

Nous ne prétendons pas que *Bihotz bi* est dénué de cette dimension diachronique; l’attachement quasi pathologique du narrateur au bar Hanbre en est un signe évident. Hanbre est l’élément qui maintient le narrateur relié à un axe vertical ou diachronique tandis que les femmes –Flora et sa jeune maîtresse Bioleta– l’attirent vers un axe synchronique, ancré dans le présent. Dans *Hamaika pauso*, l’axe diachronique était dominant, au point d’empêcher le personnage de vivre —Abaitua ne pouvait pas jouir d’une relation amoureuse normale. Ici, par contre, il ya une sorte d’équilibre entre les deux axes. Le protagoniste a déjà connu, par le passé, le bonheur amoureux avec Flora. Seulement, il conjugue difficilement le bonheur au présent car Flora est en train de devenir un élément du passé et il ne parvient pas à voir ce que son histoire avec Bioleta vaut.

Il y a donc une progression très nette d’un roman à l’autre. Abaitua était une monade malheureuse et *autoinsuffisante* alors que le personnage principal de *Bihotz bi* est quelqu’un qui a déjà une expérience de la vie de couple.

Dans le même ordre d’idées, on observe que *Bihotz bi*, à la différence d’*Hamaika pauso* est écrit à la première personne¹⁰⁴. Ce changement de focalisation indique principalement que l’objectif de Saizarbitoria n’est plus de solder des comptes avec son propre passé littéraire –comme il a pu le faire avec *Hamaika pauso*– mais bien de se livrer à l’analyse d’un alter ego qui renvoie à son présent littéraire, à la situation dans laquelle il se trouve à la veille de publier *Bihotz bi*. Si dans *Hamaika pauso* l’emploi de la troisième personne

¹⁰³ Jon Kortazar, *Diglosia eta euskal literatura*, op. cit., p. 48.

¹⁰⁴ Pour être plus précis, on devrait dire que la narration enchâssante d’*Hamaika pauso* est également à la première personne mais que le narrateur anonyme qui la porte ne parvient jamais à prendre corps ; il est, certes, intradiégétique, mais demeure, pour autant qu’on nous le dise, hétérodiégétique. Aussi, ce narrateur ne peut-il être considéré comme étant le personnage principal du roman. Le véritable protagoniste est Abaitua dont il nous narre l’aventure littéraire à la troisième personne. Il n’a recours à la première personne qu’occasionnellement, pour faire des manières d’aparté à destination du lecteur.

permettait d'installer une distance vis-à-vis de l'alter ego représentant son passé littéraire glorieux mais caduc –Iñaki Abaitua– ici c'est l'auto-ironie qui place l'alter ego représentant sa situation actuelle à la distance voulue. De toute façon, la distance vis-à-vis du personnage est moins grande que dans *Hamaika pauso*. Il ne s'agit pas d'enterrer l'alter ego, comme Saizarbitoria le faisait avec Abaitua, mais de l'éduquer afin qu'il s'adapte aux temps nouveaux. Les fins respectives des deux romans nous éclairent sur l'évolution de l'intention de l'auteur. Dans *Hamaika pauso*, Abaitua meurt, commettant un suicide christique aussi plein de panache que pathétique. Dans *Bihotz bi*, en revanche, le narrateur ne meurt pas. Dans les dernières pages nous le voyons prêt à poursuivre sa trajectoire existentielle... après avoir tué sa femme.

Il est intéressant de constater, par ailleurs, que la présence excessive du passé, caractéristique commune aux auteurs issus de champs littéraires diglossiques remplit la même fonction dans les deux romans. Les alter ego de Saizarbitoria se servent toujours du passé pour relativiser ou dissimuler les carences et les misères de leur présent.

Iñaki Abaitua faisait un récit misérabiliste de la vie de l'*etarra* fusillé Daniel Zabalegi. Et le narrateur anonyme nous faisait remarquer le manque d'honnêteté de l'entreprise littéraire d'Abaitua. L'objectif d'Abaitua était simple: il s'agissait de présenter Zabalegi comme un perdant, comme un pauvre type pris dans les rets de l'Histoire, afin de (se) cacher sa propre misère existentielle. On pouvait, dans le prolongement de ce soupçon sur la loyauté du récit, soupçonner à son tour le narrateur anonyme de manipuler le récit de la vie d'Abaitua en fonction de ses propres intérêts, même si ce nouveau soupçon ne prenait plus sa source dans le texte saizarbitorien mais dans l'esprit devenu méfiant du lecteur. N'oublions pas que le soupçon à l'égard de la narration était un des maîtres-mots du Nouveau roman dont Saizarbitoria s'est longtemps nourri. Aussi, l'hygiène littéraire à laquelle l'auteur nous a formés nous pousse-t-il à cultiver un réflexe soupçonneux à l'égard de sa propre production.

Le même phénomène, ou presque, se produit avec *Bihotz bi*. Le narrateur se sert de la clientèle d’Hanbre aux mêmes fins, il s’agit pour lui de relativiser le caractère misérable de son existence. Sa description d’Hanbre n’est pas spécialement valorisante. Il nous dit, dès la présentation, que c’est un lieu qui a l’air “pauvre”¹⁰⁵. Les clients qui s’y réunissent, en plus d’être âgés, sont assez abîmés. Physiquement d’abord. Samuel, dont les cheveux sont blancs, est peut-être le mieux conservé d’entre eux. On nous dit que Benito est en surpoids et que sa femme Klaudia souffre de la maladie d’Alzheimer. Ino, lui, possède un visage que le narrateur qualifie de “grotesque”, car il a les dents trop petites. En outre:

Il a [...] c’est air délaissé et malheureux des veufs qui n’ont pas eu de seconde chance, le reflet de ce qui est usé dans les vêtements, et la flétrissure de la peau de celui qui mange trop de conserves.¹⁰⁶

Nikolas a la morve “qui lui pend au nez”¹⁰⁷ et, dans le même esprit généreux en détails, le narrateur nous décrit la façon dont Benito s’y prend pour faire manger sa femme Klaudia, handicapée:

Elle était totalement tachée par la soupe au vin et Benito la lava. Le spectacle était, comme à chaque fois qu’il se produisait, à la fois dégoûtant et émouvant.¹⁰⁸

Mais le pire n’est pas la dégénérescence physique, la marche inexorable vers l’invalidité totale. Le pire, le plus pathétique, le plus grotesque, est la misère morale des petits vieux d’Hanbre. On pourrait croire –étant donné qu’ils ont vécu la Guerre civile, et du *bon côté* puisqu’ils sont tous républicains– que le narrateur va les traiter avec déférence, ou du moins avec respect, mais il n’en est

¹⁰⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p.13.

¹⁰⁶ Ibid., p. 53.

¹⁰⁷ Ibid., p. 103.

¹⁰⁸ Ibid. p. 139.

rien. Le plus grand plaisir du narrateur –plaisir ô combien pervers– consiste à révéler des anecdotes biographiques qui mettent en lumière l’absence d’héroïsme de ces petits vieux. C’est comme s’il se rendait à Hanbre principalement pour recueillir ces détails démythificateurs. En voici quelques uns: on apprend qu’au début de la guerre Benito a fait son service militaire avec les nationaux et que son travail consistait à transporter la chaise toilette du général Padilla, ce dont il a honte ; Samuel a espionné pour le compte des Américains après la guerre ; Ino n’est pas veuf comme il le prétend (sa femme l’a abandonné, comme le révèle Nikolas aux autres membres du groupe) ; Klaudia ne peut s’empêcher de tenir des discours racistes à l’égard des ‘Maures’ ayant participé à la guerre civile ; alors qu’Ino était ertzaina (policier du gouvernement basque) des prisonniers franquistes furent exécutés ; l’abertzale Samuel et le rouge Nikolas ne cessent de « casser du sucre sur le dos » des communistes et des nationalistes, respectivement (Nikolas prétend que les nationalistes étaient des fascistes riches qui pensaient surtout à protéger leurs biens et Samuel, de son côté, accuse les rouges d’être des habitués des bordels, etc.).

Nonobstant, le narrateur n’en perd pas sa sympathie à l’égard des petits vieux d’Hanbre. Bien au contraire. Chaque fois qu’un petit vieux est en passe d’être ridiculisé, le narrateur est là pour changer le sujet de la conversation ou inviter tout le monde à manger des œufs au plat et du chorizo « pour changer d’ambiance »¹⁰⁹. Il s’identifie à eux. Ainsi, en conclusion à sa description de l’apparence grotesque d’Ino, le faux veuf, il dit que celui-ci « avait la même allure que lorsque pendant quinze jours Flora et lui-même ne s’étaient pas adressé la parole »¹¹⁰. Dans un autre passage, c’est parce qu’il prend en pitié Ino qu’il se sent obligé, pour lui sauver la face, de raconter une histoire triste sur sa

¹⁰⁹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 33.

¹¹⁰ *Ibid.*, p. 53.

propre famille (il explique, par exemple, que la vision des pieds bleuis de son père –bleuis à cause de la guerre– l’écœure).

Les petits vieux l’aident à supporter sa propre misère morale, de la même façon que le « pauvre type » Zabalegi aidait Abaitua à supporter la sienne.

À la lecture de l’ensemble de son œuvre romanesque, on se rend compte que pour Saizarbitoria les hommes ne prennent part à l’Histoire que d’une façon ridicule, jamais sur le mode héroïque ou épique. Les hommes sont toujours des figures grotesques face à l’Histoire. Les nationalistes basques républicains, par exemple, ont exécuté des prisonniers de guerre. Mais ce n’est pas là le pire. Ino confesse que la préoccupation du grand dirigeant abertzale Telesforo Monzon – personnage historique– n’était pas de savoir si ces exécutions étaient légitimes mais de savoir ce que les européens penseraient des basques¹¹¹. Il va sans dire que le camp franquiste n’est pas mieux loti, sur le plan de la morale. On nous raconte comment les redoutés *requetés* se ridiculisèrent face à une porte giratoire dont ils ne maîtrisaient pas le fonctionnement¹¹². La remarque suivante du narrateur –à propos de deux statues se trouvant dans une place de Donostia– illustre cette vision démythifiée de l’Histoire, par l’équidistance dont il fait preuve envers les deux camps de la « guerre larvée » actuelle entre espagnolistes et nationalistes basques:

Entre l’allégorie de la paix couverte de fientes de pigeons et la non moins sale statue du général Zumalakarregi.¹¹³

Le seul personnage qui est épargné à Hanbre est un certain Beltran, basque d’ascendance aristocratique vivant à Madrid. Mais il est mort. Et pourquoi est-il épargné dans les commentaires des assemblés? Eh bien, c’est assez

¹¹¹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 43-44.

¹¹² Ibid. p. 58.

¹¹³ Ibid., p. 127. La paix est le maître mot dans les discours actuels des constitutionnalistes (ou espagnolistes) et le Général de la première guerre carliste Zumalakarregi a été transformé en figure protonationaliste par le camp nationaliste.

symptomatique: parce qu'il a su jeter sa femme de chez lui lorsqu'il a appris qu'elle le trompait. Ce faisant, il a su conserver sa dignité d'homme, dicit le chœur d'hommes d'Hanbre. Car c'est bien là la grande affaire du narrateur – comme c'était déjà celle d'Abaitua. Il s'agit de tenir son rang d'homme. Samuel dit cela même au narrateur, qu'il faut tuer la femme adultère si l'on souhaite conserver "sa dignité et son honneur".

C'est un peu comme si, pour une génération qui n'a pas su relever le défi de l'Histoire –ils ont perdu la guerre–, il s'agissait de transférer au domaine privé la question de l'héroïsme et de la virilité. Et si pour les générations précédentes le combat pour conserver la dignité se jouait d'abord sur le champ de bataille (ou dans les rues et les commissariats, avant la Transición), pour les hommes basques de l'ère postmoderne et démocratique, le combat se joue dès le départ et exclusivement dans les rapports de couple.

Cela peut paraître invraisemblable mais le fait est que *Bihotz bi* est (presque¹¹⁴) le premier roman de la littérature basque faisant de la vie de couple son sujet principal. Le développement du roman basque étant très tardif –le premier roman basque, *Auñamendiko Lorea*, de Txomin Agirre, est de 1898 et le premier roman moderne¹¹⁵, *Leturiaren egunkari ezkutua* de Txillardegui, de 1957– cela ne doit pas nous étonner outre mesure. Il y a eu, certes, dans la courte et récente histoire du roman basque, des amours platoniques, une relation pédophile, un personnage marié (Leturia), mais avant *Bihotz bi*, aucun écrivain n'a fait la chronique d'une relation matrimoniale, aucun écrivain basque n'a raconté l'histoire d'un couple marié. Cette lacune thématique devrait encore moins nous surprendre si l'on prend en considération le fait que la relation

¹¹⁴ Le troisième roman de Txillardegui, *Elsa Scheelen* (1968), parlait aussi d'une femme mariée dont le couple battait de l'aile.

¹¹⁵ On le considère comme le premier parce que son personnage principal, Leturia, est « problématique » au sens ou Georg Lukacs l'entendait, c'est-à-dire qu'il est en conflit avec les valeurs régissant la société dans laquelle il se situe.

amoureuse est la métaphore la plus universelle et fréquente qu'emploient les écrivains du monde entier pour parler de leur rapports avec le lectorat, avec leur idéal littéraire ou avec le champ littéraire dans lequel ils évoluent.

Or, en raison de son sous-développement structurel séculaire, longtemps, il n'y a pas eu de rapport durable et consistant entre l'écrivain basque et son lectorat. Que ce soit en raison de l'analphabétisme du lectorat potentiel ou de son incompetence plus spécifiquement littéraire (le lectorat basque connaissait peu ou pas l'histoire littéraire basque), la communication littéraire a toujours été difficile dans le champ littéraire basque¹¹⁶. De là, certainement, d'une part, la rareté des relations sentimentales dans la production romanesque basque et, de l'autre, l'absence quasi totale de récits mettant au premier plan des personnages mariés. Il suffit, pour s'en convaincre, de considérer le fait que l'auteur qui a le mieux et le plus durablement réussi à entrer en contact avec le lectorat basque – Bernardo Atxaga – n'a jamais mis en scène de personnage principal marié jusqu'en 2003, dans *Soinujolearen semea* (Le Fils de l'accordéoniste).

Ainsi donc, *Bihotz bi* apporte un renouvellement thématique évident lorsqu'il paraît en 1996. Et il est légitime de penser que cette innovation thématique découle directement du nouveau lien que l'auteur a réussi à établir avec le lectorat basque suite au succès critique et public considérable d'*Hamaika pauso*.

Il convient d'abord, néanmoins, de comparer les protagonistes masculins d'*Hamaika pauso* et de *Bihotz bi*, afin d'évaluer dans quelle mesure Saizarbitoria nous parle effectivement de son rapport au lectorat et au champ littéraire basque à travers cette histoire de couple.

Selon ce critère de classement thématique, on peut diviser la trajectoire littéraire de Ramon Saizarbitoria en deux étapes bien distinctes. D'une part, nous aurions les œuvres dont le personnage principal n'est pas marié. Cette

¹¹⁶ Mari Jose Olaziregi fait une histoire de cette communication problématique et frustrée dans son ouvrage *Euskal gazteen irakurzaletasuna* (Bergarako Udala, 1998).

étape comprend tous les romans précédant *Bihotz bi* ainsi que trois des cinq romans brefs inclus dans *Gorde nazazu lurpean* (2000). Puis, il y a les œuvres dont le personnage principal est marié. Cette seconde étape comprend *Bihotz bi* et les deux autres composant *Gorde nazazu lurpean*. Par conséquent la figure du personnage principal marié n'apparaît dans la production saizarbitorienne qu'en 1996, après le succès d'*Hamaika pauso* et le retour en grâce de Saizarbitoria dans un champ littéraire basque parvenu à maturité. C'est donc lorsqu'il arrive à se (re)connecter au lectorat basque qu'apparaît le personnage marié. Et, très significativement, si le personnage non marié réapparaît dans *Gorde nazazu lurpean* c'est précisément dans les nouvelles qui problématisent le rapport de l'écrivain à un nouveau champ littéraire (le champ littéraire espagnol, ou le champ international) –notamment dans *Rosettiren obsesioa* et *Gudari zaharraren borroka galdua*¹¹⁷. Dans *Rosettiren obsesioa* l'auteur ne nous parle pas de son rapport avec le lectorat ou le champ littéraire basque mais bien de son rapport réel ou virtuel aux champs espagnol et international. Dans *Gudari zaharraren borroka galdua* il nous parle toujours de son rapport à ces deux champs (à travers la problématique de la traduction littéraire). Pour résumer, dans les textes où il parle exclusivement de son rapport au champ littéraire basque ou au lectorat basque (*Bihotz bi*, *Gerrako kronikak*, *Bi bihotz*, *hilobi bat* et *Marcel Martinen aitatasun ukatua*), textes postérieurs au succès d'*Hamaika pauso*, Saizarbitoria se sert de personnages principaux mariés, car il entend métaphoriser le lien durable et profond qu'il a établi avec le champ littéraire ou le lectorat basque.

Nous parlons d'un lien durable parce qu'il date en réalité des années 70 et qu'il a réussi à le réactiver dans les années 90, malgré un long intervalle silencieux. Cela ne nous étonnera guère, partant, de constater que les mariages dont Saizarbitoria nous parle sont de longs mariages. La relation du narrateur

¹¹⁷ Cf, à ce sujet, notre article « Guerra civil y literaria en la novelística reciente de Ramón Saizarbitoria », in *Cuadernos de Alzate* 39, Madrid, 2008, p.113-126.

avec Flora a visiblement commencé dans les années 70 (même si aucune date précise n'est donnée dans le roman), et *Bihotz bi* nous raconte comment la relation amoureuse du couple s'est refroidie dans les années 80, avant d'être réactivée par le narrateur dans les années 90, très exactement à l'instar de ce qui s'est passé entre Saizarbitoria et le champ littéraire basque.

L'écrivain Saizarbitoria n'est donc plus seul, Il a réussi à former un vrai couple avec le lectorat ou le champ littéraire basque dont Flora est la métaphore. Pourquoi donc avoir choisi ce nom de Flora? Parce que ce prénom qui doit symboliser la littérature basque est gorgé de littérature. D'une part, comme le suggère Mikel Hernandez Abaitua, il fait référence à la femme du héros de l'*Ulysse* de Joyce, Léopold Bloom. D'autre part, il n'est pas exclu que Saizarbitoria fasse simultanément référence au Café de Flore d'où vient toute la littérature qu'il a aimée et dont s'est nourri sa propre production. Le Paris de l'après-guerre, le Nouveau Roman, Beckett, le Jazz, Brel... par extension métonymique, tout semble contenu dans ce prénom: Flora.

3.1.4-La vie conjugale

3.1.4.1- La cuisine littéraire ou l'amour c'est des œuvres

Dans la lecture socioanalytique que nous sommes en train de faire, le deuxième pôle du couple est le récepteur des œuvres de l'écrivain. Nous pouvons désigner ce dernier par le terme "lectorat", ou bien préférer le plus vague "champ littéraire basque". Or, qu'est-ce qui réunit l'écrivain et le récepteur (métaphorisé par la figure de la femme) si ce n'est l'œuvre littéraire? Le problème est qu'à l'inverse d'Iñaki Abaitua, le personnage principal et narrateur de *Bihotz bi* n'est pas écrivain. Certes, sa profession, le rattache au monde des livres –il vend des dictionnaires encyclopédiques en langue basque. Rappelons, en passant, qu'Iñaki Abaitua était, avant même de devenir romancier, rédacteur d'un dictionnaire encyclopédique en langue basque. Voilà donc deux arguments supplémentaires plaidant en faveur d'une lecture unifiée

des deux romans ainsi qu'en faveur, plus globalement, d'une lecture métalittéraire.

Chaque fois que le narrateur de *Bihotz bi* parle du dictionnaire qu'il vend, en faisant du porte à porte, il fait des remarques qui pourraient très bien s'appliquer à l'œuvre de Saizarbitoria. Il en est ainsi lorsque, en pleine crise conjugale avec Flora, il dit ceci:

Le fait d'être le pire vendeur [d'encyclopédies] ne me créait pas de complexe car je savais que cela résultait de la préoccupation que me causait ma mésentente avec Flora.¹¹⁸

Il est vrai qu'en ces années 80 où le couple Saizarbitoria/champ littéraire basque se disloque l'écrivain ne vend plus beaucoup de livres. Dans un autre passage, Samuel exprime sa tristesse face à la crise que traverse le couple et, dans l'intention de consoler le petit vieux, le narrateur lui ment, prétendant qu'il est en train de vendre beaucoup d'exemplaires de l'encyclopédie.

Le dictionnaire encyclopédique n'est cependant pas la seule métaphore dont se sert Saizarbitoria pour parler de ses propres livres ou œuvres littéraires. Une des plus intéressantes –parce que riche en possibilités expressives– est la culinaire.

Le narrateur est le cuisinier du couple, c'est lui qui prépare les repas de Flora. On le voit, la métaphore respecte la direction du flux littéraire (qui va de l'écrivain au récepteur). Flora n'en a pas moins son avis sur la cuisine, de la même manière que le lecteur peut avoir un avis sur l'œuvre qu'on lui fait goûter. Et les discussions qu'ils ont sur la cuisine sont nombreuses.

Il n'est pas excessivement difficile de lire dans ces discussions une transposition culinaire de discussions sur la création littéraire. Prenons un exemple. Il concerne la façon de cuisiner le merlu frit. Les trois principes sur lesquels se base la préparation réussie de ce plat sont les suivants: la qualité du

¹¹⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 124.

merlu [le sujet de l'œuvre littéraire], les techniques de cuisson ou de friture [les techniques littéraires] et la recette [les sources littéraires].

Parlant de la préparation de la salade, le narrateur nous fournit un argument fort utile à l'heure de justifier une telle interprétation métalittéraire lorsqu'il dit: [la préparation de la salade] exige de l'instinct pour conserver la mesure des ingrédients [...]: de l'art"¹¹⁹.

Il est tout aussi significatif que lorsque la relation de couple se refroidit, l'un des symptômes dudit refroidissement soit la cessation des repas pris en commun et la séparation des régimes alimentaires. Lorsqu'ils se font la tête, Flora déjeune de son côté et la nourriture qu'elle mange n'a plus rien à voir avec celle que le narrateur à l'habitude de lui préparer. Voici les commentaires que les dîners solitaires de Flora inspirent au narrateur:

[...] les omelettes à l'oignon des femmes solitaires, des salades, des légumes cuits et des choses de ce genre, et le café au lait que les femmes solitaires et non solitaires boivent à petites gorgées indécentes.¹²⁰

3.1.4.2-Généalogie de l'adultère

On ne sait pas très bien pourquoi le narrateur et Flora s'éloignent l'un de l'autre. Le livre ne donne pas de réponse simple et compréhensible à la question. Le fait est que Flora, un jour (avant le début de son aventure extraconjugale, quand-même) vend le piano symbolisant leur amour bohème de jadis, renonçant par là à son plaisir, à son ambition de soliste, et décidant de s'autolimiter à l'enseignement.

Il se pourrait que ce changement de Flora –situé quelque part entre la fin des années 70 et le début des années 80, même si on ne nous fournit pas de date précise– ait un lien allégorique avec les modifications structurelles qui se produisirent à cette époque dans le champ littéraire basque. C'est un fait avéré

¹¹⁹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 71.

¹²⁰ *Ibid.*, p. 69.

que, durant ces années de Transición, le champ littéraire basque, qui jusque là s'était caractérisé par l'amateurisme et l'engagement militant de ses acteurs, commença à basculer vers la professionnalisation¹²¹. L'heure du choix avait sonné pour les acteurs du champ littéraire basque: d'aucuns se retirèrent de la création littéraire pour essayer de trouver du travail dans d'autres strates du système littéraire (le journalisme, l'enseignement, ou la recherche universitaire), d'autres continuèrent à écrire en tentant l'aventure de vivre de leur plume (en s'appuyant notamment sur le marché émergent de la littérature pour enfants et pour la jeunesse). L'ère de la spécialisation était arrivée et il n'y avait pas de place pour tout le monde dans le domaine de la création littéraire pure. L'image de Flora vendant ce piano dont elle s'était jusqu'alors servie *en artiste* pour devenir professeur de conservatoire et limiter son rapport à l'instrument à ce seul domaine professionnel pourrait bien être l'image de ce secteur du champ littéraire ayant décidé de renoncer à la création. Ajoutons, en faveur de cette piste interprétative, que si Flora décide de vendre le piano c'est parce que la vente des dictionnaires encyclopédiques en langue basque –résultat d'une œuvre militante collective– ne rapportait pas suffisamment d'argent au couple. Elle commence d'abord par des cours privés à domicile. Un peu plus tard, elle vend le piano, puis décide d'entrer au conservatoire. Autant de détails qui semblent conforter l'idée qu'il s'agit d'un passage à valeur métalittéraire.

Et c'est précisément à l'aube de ces changements structurels –coïncidant avec la mort de Franco– que commença le *décrochage* littéraire de Ramon Saizarbitoria. En 1976, pour être exact.

Le fait est que Flora, du jour où elle décide de vendre le piano, regarde le narrateur avec mépris. Il semble donc que ce que le champ littéraire basque reproche à Saizarbitoria à cette époque soit son incapacité à s'adapter aux temps nouveaux. Leur relation a été intense, l'amour qu'ils éprouvaient l'un pour

¹²¹ Bien des travaux sociologiques ou historiques ont mis en lumière les contours de ces changements structurels. Pour n'en citer qu'un seul, cf. Joan Mari Torrealdei, *Euskal kultura gaur*, Elkarlanean-Jakin, 1997.

l'autre véritable, mais pas suffisamment fructueux. Flora et le narrateur ne peuvent pas avoir d'enfant, ils ont laissé passer leur chance. Cela pourrait être un constat amer sur la littérature basque des années 60 et 70. *Ene Jesus* (1976) fut l'adieu autiste et plein de rancune que Saizarbitoria adressa à ce lectorat basque inculte et analphabète qui n'avait pas compris son œuvre –en particulier le best-seller *Ehun metro* (cf. 1.2). À cette époque les conditions structurelles (un lectorat à l'habitus de lecture littéraire, un marché, l'appui des institutions) n'étaient pas réunies pour que Saizarbitoria fût compris, pour *avoir des enfants* avec le lectorat. L'insulte que le narrateur choisit pour blesser Flora est, à cet égard, révélatrice: “vache analphabète aux grosses fesses”¹²². Ce que le premier Saizarbitoria reprochait au champ littéraire du milieu des années 70, ce qui le poussa à renoncer à l'écriture, était l'analphabétisme littéraire des lecteurs. Il n'y avait pas de culture littéraire dans le lectorat basque –il ne pouvait en être autrement, après des décennies de censure culturelle et de politique linguistique répressive sous le régime franquiste. Et Saizarbitoria supportait mal de n'être lu que pour de mauvaises raisons –des raisons liées à la militance culturelle ou politique. Le lectorat basque fit une lecture nationaliste révolutionnaire du roman dialogique et perspectiviste *Ehun metro* et *Ene Jesus* fut conçu par son auteur comme une tentative délibérément intellectualiste et radicalement négative pour contrecarrer cette lecture engagée de son œuvre antérieure. Nulle trace de sujets *chauds* –la politique, le nationalisme– dans *Ene Jesus*, nul espace pour les utopies en vogue. Il s'agit d'un roman beckettien désespéré, si l'on veut bien nous passer le pléonasme. Saizarbitoria ne pouvait donc, dans le champ littéraire basque des années 70, développer son projet littéraire. Tout comme le narrateur de *Bihotz bi* ne pouvait avoir d'enfant avec Flora.

Saizarbitoria ne fera pas de roman dans les années 80. Et Flora vit mal le fait de ne pas avoir d'enfant. Et bien sûr, sans œuvre, il n'y a plus de relation entre l'écrivain et son lectorat. L'amour entre un écrivain et son champ littéraire,

¹²² *Bihotz bi*, op.cit., p. 51.

se matérialise à travers des œuvres. Sans relation littéraire entre les membres de ce couple –Flora a vendu le piano qui les unissait et symbolisait leur amour partagé de la musique (équivalent symbolique de la littérature)– le couple lui-même commence à vaciller. Un couple ne peut vivre en ayant l’œil rivé au rétroviseur, aussi glorieux ce passé soit-il.

Voyant l’inertie du narrateur, Flora confesse qu’il lui a fait perdre l’envie de vivre. Et Flora d’ouvrir la fenêtre de l’appartement afin de hurler cela, de façon excessivement démonstrative, en sortant la moitié du corps, afin que tout l’immeuble puisse entendre ce qu’elle dit.

Face aux reproches amers de Flora, le narrateur fait l’huître. Et quelle est la coquille dans laquelle il se rétracte? Le bar Hanbre, bien entendu.

Je décidai d’y rester [à Hanbre], ne serait-ce que pour leur montrer [aux petits vieux] que j’étais capable de la laisser à la maison [Flora] et de sortir.¹²³

Comme on peut le voir, tout est en place pour que Flora se sente tentée par l’adultère. Et Flora de résumer la situation en lançant au narrateur: “Tu m’as abandonnée”¹²⁴. Cela fait trop de temps qu’elle se sent délaissée par le narrateur. Précisément de la même façon que Saizarbitoria a délaissé la littérature basque pendant... dix-neuf ans!

Résumons les principales étapes de la dégradation de la relation de couple. Flora vend le piano, elle commence à travailler au conservatoire, elle cesse de se rendre à Hanbre, les deux s’ennuient pendant quelques années, leur rapports deviennent de plus en plus froids, la fréquence de leur fâcheries augmente, jusqu’à ce qu’un jour le narrateur décide de quitter la chambre à coucher matrimoniale, dans un accès de bouderie. Parvenu à ce point, le narrateur admet qu’il a perdu le sentiment d’intimité:

¹²³ *Bihotz bi*, op.cit., p. 57.

¹²⁴ *Ibid.*, p. 10. La traduction exacte de cette phrase clé est difficile en français. L’espagnol permet d’être plus fidèle à la phrase en euskara: “Me has tenido abandonada”.

Flora elle-même me semblait de plus en plus lointaine. Certainement parce qu'on ne se croisait plus nus dans le couloir.¹²⁵

C'est alors que le narrateur commence à réaliser que les goûts de Flora ont subi une mutation.

3.2-La lutte pour la suprématie littéraire

Bihotz bi n'est pas seulement, comme son sous-titre le suggère, la chronique d'une guerre interne au couple. Il s'agit aussi de la chronique de la guerre contre l'amant, ce qui situe le roman dans une longue tradition romanesque européenne mais s'avère totalement novateur dans le domaine basque. C'est donc un roman de l'adultère, ou, pour se placer dans une perspective holiste, l'histoire d'un triangle –voire, d'un rectangle– amoureux. En effet, le roman accorde une place importante à Adolfo et Bioleta.

Or, si comme on l'a vu jusqu'à présent, le narrateur et Flora symbolisent Saizarbitoria et le champ littéraire basque, que représentent les figures de leurs amant et maîtresse respectifs? Avant d'entrer dans une lecture socioanalytique minutieuse, fournissons les clés servant à décoder cet aspect du roman. Adolfo, l'amant de Flora, est le concurrent du narrateur dans la compétition pour la conquête (ou reconquête) de son amour, c'est-à-dire dans la compétition pour la conquête du lectorat ou du champ littéraire basque. C'est pourquoi, très logiquement, Saizarbitoria se sert d'Adolfo pour représenter un écrivain (ou une génération d'auteurs) en concurrence avec lui dans la vie réelle. Nous verrons que le roman donne de nombreux indices permettant d'interpréter la figure d'Adolfo dans ce sens. Bioleta, quant à elle, en tant que maîtresse du narrateur,

¹²⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p. 84.

représente une alternative à Flora. C'est-à-dire la possibilité pour Saizarbitoria de toucher un nouveau lectorat. Nous verrons, plus tard, qu'en réalité Bioleta est là pour métaphoriser une nouvelle génération de lecteurs dans l'économie symbolique du roman. En guise de première conclusion, nous pouvons réaffirmer que les hommes métaphorisent les écrivains et les femmes le champ littérature (en tant qu'instance idéale et abstraite, dans le cas de Flora) ou, plus concrètement, le lectorat (dans le cas de Flora et Bioleta).

Si le champ littéraire basque est longtemps resté figé dans les coordonnées de la problématique littéraire des années 60 et 70 –modernité d'inspiration parisienne¹²⁶+nationalisme révolutionnaire de gauche=génération des hétérodoxes–, vers la fin des années 80 la génération de l'autonomie, qui porte une nouvelle vision de la littérature prend le pouvoir. L'événement déclencheur de cette passation de relais assimilable à une véritable révolution culturelle fut le Premio Nacional de Narrativa décerné en 1989 à *Obabakoak* de Bernardo Atxaga par le ministère de la culture espagnol. Il s'agit, tout simplement, du plus grand tremblement de terre médiatico-symbolique de l'histoire littéraire basque. À partir de cette date, la génération de l'autonomie n'a plus d'obstacle à une domination sans partage du champ littéraire basque.

Mais il ne faut pas oublier que jusqu'en 1989, le combat fut rude entre les tenants des deux problématiques littéraires susmentionnées. En 1985, encore, le vieillissant Txillardegi faisait face publiquement à Bernardo Atxaga, lors d'un débat devenu historique. L'un défendait la thèse sartrienne de l'engagement de l'écrivain, tandis que le second adoptait la posture barthésienne ou postmoderne consistant à revoir à la baisse l'impact social de la littérature (l'auteur est mort, les utopies aussi et, de toute façon, la littérature ne peut pas changer le monde)

¹²⁶ Le tropisme francophile de la littérature basque débute dans les années 50 avec Mirande qui développa sa littérature à partir du symbolisme baudelairien et de la figure du poète maudit, puis vint Txillardegi avec son rattachement à l'ethos existentialiste sartrien et, enfin, Saizarbitoria avec l'importation du Nouveau roman.

et à limiter la révolution à la forme littéraire, *dégageant* le contenu de toute soumission à des impératifs extralittéraires.

Le principal absent dans ces années où le combat faisait rage entre les modernes et les postmodernes fut, bien sûr, Ramon Saizarbitoria. Il demeura silencieux depuis 1976 et il continuerait à le rester jusqu'en 1995, c'est-à-dire, jusqu'au moment où la génération portée au pouvoir par Atxaga serait parvenue à son acmé. Nous avons déjà eu le loisir de formuler, dans la présente étude, des hypothèses sur le long silence saizarbitorien. L'une d'entre elles serait la suivante: bien qu'étant l'héritier naturel de la génération hétérodoxe (culturellement francophile, moderne et nationaliste), Saizarbitoria sentait certainement que les temps changeaient. Ne se voyant à l'aise ni aux côtés de Txillardegui (anachroniquement sartrien), ni à ceux d'Atxaga (résolument postmoderne, c'est-à-dire dégagé de toute vision nationale de la littérature et visant sans complexe le succès commercial), il préféra, par mesure de prudence, ne pas monter sur le ring tant que la partie n'était pas terminée et le vainqueur du combat désigné.

Le problème est que ce silence, cette passivité, se prolongèrent, et beaucoup. Et durant cette période de dix-neuf ans le champ littéraire basque changea au point de se doter d'un lectorat doté d'un habitus de lecture littéraire. Cette apparition d'un lectorat littéraire et non plus militant fut, bien entendu, favorisée par l'évolution spectaculaire de la situation socio-politique (officialisation de la langue basque, alphabétisation massive, reconnaissance d'institutions politiques propres, etc.), mais également par l'activisme constant et souvent pédagogique de la génération de l'autonomie dont le chef de file était Atxaga. Ces jeunes auteurs apportèrent à la vie littéraire basque de nouvelles références et une nouvelle façon d'appréhender les textes littéraires.

Pour le dire dans un langage métaphorique, le lectorat basque dut se trouver un nouveau héros durant la longue hibernation de Saizarbitoria, afin d'étancher sa soif littéraire nouvelle. De la même façon que Flora dut se trouver

un amant pendant la période autiste du narrateur. À partir de 1989, ce nouveau héros du lectorat basque fut Bernardo Atxaga. Depuis lors, Atxaga a été (et reste encore, dans une certaine mesure) le nouvel amant de ce lectorat ou champ littéraire basque qui fut jadis amoureux de Saizarbitoria. Dans l'hypothèse herméneutique que nous allons tenter de développer à partir de maintenant, Bernardo Atxaga serait donc (aussi bien en tant qu'emblème de la génération de l'autonomie qu'à titre personnel), l'écrivain se dissimulant derrière la figure fictionnelle d'Adolfo.

3.2.1-La conversion culturelle de Flora

Alors que leur relation s'est refroidie, un jour, le narrateur se rend compte que Flora est en train de cuisiner de la "nourriture pour femmes solitaires" –des salades et des légumes cuits, des choses légères, *féminines*– tournant le dos aux mets traditionnels basques (le cabillaud, par exemple) que prépare le narrateur. Flora délaisse donc la cuisine nationale pour se tourner vers des saveurs plus exotiques. Ou peut-être privilégie-t-elle plus simplement la légèreté (postmoderne) des aliments?

Au moment de choisir ses destinations de vacances, Flora confirme sa conversion culturelle. Si, au cours de leurs premières années de bonheur, elle et le narrateur étaient partis à Rimini¹²⁷ (p.185), Flora se rend maintenant, seule, en Cappadoce, à Ibiza, au Maroc ou à Cancun. Cette liste d'endroits connote les goûts touristiques de la classe moyenne européenne des années 80. Mais elle peut également supporter une lecture métalittéraire, dans laquelle elle connoterait une conception démocratique de la littérature, à l'opposé de la conception élitiste du Saizarbitoria des années 70.

De même, Flora se détourne de la musique qu'elle écoutait en compagnie du narrateur pour explorer de nouveaux rayons de la discothèque universelle:

¹²⁷ Rimini est la ville natale de Federico Fellini et le lieu semble ici destiné à connoter l'esthétique de la nouvelle vague italienne dont Saizarbitoria s'est largement nourri (en particulier le cinéma d'Antonioni).

J'espérais en vain écouter nos chansons, telle celle qui parle du volcan dont jaillit le feu nouveau, ou celle des navires ennemis partant ensemble pour pêcher la tendresse.¹²⁸

Il va sans dire que la chanson est une métaphore de la littérature encore plus évidente que la cuisine ou les voyages. De ce point de vue, la référence aux chansons de Brel (“Ne me quitte pas” et “Le prochain amour”) n’est certainement pas dénuée d’intentions. Le roman veut nous faire comprendre que les références culturelles qui sont partagées par le narrateur et Flora au début de leur relation amoureuse proviennent toutes du Paris des années 60 et 70. Or l’on sait qu’il en fut de même pour Saizarbitoria en ce qui touche à la littérature¹²⁹. Et Saizarbitoria n’était pas un cas isolé. La boussole culturelle de l’ensemble de la littérature basque de l’époque indiquait l’emplacement de Paris, au moins depuis la génération des Olerkari d’avant-guerre. En effet, aussi bien Lizardi et Lauaxeta dans les années 30 que Mirande dans l’immédiate après-guerre, ou Txillardegi à partir de 1957, s’abreuvèrent à la source littéraire parisienne en quête de modernité. C’est la raison pour laquelle, insistons une fois de plus, nous ne pouvons rattacher Saizarbitoria à la génération de l’autonomie menée par Atxaga. Il est, au contraire, le dernier d’une lignée d’auteurs attachés à une conception nationale –et pas forcément nationaliste– et moderne de la littérature trouvant sa source d’inspiration dans la modernité parisienne.

Les citations de Brel pourraient aussi avoir une seconde raison d’être. Le chanteur belge était célèbre pour la force dramatique de ses interprétations ainsi que pour la profondeur de ses paroles. Pour résumer, c’était un artiste sérieux

¹²⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 83.

¹²⁹ Voici comment Saizarbitoria explique l’importance qu’avait Paris pour les écrivains de sa génération : « Jacques Brel est mon idole, mais oui, cela était ainsi et il faut le comprendre : il se peut que Paris soit aujourd’hui entrée en décadence, mais à l’époque c’était la capitale culturelle mondiale. Et, la frontière [française] étant si proche de Donostia, c’était notre référence. D’où Sartre, Camus et le Nouvel Observateur. », in *Bost idazle Hasier...* op.cit., p. 221.

aspirant à exprimer une vérité humaine, et non un simple *entertainer* de la société du spectacle.

Or, quelle musique écoute Flora lorsqu'elle commence à s'éloigner du narrateur?

[...] des fados et des bossanovas, même si je n'en suis pas sûr. Quoiqu'il en soit, elle chantonnait des chansons qui disaient "o amor, o meu amor", avec une voix blanche et, en même temps, très chaude.¹³⁰

Comme on peut le voir le changement de goût de Flora est double. D'une part, elle est passée à une musique ou à de la chanson plus légère. De l'autre, elle opte pour une musique du sud (Portugal, Amérique du Sud). Paris et son dramatisme ne l'intéressent plus. Nous ne serons pas étonnés de constater que la génération d'Atxaga fera subir à la production littéraire basque du début des années 80 une conversion culturelle similaire. La génération de l'autonomie passe d'une modernité sérieuse¹³¹ (épique) à un postmodernisme plus léger. Sur le plan géographique Atxaga et les membres de sa génération tournent le dos à la francophilie littéraire pour lui préférer le réalisme magique sud-américain ou pour vénérer un auteur comme Pessoa. Ajoutons, bien que la correspondance métaphorique ne soit pas totale, qu'ils vont aussi se revendiquer anglophiles, se réclamant d'auteurs comme Melville, Conrad ou Defoe.

Il semble donc que Flora devienne réceptive à un type de musique dont l'équivalent littéraire correspond aux goûts de la génération de l'autonomie.

C'est à ce moment là que le narrateur commence, pour la première fois, à nourrir des soupçons quant à la fidélité de Flora:

¹³⁰ *Bihotz bi*, op.cit., p. 85.

¹³¹ N'oublions pas que d'après l'enquête déjà citée de Torrealdai (1977) une grande majorité des écrivains basques croyaient que la littérature pouvait changer la société. Il en résulte que la littérature est une affaire grave, et non un jeu.

Je sentais un parfum inconnu dans l'air, peut-être celui de toujours, qui ne serait que *l'absence de mon odeur*.¹³²

L'on conçoit sans mal que Saizarbitoria pût sentir l'odeur de sa propre absence dans la littérature basque des années 80. Dans un autre passage, le narrateur dit ceci:

[...] je trouvais toujours un autre parfum [dans la chambre à coucher du couple], plus *sucré*, inconnu.¹³³

Et il est vrai que la littérature développée par la génération de l'autonomie durant les années 80 peut, en effet, être qualifiée de plus sucrée que celle, rigide et sérieuse, de la littérature moderne-engagée-abertzale des années 70. Pendant le long silence de Saizarbitoria, la littérature basque s'est adoucie, elle a commencé à perdre cette rigidité (tant idéologique que linguistique) que dénonçait Atxaga dans un article programmatique de 1982¹³⁴.

Le narrateur se sent vieux. La conversion culturelle de Flora le fait se sentir vieux, de la même manière que Saizarbitoria a dû se sentir vieux et anachronique suite à la conversion culturelle du champ littéraire basque dans les années 80. Depuis que le narrateur a décidé, manifestant sa bouderie, de dormir sur le sofa du salon, l'odeur du liniment dont il enduit ses muscles endoloris lui colle à la peau, accentuant sa sensation de vieillesse. Il avoue "puer le vieillard"¹³⁵.

Et, au lieu de s'adapter aux temps nouveaux, à la sensibilité littéraire nouvelle, il s'accroche désespérément, pathétiquement, à ses références culturelles vieillissantes. Ainsi, une nuit qu'il voit Flora dormant dans le lit matrimonial –lit dont il s'est interdit la jouissance, dans un accès de masochisme

¹³² *Bihotz bi*, op.cit., p. 83 (les italiques sont nôtres).

¹³³ Ibid.

¹³⁴ Bernardo Atxaga, "Euskal narratibaren arazoak", *Jakin* 25. zkia., 1982, p. 94-103.

¹³⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p.86.

autopunitif– il comprend que sa femme n’a plus besoin de lui pour être heureuse. L’envie le prend alors de “la gifler en suivant le conseil de Léo Ferré”¹³⁶. L’impulsion violente qui saisit le narrateur est provoquée par son impuissance, et, une fois encore, elle trouve son mode d’expression dans le répertoire culturel parisien des années 60 et 70. Le narrateur n’a pas d’autres références, il ne sait pas s’exprimer autrement. Il est le fils d’une époque révolue. De même, Saizarbitoria se sent certainement anachronique en ces années 80 où le pouvoir est en train de passer des mains des hétérodoxes à celles des partisans de l’autonomie de la littérature dont Atxaga est le chef de file. Il n’a pas écrit pendant dix-neuf longues années et le lectorat s’en est allé goûter l’herbe d’un pré nouveau. Saizarbitoria, dans les années 80, est un *has been*. Une vieille gloire de la littérature basque. Flora couche désormais avec Adolfo. Saizarbitoria a été expulsé du centre du canon littéraire basque –la Plaza de la Constitución d’*Ehun metro*– à une périphéricité historique –le bar Hanbre et ses morts-vivants. Il est le héros de la modernisation du roman basque, mais un héros cantonné aux manuels d’histoire. Saizarbitoria se trouve, à l’image du narrateur de *Bihotz bi*, réduit à hanter le musée des antiquités littéraires basques. En compagnie de Txomin Agirre, de Txillardegi et d’Aresti. Réduit à manger du chorizo et des œufs au plat tout en se remémorant de vieilles batailles. Cette image du narrateur assis à une table Hanbre et entouré de petits vieux évoque la situation de Saizarbitoria avant son retour victorieux de 1995 : il ne sait pas très bien s’il fait partie du passé ou du présent de la littérature basque.

Le narrateur n’a même plus l’occasion de se disputer avec Flora car il est hors jeu, de la même façon que Saizarbitoria ne peut contester la suprématie de la nouvelle problématisation littéraire, puisqu’il n’écrit plus. Il a perdu la parole.

¹³⁶ *Bihotz bi*, op.cit., p.113. Voici les paroles de la chanson de Ferré à laquelle le narrateur fait allusion : *Te marie pas / Si c'est ta femme qui est là, réveille-la de sa mort imagée / Fous-lui une baffe, comme à une qui aurait une syncope ou une crise de nerfs... / Tu pourras lui dire : "T'as pas honte de t'assumer comme ça dans ta liquide sénescence. / Dis, t'as pas honte ? Alors qu'il y a quatre-vingt-dix mille espèces de fleurs ? / Espèce de conne ! / Et barre-toi ! / Divorce-la*

Le narrateur en est donc réduit à imaginer la discussion qu'il pourrait avoir avec Flora. Et cette discussion imaginaire nous pouvons sans réelle entrave l'imaginer comme pouvant être celle que le Saizarbitoria des années 80 pourrait avoir avec le lectorat ou le champ littéraire basque:

[le narrateur] "Pourquoi me regardes-tu avec cet air dégoûté?"
[Flora] "Qui te regarde, toi?" [...] "Ça c'est ce que tu voudrais, qu'on reste à te regarder"
[le narrateur] "Fiche-moi la paix"
[Flora] "Si je te fiche la paix tu seras mangé par les détritrus".¹³⁷

3.2.2-Deux figures opposées: l'écrivain moderne vs. l'écrivain postmoderne

Un jour, dans le dressing de leur appartement, le narrateur fouille le sac à main de Flora et y trouve une carte postale dont l'illustration est une rose. Sur le dos, figure un mauvais poème, recopié à la main¹³⁸. Il réalise brusquement que Flora fréquente un autre homme et son premier sentiment est l'étonnement:

[...] la surprise [...] parce qu'elle m'apparaissait pour la première fois comme un être distinct de moi-même, alors que j'étais habitué à la considérer comme une prothèse de ma personne.¹³⁹

On est en droit de prendre ces paroles du narrateur comme une preuve d'orgueil démesuré, et leur interprétation métalittéraire aboutit à un constat choquant. Selon celle-ci Saizarbitoria considérait le champ littéraire basque des années 70 comme une prothèse de lui-même! Qu'il suffise de se référer au témoignage d'un écrivain-lecteur ayant vécu en tant que spectateur l'apogée saizarbitorienne de ces années-là pour se convaincre du caractère à peine fantasmé de la proprioception de Saizarbitoria. L'aujourd'hui réputé Joseba

¹³⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p.147.

¹³⁸ *Ibid.*, p. 150.

¹³⁹ *Ibid.*, p. 166.

Gabilondo –surtout connu pour ses travaux critiques, un peu moins pour ses œuvres de création– était un adolescent au moment où Saizarbitoria arrive au faîte de sa première gloire. Dans un recueil de chroniques publié au début des années 90, il revient, au détour de plusieurs phrases sur l’impact que provoqua en lui –et les jeunes gens de sa génération– la figure de Saizarbitoria. Celui-ci est présenté comme un modèle intouchable... et désigné comme le père œdipien à tuer¹⁴⁰. Mais vers la fin des années 80, Saizarbitoria sent qu’il a perdu sa place au centre du canon littéraire basque, il perçoit qu’Atxaga-Adolfo et toute la génération de l’autonomie la lui ont subtilisée.

Nombreux sont les indices dispersés tout au long du roman qui permettent de conforter l’hypothèse de l’équation métalittéraire Adolfo=Atxaga. Le premier indice est phonétique. Les deux noms sont composés de trois syllabes et commencent par la lettre A. Ensuite, le nom Adolfo ressemble également au prénom Bernardo (lui aussi composé de trois syllabes et se terminant par le même “o”), et pas seulement d’un point de vue phonétique. Les deux prénoms sont d’origine non basque et médiévale, ce qui leur confère la même couleur. Troisièmement, l’on nous fait savoir qu’Adolfo possède une chevelure “noire, touffue et bouclée”¹⁴¹, exactement comme celle d’Atxaga. Enfin, Adolfo est accordéoniste (concertiste, mais aussi professeur au conservatoire). Et, même si nous n’avons pas le droit de rapprocher ce détail de l’identité du personnage principal du dernier grand roman d’Atxaga (*Le fils de l’accordéoniste*¹⁴²) parce que cette œuvre est postérieure à *Bihotz bi*, il n’empêche que l’instrument lui-même est suffisamment riche en connotations pour pouvoir être compris comme une allusion implicite à la production littéraire de Bernardo Atxaga. En effet,

¹⁴⁰ Voici un passage dans lequel il passe à l’acte: « Je crois qu’il y a eu dans la littérature basque un certain nombre d’écrivains sérieux, aristocratiques, intelligents et misanthropes – impossible de donner des noms, bien sûr. Après tout, je me lance: Saizarbitoria. » in Joseba Gabilondo, *Kaliforniatik bihotzez*, Donostia, Elkar, 1992, p. 170

¹⁴¹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 12.

¹⁴² Bernardo Atxaga, *Soinujolearen semea*, Iruñea, Pamiela, 2003 (*Le fils de l’accordéoniste*, Paris, Christian Bourgois, 2007).

l'accordéon serait l'équivalent idéal pour symboliser la littérature néorurale qui a fait le succès et la renommée d'Atxaga. C'est un instrument populaire, rural, longtemps considéré comme ringard et qui a connu une renaissance postmoderne à la faveur de l'emploi qu'en ont fait des courants musicaux divers (Jazz, tango, world music, triki-rock...). L'accordéon a été doté par ces courants musicaux de nouvelles capacités expressives et a acquis ses lettres de noblesse. Et cela correspond très exactement à ce que l'entreprise néoruraliste d'*Obabakoak* a réussi à faire avec le fond littéraire rural et populaire basque. Atxaga s'est nourri du roman costumbrista de Txomin Agirre, des sermons des prêtres ruraux (Aguirre d'Asteasu), des biographies de versificateurs populaires (Pello Errota) et il a composé une œuvre postmoderne qui détourne le message traditionnaliste de son matériau, le transpose dans des genres a priori incompatibles (la littérature fantastique, par exemple, ou le conte oulipien) et lui fait dire des choses tout à fait nouvelles.

Toutefois, ce faisceau d'indices, aussi convaincant soit-il, ne fait pas le poids face à l'élément le plus déterminant à l'heure de faire d'Adolfo le double fictionnel (et parodique) d'Atxaga, nous voulons parler de l'ethos artistique postmoderne que le personnage incarne tout au long du roman. Nous allons tâcher de démontrer point par point qu'on peut sans grande difficulté attribuer cet ethos à Bernardo Atxaga. On peut d'ores et déjà deviner que l'on opposera cet ethos postmoderne à l'ethos moderne que Saizarbitoria a longtemps incarné et dont le représentant est ici le narrateur.

Procédons à l'analyse de l'ethos postmoderne d'Adolfo. Le premier élément en est la profession du personnage. Le fait qu'il ait une activité professionnelle artistique contribue, bien entendu, à étayer la pertinence de la piste interprétative métalittéraire. Adolfo est musicien –partant écrivain, dans notre optique. Mais le terme de musicien n'est pas suffisamment précis. Adolfo est à la fois concertiste et professeur de conservatoire. La première façon, évidente, de comprendre le fait qu'il soit dans l'enseignement est la suivante:

Bernardo Atxaga, comme d'autres écrivains de sa génération entreprit la conquête du champ littéraire et de la professionnalisation par le chemin indirect de la littérature pour enfants et pour la jeunesse¹⁴³. Si, dans la seconde moitié des années 70, ces jeunes écrivains fourbirent leurs armes dans un esprit très *underground* –en créant une revue au tirage confidentiel et de confection quasi artisanale, en se constituant en groupe littéraire (Pott), en autoéditant les œuvres des membres du groupe (l'hermétique ouvrage *Etiopia*, 1978, d'Atxaga en est l'exemple le plus connu), le fait est qu'il ne commencèrent à s'imposer dans le champ littéraire que lorsqu'ils investirent la littérature pour enfants. Ainsi, dans un premier temps, Atxaga avait-il accompli, pour reprendre la formule de Julia Kristeva, "la révolution poétique du langage", mais il lui restait à mener à bien une autre révolution, celle qui permettrait aux défenseurs de l'autonomie de la littérature d'accéder au pouvoir en chassant les hétérodoxes. C'est la raison pour laquelle ils entreprirent de capter à la source et de former une nouvelle génération de lecteurs –celle qui allait devenir la première génération de lecteurs alphabétisés. Ce faisant, ils établissaient la connexion avec le lectorat du futur, celui qui était destiné à assurer leur succès. De tous les écrivains de cette génération (Anjel Lertxundi, Joan Mari Irigoien, Joxe Mari Iturralde...) Atxaga fut (et demeure) le plus lu dans les écoles et les lycées. Il nous est impossible, par ailleurs, de ne pas tenir compte du fait qu'Atxaga se fit aussi connaître durant les années 80 en parcourant le Pays Basque de long en large en tant que conférencier. Faisant œuvre de pédagogue, il entreprit de former également le public adulte –celui-là même qui avait mal compris le premier Saizarbitoria– à la lecture littéraire, à ses codes, à ses références. Impossible, de même, d'oublier que l'Atxaga des années 90, n'hésita pas à intituler une série de textes "Leçons", ce qui donne une idée de l'autorité intellectuelle (et morale) acquise dans le

¹⁴³ Sur ce point précis de l'histoire littéraire basque, cf. notre article « Un aspect de l'œuvre de Bernardo Atxaga : la vérité sort par la bouche des (auteurs pour) enfants », *Atxaga Baionan*, Donostia, Hiria, 1999, p. 61-91.

champ littéraire basque suite au succès international d'*Obabakoak*. Atxaga a bien été, pour toute une génération de lecteurs basques un professeur de lecture.

Ajoutons que le lien du personnage d'Adolfo avec le conservatoire allégorise en outre, tout simplement, le lien d'Atxaga avec l'institution littéraire. C'est un fait incontestable que l'institution littéraire basque contracta une dette envers Atxaga lorsque le prestige social de la littérature et des écrivains basques (au sein même de la société basque) grandit suite au succès personnel du créateur d'Obaba. Dette que le champ remboursa durant une bonne partie des années 90 en faisant d'Atxaga un auteur adoré, adulé et intouchable.

Attardons-nous sur un autre détail, tout aussi significatif. On nous dit, dans le roman, qu'Adolfo enseigne au nouveau conservatoire de la ville alors que Flora travaille à l'ancien conservatoire. Ce pourrait être une manière de dire qu'Atxaga a renouvelé l'institution littéraire basque. Et c'est bien ce qui s'est passé, puisqu'Atxaga aura réussi à imposer au champ littéraire une nouvelle problématique littéraire (post-nationaliste et postmoderne), la déplaçant sur un terrain nouveau, la faisant *déménager*. Afin de renforcer cette interprétation, ajoutons que Flora et Adolfo font l'amour pour la première fois dans un "*Instituto*" (les cursives sont nôtres). Et, plus tard, le roman de révéler que le nouveau conservatoire et le vieil institut se confondent¹⁴⁴. Il s'agit d'un seul et même bâtiment. Ainsi: nouveau conservatoire=vieil institut. Et cela métaphorise avec nuance et précision ce qu'a constitué l'apport littéraire de Bernardo Atxaga: le retour à l'ancien (le rural, le dialectal, le populaire, ce qu'il nomme "mendia" ou montagne), afin d'y construire une nouvelle littérature basque (postmoderne). La Flora convertie à la société postmoderne et à ses valeurs culturelles va donc accepter l'union sexuelle avec Adolfo-Atxaga dans le conservatoire nouveau: ils se sont connus dans ce lieu symbolisant la nouvelle institution littéraire basque dominée par Atxaga. Si l'on prend la peine de traduire cela en des termes socioanalytiques, à partir de la consécration

¹⁴⁴ *Bihotz bi*, op.cit., p. 195.

espagnole et internationale d'*Obabakoak* en 1989, le lectorat basque se convertit à la problématique littéraire élaborée par la génération de l'autonomie et porte Atxaga au sommet de l'institution littéraire basque nouvelle.

Le narrateur, quant à lui, ne paraît lié à aucune institution (littéraire). On se souvient qu'il vécut une période bohème avec Flora durant sa jeunesse, qu'ils passaient des heures enfermés dans un lieu marginal –Hanbre–, parmi les perdants de la Guerre civile (qu'ils considéraient comme les vainqueurs moraux), jouant de airs de Jazz ancien sur un vieux piano. De même, le narrateur se souvient comment il se baignait sur la plage avec Flora les jours de tempête, c'est-à-dire lorsque tous les gens normaux sortaient de l'eau. "Ce furent des jours heureux"¹⁴⁵. Il est logique que le narrateur ne soit lié à aucune institution puisque durant ces années glorieuses du premier Saizarbitoria l'institution littéraire basque existait à peine: il n'y avait pas de subventions, pas de ministère de la culture basque dans l'organigramme d'un gouvernement basque qui n'existait pas encore, pas d'association d'écrivains basques, l'euskara était une langue sans existence officielle, on ne l'enseignait ni dans les écoles ni à l'université... Le rapport de Saizarbitoria au lectorat basque –à la différence de celui d'Atxaga– ne pouvait donc pas exister dans le cadre d'une institution. C'était forcément un rapport plus romantique, plus anticonformiste. Le premier Saizarbitoria, ne le perdons pas de vue, écrivait à une époque où la littérature basque était encore quasi clandestine¹⁴⁶ et loin d'être domestiquée.

Pour toutes ces raisons que nous venons d'évoquer le narrateur n'a de cesse de critiquer l'ethos d'Adolfo. Prenons un exemple. Alors qu'il espionne les amants qui sont assis dans un café, il voit Adolfo payer les deux cafés, et observe qu'il a laissé le prix juste (sans pourboire). Son commentaire fuse: "Je pensai qu'il faisait partie de ces gens qui savent le prix des choses"¹⁴⁷. Il ne

¹⁴⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p.20.

¹⁴⁶ Rappelons que les exemplaires de la première édition d'*Ehun metro* (1974) furent saisis par la garde civile et qu'ils ne parvinrent jamais aux mains des lecteurs.

¹⁴⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p. 187.

faudrait pas oublier que dans les années 70, d'après l'enquête sociologique de Torreal dai (effectuée auprès des écrivains de l'époque), la majorité des écrivains basques voyait d'un mauvais œil le paiement des droits d'auteur. Écrire en basque devait rester une activité moralement irréprochable et désintéressée. Il s'agissait d'un don militant. Or, nous savons qu'une des aspirations principales de la génération de l'autonomie fut celle de la professionnalisation, ce qui, bien sûr, impliquait la perception des droits d'auteur. Atxaga fut, en cela aussi, un précurseur. Dans un acte non dénué de panache il démissionna de son poste –il travaillait alors dans une banque– pour essayer de vivre de sa plume. Il fut le premier écrivain de l'histoire littéraire basque à tenter l'aventure de la professionnalisation de façon aussi radicale, et le premier à y parvenir. Il est donc exact qu'Atxaga –à l'instar de son double fictionnel Adolfo– connaît le prix des choses, et particulier le prix à payer pour autonomiser la littérature de l'emprise du champ politique. Le projet de professionnalisation d'Atxaga allait dans le sens de l'Histoire, mais cette vérité est difficile à reconnaître pour un écrivain ayant vécu l'héroïsme culturel et politique des années 60-70. Le Saizarbitoria du début des années 90 (antérieur à son retour) ne peut s'empêcher de regarder avec une pointe de jalousie le confort institutionnel de l'Atxaga post-*Obabakoak*.

Le narrateur décrit Adolfo-Atxaga comme un arriviste dans le passage suivant:

Il monta les escaliers du nouveau conservatoire avec une agilité enviable, et après avoir pincé la joue d'une fille qui l'attendait à la porte, il disparut derrière celle-ci.¹⁴⁸

Si l'on observe avec attention cette phrase apparemment anodine, on verra que chaque mot veut y dire *autre chose* et qu'elle synthétise la manière dont Saizarbitoria perçoit l'Atxaga triomphant des années 90. Nous avons

¹⁴⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p.188.

suffisamment commenté l'expression « nouveau conservatoire ». Passons donc aux mots suivants : « monter les escaliers avec agilité » ne semble pas poser trop de difficultés. L'arriviste –le « trepa » en castillan– veut monter au sommet de la hiérarchie sociale et le fait sans s'embarrasser de scrupules. On peut comparer cette montée agile d'Adolfo à la façon (facile et rapide) dont Atxaga se hissa au sommet de l'institution littéraire basque grâce au Premio Nacional de Narrativa obtenue en 1989. L'adjectif « enviable » nous renseigne sur les sentiments qu'éprouve le narrateur face au spectacle de l'ascension fulgurante de son rival littéraire. Enfin, le fait de pincer la joue d'une fille connote la légèreté de mœurs d'Adolfo –ce que le roman confirme par la suite–, en opposition avec la monogamie obsessive du narrateur. Toutes les filles –lisez tous les lectorats potentiels– intéressent Adolfo-Atxaga. Son objectif est de séduire le maximum de lecteurs¹⁴⁹. Notons qu'après avoir pincé la joue de la fille il pénètre dans l'enceinte symbolisant l'institution littéraire. Il a donc réussi à conquérir le champ littéraire après avoir séduit la fille-lectorat.

On nous dit, aussi, qu'Adolfo voyage beaucoup et loin (de Donostia, capitale littéraire basque) en tant qu'accordéoniste. Il réussit donc à s'exporter en tant que musicien, de la même manière qu'Atxaga le fait en faisant voyager sa littérature hors des frontières basques.

Pendant ce temps, nous voyons le narrateur traversant la ville pour faire du porte à porte et peinant à vendre ses dictionnaires encyclopédiques.

Cela faisait un bon mois que je ne vendais pas un exemplaire du Dictionnaire Encyclopédique. Une fois encore, je n'allais pas être le meilleur vendeur.¹⁵⁰

Il est des passages plus difficiles à interpréter. La technique de vente du narrateur est d'un autre temps et, en outre, il travaille sans l'appui d'une

¹⁴⁹ On rapporte qu'Atxaga se vante régulièrement d'être « un écrivain de cent mille lecteurs ».

¹⁵⁰ *Bihotz bi*, op.cit., p. 225.

institution. Le dictionnaire encyclopédique LUR est le produit d'une entreprise privée et militante. Ce n'est pas n'importe quelle encyclopédie. C'est même un des éléments qui fonde le mieux l'interprétation métalittéraire à laquelle nous nous livrons depuis le début : il convient de se souvenir que Saizarbitoria fut un des fondateurs de la maison d'édition LUR, en 1967. La fiction du roman et l'histoire de son auteur se mêlent donc dans ce motif. Le narrateur semble convaincu de la valeur intrinsèque (affective, intellectuelle, militante) de cette encyclopédie qu'il vend à travers la ville. C'est même cette conviction qui lui donne le courage de continuer à faire du porte à porte. Sa méthode ne consiste pas à séduire les filles (lecteurs), comme le fait Adolfo, mais de croire en la valeur du produit littéraire et d'essayer d'en convaincre le lecteur potentiel.

Le dictionnaire encyclopédique LUR –qui existe, insistons sur ce fait¹⁵¹– est aussi une métaphore de l'œuvre littéraire du Saizarbitoria des années 60 et 70 et c'est cette œuvre que l'auteur peine à *vendre* au lecteur basque du début des années 90. Il erre à travers une ville de Donostia acquise à la postmodernité littéraire et à son corollaire, la logique littéraire commerciale. Le hameçon dont il se sert lorsqu'il va à la rencontre d'un acheteur éventuel et qu'il frappe à sa porte est de poser une question sur l'origine des Basques. Comme le nom LUR le symbolise –le mot signifie terre en basque– l'œuvre de Saizarbitoria est liée à la terre basque, puisqu'elle est le fruit d'une conception nationale –partant, moderne– de la littérature. Thématiquement, le premier Saizarbitoria, est un auteur basque. Il aborde sérieusement des thèmes sérieux –aussi sérieusement qu'une encyclopédie ?...¹⁵² La question nationale basque, voilà le grand thème saizarbitorien, sur lequel viennent se greffer ses autres obsessions (l'incommunication amoureuse, l'écriture comme rapport pathologique à la vie,

¹⁵¹ Cf. l'article « Lur Hiztegi entziklopedikoa » de Josu Zabaleta, in *Jakin* n°72, 1992, dans lequel l'auteur revient sur les tenants et les aboutissants du projet de premier dictionnaire encyclopédique en langue basque, paru en 1991.

¹⁵² Est-ce un hasard ? La littérature du premier Saizarbitoria a souvent été taxée de « scientifique », à tel point que c'est devenu une des idées reçues les plus connues de la critique littéraire basque.

la mort). Et il n'a jamais traité le thème à la légère (bien qu'il ait toujours développé un point de vue critique et non nationaliste). Ces remarques concernant le premier Saizarbitoria peuvent également s'appliquer à *Hamaika pauso*, l'œuvre du retour. Voilà certainement pourquoi Joseba Gabilondo le considère comme "el escritor vasco por antonomasia, escritor realista y nacionalista"¹⁵³.

Le Saizarbitoria qui est en train de rédiger *Bihotz bi* n'ignore sans doute pas l'image que donnent de lui des critiques comme Gabilondo et il fait preuve d'une belle capacité d'autodérision dans plusieurs passages du roman. Par exemple lorsqu'il établit, par la bouche de son personnage, la liste des ouvrages encyclopédiques publiés par LUR:

Les comptes étaient vite faits, je n'avais vendu que cinq livres: deux exemplaires de 'Los orígenes de nuestro Pueblo', deux autres de 'La cuisine basque et internationale' et un seul de 'Nos montagnes et vallées'. Voilà tout.¹⁵⁴

Le narrateur surveille Adolfo et se rend compte que ce dernier est toujours en compagnie de jeunes filles –ses élèves? Le fait est qu'Adolfo-Atxaga arrive à capter des lecteurs plus jeunes que lui, et cela intrigue le narrateur. De nouveau, la jalousie l'envahit:

[...] il me sembla qu'il [Adolfo] faisait partie de ces gens incapables de parler de sujets sérieux, de football ou de choses propres aux hommes, avec d'autres hommes, et que c'est à cause de cela que les femmes paraissaient heureuses à ses côtés.¹⁵⁵

¹⁵³ Joseba Gabilondo, « Del exilio materno a la utopía personal: Política cultural en la narrativa vasca de mujeres », in *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 623, 1998, p. 35. Il est intéressant de noter que Gabilondo voit en Atxaga l'écrivain qui vient remplacer le modèle représenté par Saizarbitoria. Parlant de la création de l'univers d'Obaba, voici ce qu'il dit: « se inauguraba un nuevo paradigma literario rural-mágico que se contraponía al realista-nacionalista de Saizarbitoria » (35. or.).

¹⁵⁴ *Bihotz bi*, op.cit., p.215.

¹⁵⁵ Ibid., p. 195.

Saizarbitoria a toujours été l'auteur basque réaliste qui parlait de sujets sérieux (la politique, l'histoire, la mort) et il est en train de comprendre que, depuis le succès d'Atxaga, la figure de l'écrivain sérieux est passée de mode. La génération de l'autonomie, menée par Atxaga, a introduit dans la littérature basque la fantaisie, l'approche ludique, l'allégorie. D'autre part, la légèreté apparente du postmodernisme ainsi que sa dépolitisation tout aussi apparente sont devenues la norme dans les lettres basques. Il est également à noter que, dans le passage susmentionné, les victimes du pouvoir de séduction d'Adolfo sont toutes des femmes. Nous avons déjà vu que dans le code symbolique de Saizarbitoria la femme est le signifiant habituel du lectorat, mais on pourrait aussi émettre l'hypothèse complémentaire selon laquelle Saizarbitoria nous parle ici également de la féminisation du lectorat. Les enquêtes sociologiques ont, en effet, montré qu'au cours des deux dernières décennies le lectorat basque s'est largement féminisé¹⁵⁶. Allons plus loin que les froides statistiques: il est évident que les goûts du lectorat masculin se sont dans une grande mesure féminisés au cours des deux dernières décennies. Les grands sujets sérieux ne sont plus en vogue et beaucoup d'écrivains hommes, sentant l'air du temps se modifier sont passés à de nouvelles thématiques. Il s'agit de s'adapter à la féminisation du lectorat ainsi qu'à celle de la sensibilité du lectorat masculin.

Si Saizarbitoria veut percer les secrets du succès auprès des femmes (lecteurs) d'Adolfo-Atxaga, il n'a d'autre moyen que d'interroger Flora à ce sujet, au risque de se livrer à un exercice de pur masochisme:

En ouvrant une bonne bouteille de vin et en mettant des chandelles, j'allais réussir à en savoir davantage sur leur relation.¹⁵⁷

¹⁵⁶ D'après une enquête réalisée par l'Association des Éditeurs Basques en 2003, le lectorat des livres en basque est composé de 58,9% de femmes. Le groupe fournissant le plus grand nombre de lecteurs est celui des femmes entre 25 et 44 ans (25, 7%).

¹⁵⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p. 196.

Ayant interrogé Flora sur leurs sujets de conversation, voici ce qu'elle répond:

Qu'ils parlaient [Flora et Adolfo] de la vie, de la musique [...] 'nous nous ressemblons beaucoup'. Elle dit cela, et je ne savais pas ce qu'elle entendait par là. Qu'il savait parler aux femmes, apparemment, qu'il savait leur parler de ce qui les intéressait.¹⁵⁸

Parler de la vie –c'est-à-dire fuir les grands sujets sérieux et masculins– et ressembler au lecteur (ou changer d'apparence en fonction de lui, tel un caméléon): voilà donc le secret du pouvoir de séduction d'Adolfo-Atxaga. Menant son interrogatoire masochiste jusqu'au bout, le narrateur demande à sa femme comment ils font l'amour.

Il aimait que je m'assoie sur lui. [...] Il aimait que je lui mordille les tétons.¹⁵⁹

La figure de l'écrivain de l'ère postmoderne est donc celle d'un écrivain tourné vers les besoins du marché et les désirs de son lectorat. Il a pour but de satisfaire les envies du lectorat, et, pour cela, il est disposé à accepter sa *féménisation* (jouer le rôle passif dans la relation amoureuse). L'écrivain est l'élément passif du couple, il répond au désir du lecteur. L'image de la femme-lecteur à califourchon sur l'écrivain –pendant la relation sexuelle– est la clé de l'ethos de l'écrivain postmoderne tel que le perçoit Saizarbitoria. Car pour Saizarbitoria le postmodernisme littéraire se confond avec la soumission à la logique marchande ou commerciale –la culture du best-seller– et l'abandon regrettable d'un certain élitisme culturel.

¹⁵⁸ Ibid., p. 195.

¹⁵⁹ Ibid., p. 214.

Le narrateur du roman –alter ego du Saizarbitoria muet des années 80 et du début des années 90– n’adhère pas, bien entendu, à cette attitude vis-à-vis de la femme-lectorat. Il vient d’une autre époque, d’un autre monde, dans lequel la littérature avait encore une valeur esthétique, intellectuelle et politique. Il appartient au monde des écrivains modernes et sérieux, le monde du Nouveau roman et de la Nouvelle vague, dans lequel les artistes, d’une façon très aristocratique, imposaient au lecteur ou au spectateur, sans aucune concession, ses expériences formelles, son hermétisme (confinant parfois à l’autisme artistique), sa gravité. Ils créaient des œuvres qu’il fallait mériter, des romans exigeants.

Pour ceux de la génération de Samuel, d’Hanbre, la femme adultère mérite de mourir, ou, du moins, d’être expulsée de la maison (comme le fit l’admiré Beltran). Pour ceux, plus jeunes, de la génération du narrateur, il fallait faire la cour à la femme, certes (et le narrateur prétend avoir toujours eu un don pour entamer la conversation avec une femme), mais une fois conquise on ne prenait plus ses désirs en considération. Autrement dit, l’écrivain adepte du Nouveau roman, et plus généralement de la modernité littéraire, décide tout seul et peu lui chaut le désir (ou les besoins du lecteur). Mais s’il vient à découvrir l’infidélité de sa femme-lectorat il n’a pas de réponse à la situation, il ne sait pas s’adapter aux besoins du lectorat pour le reconquérir, et, qui plus est, il ne le veut pas de peur de perdre sa dignité d’écrivain. Il paraît donc condamné soit au silence soit à l’autisme littéraire. D’ailleurs, on peut constater que les héros parisiens du Saizarbitoria des années 60 et 70 connurent, durant les années 80 et 90, la même mésaventure que lui : les lecteurs des Robbe-Grillet et apparentés s’en furent goûter des mets littéraires plus sucrés, plus prémâchés, lassés peut-être de devoir endurer l’attitude élitiste et aristocratique de ces écrivains.

3.2.3- Deux histoires de la littérature basque face à face

“Ne me gâche pas mon histoire” dit Flora au narrateur lorsque ce dernier lui demande le nom de son amant. Et le narrateur de surligner l’étrangeté de cette formule, comme s’il entendait signaler au lecteur qu’il se trouve face à un passage doté d’une valeur particulière (métalittéraire).

Cela ne semble pas crédible; en particulier ce “Ne me gâche pas mon histoire”. En tout cas, la réplique ne paraît pas naturelle, venant juste après mon “ne me laisse pas”.¹⁶⁰

Pourquoi la formule employée par Flora est-elle bizarre? Peut-être parce qu’elle se sert du mot ‘historia’ (qui sert habituellement à désigner l’Histoire) et non ‘istorioa’ (qui sert à désigner les histoires, ou une histoire d’amour, par exemple). On parle d’histoires d’amour mais d’Histoire des changements sociétaux. Et, étant donnée l’insistance du narrateur à stigmatiser la formule dont s’est servie Flora, il est légitime de penser que Saizarbitoria a choisi le mot « Histoire » à dessein. Une autre phrase de Flora, située quelques pages plus loin, vient d’ailleurs confirmer cette supposition selon laquelle le mot ‘historia’ est une invitation à une lecture métalittéraire du roman. S’étant rendue à un rendez-vous avec Adolfo et faisant le rapport de la rencontre à son jaloux de mari, elle prétend lui avoir dit ceci:

Je lui ai dit cela [à Adolfo], que l’histoire [‘historia’ et non ‘istorioa’, encore une fois] qui me lie à toi [le narrateur] est très forte, et qu’il m’est impossible de *refermer ce livre* comme ça [les italiques sont nôtres].¹⁶¹

La métaphore que Flora utilise pour évoquer sa relation avec le narrateur fait, comme on peut le voir, référence aux livres, à la littérature donc. Et que dit-elle? Eh bien, que sur un terrain, à tout le moins, Saizarbitoria conserve un avantage sur Atxaga: sur celui de l’ancienneté de la relation. En effet, si

¹⁶⁰ *Bihotz bi*, op.cit., p.172.

¹⁶¹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 184.

Saizarbitoria est entré en littérature en 1969 avec *Egunero hasten delako*, Atxaga, bien qu'ayant commencé à publier des textes dès 1972, n'a publié son premier livre, *Ziutateaz*, qu'en 1976, à une époque où Saizarbitoria achevait sa première vie d'écrivain. Nonobstant, l'argument d'ancienneté n'est visiblement pas du goût du narrateur:

[...] le fait que notre histoire fût longue ou ancienne [...] ne me plaisait pas comme argument fondant un choix [entre des deux hommes], car je voulais être vainqueur *sur un autre terrain* [nous soulignons].

L'autre terrain dont Saizarbitoria parle est, bien entendu, celui de la qualité littéraire, ou de l'importance intrinsèque de leurs œuvres littéraires respectives. C'est la raison pour laquelle le narrateur demande alors à Flora d'appeler Adolfo et de lui dire, au téléphone, les mots qu'il entend lui dicter afin de lui signifier la fin de leur liaison. Tout peut s'arranger entre eux si Flora accepte de dire à Adolfo que celle qu'elle a avec le narrateur est "l'histoire la plus importante"¹⁶². Et, une fois de plus, les choix lexicaux de Saizarbitoria sont on ne peut plus significatifs: parlant d'une histoire d'amour il emploie un mot –"important"– qui ne paraît pas le plus approprié au contexte sémantique amoureux. On s'attendrait plutôt au qualificatif "belle" (histoire d'amour), a fortiori dans un passage au cours duquel Saizarbitoria mentionne implicitement la célèbre chanson de Barbara¹⁶³. Comme le narrateur l'avoue: "je ne sais pas pourquoi je dis 'la plus importante' alors que la chanson dit bien 'la plus belle' "¹⁶⁴. Notons, par la même occasion, que le mot "amour" a également disparu de la citation de Barbara. La raison en est simple: nous ne parlons pas ici d'histoires d'amour mais de l'Histoire littéraire. Saizarbitoria, qui a bien assimilé la leçon robbe-

¹⁶² Ibid., p. 179.

¹⁶³ « [...] j'étais sa plus importante histoire d'amour. Je lui dis cela, car à l'époque j'écoutais beaucoup une chanson dont le titre était 'Ma plus belle histoire d'amour, c'est vous' » (p. 179). Ajoutons, au passage, que Barbara est une référence culturelle de plus appartenant au Paris des années 60 et 70.

¹⁶⁴ *Bihotz bi*, op.cit., p.180.

grilletienne¹⁶⁵, prend le soin de répéter les éléments dont il veut souligner l'importance au lecteur. D'où la tendance du narrateur à revenir sur son propre lapsus. De quoi nous parle le roman dans ce passage de toute évidence métalittéraire? Saizarbitoria nous parle de l'importance que lui-même et Atxaga auront à l'avenir dans l'histoire de la littérature basque, de leurs places respectives dans le panthéon littéraire basque. Il est vrai que les manuels d'histoire de la littérature basque ont été révisés depuis le phénomène *Obabakoak* et la consécration internationale d'Atxaga. Jusqu'alors, dans *Historia social de la literatura vasca*¹⁶⁶, pour ne prendre qu'un exemple, Saizarbitoria était considéré comme le principal modernisateur du roman basque. Avec le succès d'Atxaga et de la génération de l'autonomie, cependant, la première période saizarbitorienne est devenue un chapitre comme un autre, inséré dans la trame du grand récit de la modernisation de la littérature basque. L'organisation téléologique du récit historique a désormais comme chapitre final et grandiose la gloire atxaguienne. L'aventure moderne de Saizarbitoria ne mérite qu'un chapitre tout à fait ordinaire dont le titre serait "Nouveau roman", comme dans *Literatura vasca siglo XX* de Jon Kortazar, publié en 1990¹⁶⁷.

L'histoire que Saizarbitoria avait jadis commencée avec le champ littéraire basque s'est enlisée, faute de lui avoir donné une suite. L'auteur paye ses dix-neuf années de silence par la relégation à la marge de l'histoire littéraire basque. Se rendant compte qu'Atxaga a réécrit cette histoire, Saizarbitoria se voit contraint de démythifier son propre passé littéraire, aussi glorieux soit-il. C'est ce que suggèrent les passages dans lesquels le narrateur essaye de se rapprocher de Flora. Le narrateur vient de demander à Flora de rompre avec Adolfo et ils vont se promener en ville. Malheureusement, leur déambulation ne se fonde que

¹⁶⁵ Rappelons que selon Robbe-Grillet, le romancier ne répète pas un élément parce qu'il est important. C'est, à l'inverse, par la répétition qu'il devient important.

¹⁶⁶ Ibon Sarasola, *Historia social de la literatura vasca*, Madrid, Akal, 1976 : « Teniendo en cuenta todo lo dicho, puede decirse que la obra de Ramon Saizarbitoria *Egunero hasten delako* [1969] es la primera novela vasca moderna » (116. or.).

¹⁶⁷ Jon Kortazar, *Literatura vasca siglo XX*, Donostia, Etor, 1990.

sur le souvenir du passé. La pointe de Monpas, qui se trouve à une extrémité du quartier Gros leur rappelle Rimini où ils passèrent leur meilleures vacances. Mais, “même si, passées à travers le filtre de la nostalgie de la jeunesse, les choses se bonifient dans la mémoire”¹⁶⁸, le narrateur se rend compte que le séjour à Rimini ne fut pas aussi beau: “nous y mangions des vieux macaroni pendant qu’une pute à la retraite nous chantait des chansons toscanes”¹⁶⁹. Pire, Flora lui avoue (naïvement ?) que durant ce voyage à Rimini, “un homme lui colla ‘son gros truc’ dans le bus [...] et qu’elle le garda contre les fesses tout au long du voyage”¹⁷⁰ sans rien faire pour l’en empêcher. Et le narrateur de commenter:

[...] je ne lui dis pas à quel point ce qu’elle m’avait raconté avait été humiliant.¹⁷¹

Comment pourrait-il en autrement, alors que l’on tenait pour acquis que le narrateur et Flora étaient encore très amoureux durant ces glorieuses années 70. Comme on le sait, cette décennie représente le premier âge d’or saizarbitorien et Rimini son attachement à une certaine modernité artistique, celle de la Nouvelle vague. La confession de Flora a gâché le souvenir et le passage mérite une interprétation métalittéraire: ce que le lectorat ou le champ littéraire basque aimait en Saizarbitoria n’est pas son identité littéraire personnelle mais la nouveauté des références qu’il importait: c’est bien la force phallique de la modernité artistique incarnée par l’homme du bus qui attira le lecteur basque des années 70 et non le narrateur basque qui n’était à Rimini qu’un touriste. D’après cette relecture sévère (trop sévère) de l’histoire littéraire basque, Saizarbitoria n’aurait été qu’un simple importateur de courants littéraires à la mode en Europe. Il n’aurait pas atteint le rang de créateur authentique, intrinsèquement

¹⁶⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p.185.

¹⁶⁹ Ibid.

¹⁷⁰ Ibid., p. 223.

¹⁷¹ Ibid.

intéressant. C'est le type de reproche couramment adressé aux auteurs classiques de la littérature basque, au premier rang desquels on trouve les pseudo symbolistes (ou post symbolistes, si l'on est indulgent) Lauaxeta et Lizardi, qui n'auraient produit, dans les années 30, qu'une version anachronique et édulcorée du symbolisme. Selon l'historiographie la plus critique, les écrivains modernes basques se sont longtemps limités à singer des innovations formelles –le perspectivisme, le monologue intérieur, le behaviourisme, etc.–, sans s'appuyer sur un contenu les réclamant. Nous serions, ainsi, face à un simulacre de modernité littéraire. Telle est, par exemple, la vision de l'histoire littéraire basque qui sous-tend l'œuvre critique d'un Joseba Gabilondo. Se posant en défenseur de la génération de l'autonomie face à ses prédécesseurs, il a, en effet, plus d'une fois défendu l'idée selon laquelle la littérature basque ne se serait extirpé du simulacre que très récemment, à la faveur de l'apparition d'un auteur comme Atxaga. Ce dernier aurait quitté la voie stérile du simulacre en inventant le territoire imaginaire d'Obaba. Ce faisant il aurait commencé à élaborer une solution non moderne (postmoderne) au problème séculaire du *retard* de la littérature basque¹⁷².

Ainsi donc, Saizarbitoria aurait des doutes concernant la valeur réelle de son passé littéraire, et l'on en déduirait que c'est là une des raisons qui l'ont poussé à reprendre la plume, peut-être même la plus solide. Et celle qui symbolise le champ littéraire basque des très atxaguiennes années 90 –Flora– ne lui facilite pas la tâche. Elle redemande au narrateur de ne pas lui “gâcher son histoire” avec Adolfo. Et le narrateur de répondre:

‘Que veux-tu dire?’ lui demandais-je, et elle me répondit qu'elle-même ne le savait pas bien. [...] je crois qu'elle exprimait son désir de conserver son histoire avec l'accordéoniste parmi ses belles histoires; c'est-à-dire qu'elle ne voulait pas rester avec le souvenir d'avoir fait quelque

¹⁷² Joseba Gabilondo, « Modernismoaren jarauntsia euskal literaturan. *Obabakoak-ez* », *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*, Bilbo, EHU-UPV, 2006, p. 121-156.

chose de honteux; et, pour cela, apparemment, *il lui était nécessaire que j'accepte et que je respecte son histoire*. [nous soulignons]
C'est plus facile à dire.¹⁷³

Qu'il respecte l'histoire de la littérature basque telle qu'elle a été réécrite et révisée depuis Atxaga, qu'il la valide; voici la douloureuse réalité que le champ littéraire basque –à travers son porte-parole fictionnel Flora– impose à Saizarbitoria s'il entend revenir dans le jeu et reconquérir le lectorat –à savoir le cœur de Flora. Et il est tout aussi difficile à Saizarbitoria d'avalier et de digérer cette histoire réécrite qu'au narrateur d'admettre que l'histoire avec l'accordéoniste fut une belle histoire pour Flora. Saizarbitoria ne veut pas ratifier cette histoire de la littérature basque, car celle-ci annule la version antérieure dans laquelle il jouait un rôle prépondérant –le rôle de héros de la modernisation du roman basque. Pour un Gabilondo, toute l'histoire de la littérature basque moderne se réduit à un simulacre –le glorieux épisode saizarbitorien inclus– et ce n'est qu'avec la postmodernité atxaguienne que la littérature basque commence à sortir de son anachronicité chronique, à se mouvoir dans le monde réel, à s'institutionnaliser, en ayant enfin acquis une vision lucide de sa périphéricité au niveau mondial. Périphéricité dont la prise de conscience culminait avec la création d'Obaba, topos périphérique immédiatement adopté aussi bien par le lectorat et par la critique basque que par le champ littéraire international comme le symbole du Pays Basque et de sa littérature. Ne perdons pas de vue que le grand problème des petits champs littéraires comme le basque est celui de l'invisibilité. Pour parler crûment, les petits champs littéraires n'existent pas aux yeux du monde. Principalement parce que leurs auteurs et leurs œuvres principales ne sont pas traduits dans les grandes langues par lesquelles transite la marchandise la plus précieuse: la valeur littéraire. D'où le poids de la reconnaissance extérieure –de préférence en provenance d'un grand champ littéraire– dans le champ littéraire basque. Le

¹⁷³ *Bihotz bi*, op.cit., p.211.

succès basque d'Atxaga fut en grande partie étayé et garanti par le regard que le champ littéraire espagnol –via le Premio Nacional de Narrativa– daigna porter sur lui. Par la suite, le regard de l'Espagne sortit Atxaga de son invisibilité aux yeux du monde, via les nombreuses traductions dont fit l'objet... la version traduite à l'espagnol (et non pas l'original en langue basque). La conclusion qui s'impose est la suivante: l'institution littéraire basque, en raison de sa petitesse, n'a qu'une influence *ad intra*. Elle n'a aucune valeur *ad extra*, elle est incapable de rendre la production littéraire visible dans le champ littéraire international. D'où les doutes que le champ littéraire basque nourrit sur sa propre réalité. Gabilondo accepte et assimile l'irréalité du champ littéraire basque et c'est la raison pour laquelle Atxaga –seul auteur *visible* de la littérature basque– est l'alpha de l'histoire de la littérature basque qu'il rédige. Atxaga est, en effet, le premier auteur basque dont l'existence a été validée –attestée– par le regard extérieur. D'autres historiens et critiques littéraires, pourtant, continuent de croire à la réalité de l'institution littéraire basque, et l'histoire littéraire qui dérive de cette croyance est, bien entendu, très différente. On peut penser que Saizarbitoria fait partie de ceux qui croient à la réalité de l'institution littéraire basque, et pas seulement parce qu'il y a intérêt mais, plus simplement, parce que cette croyance est à l'origine de sa libido scribendi à la fin des années 60. Répétons-le, il a une vision nationale (bien que pas forcément nationaliste) de la littérature. L'autre histoire, celle de ceux qui croient en la réalité de l'institution littéraire basque, par-delà son invisibilité internationale, n'a pas pour alpha Atxaga, mais la première tentative d'organisation d'un champ littéraire, dans les années 1927-1937, sous l'impulsion du nationalisme¹⁷⁴: première histoire de

¹⁷⁴ Nous avons déjà évoqué la filiation littéraire nationaliste de Saizarbitoria dans un chapitre antérieur, mais ajoutons des précisions sur celle de son alter ego fictionnel: le père du narrateur est affublé avant la guerre du surnom quelque peu ridicule 'Juanito ikurriña' (Juanito 'drapeau basque') « Parce que, désirant conquérir les filles, il arborait lors des meetings la plus grande des ikurriña » (p. 230). D'autre part, le père du narrateur apparaît, aux côtés d'Aitzol, principal promoteur des lettres basques entre 1927 et 1937, et de la fictionnelle Mikele de Abando sur unes des photographies que les petits vieux d'Hanbre regardent

la littérature basque (publiée par Orixe en 1927¹⁷⁵), premiers cours para-universitaires de littérature basque, premières publications de livres de poèmes d'un seul auteur (et non plus des anthologies), éclosion de la critique littéraire en langue basque dans la presse et les revues culturelles¹⁷⁶, élaboration du néologisme « elerti » (signifiant littérature)... Autant de signes objectifs de la mise en place d'un champ littéraire conscient de sa propre existence. Il va sans dire que dans ce récit alternatif de l'histoire littéraire basque la place qu'occupe le premier Saizarbitoria est particulière, centrale même, car beaucoup considèrent qu'il fut le premier à transcender le simulacre parmi les modernisateurs de la littérature basque. Beaucoup lui reconnaissent un univers particulier, personnel et authentique qui donne à ses trois premiers romans une dimension dépassant celle de la simple imitation du Nouveau roman. Telle est l'avis d'un Mikel Hernandez Abaitua qui, ayant compris l'enjeu des relectures dont fait l'objet l'histoire de la littérature basque, relativise, dans sa thèse de doctorat, l'influence du Nouveau roman sur le premier Saizarbitoria afin de défendre ce dernier¹⁷⁷. De son côté, Saizarbitoria n'a qu'un moyen de contribuer à la victoire de cette version de l'histoire littéraire basque: revenir sur la scène littéraire. Reprendre la plume. Pour récupérer Flora. Pour l'arracher des bras d'Adolfo-Atxaga.

L'attitude de Flora –lorsqu'elle lui demande d'homologuer son histoire avec Adolfo– est sans aucun doute douloureuse pour le narrateur. L'alter ego de Saizarbitoria en arrive même à en éprouver de la pitié pour lui-même à un moment. Mais il écarte aussitôt “un sentiment aussi bas et écœurant que la pitié

régulièrement. Comme on peut le voir, le narrateur applique tout de même un filtre démythifiant à son père.

¹⁷⁵ Orixe, *Euskal literaturaren historia laburra*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2002 (revue *Euskal Esnalea*, XVIII, 1927, pour l'édition originale).

¹⁷⁶ Cf. Iñigo Aranbarri & Koldo Izagirre, *Gerraurreko literatur kritika* (Critique littéraire de l'avant-guerre), Bilbao, Labayru ikastegia, 1996.

¹⁷⁷ Cf. *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza*, op.cit.

pour soi-même”¹⁷⁸. Et nous nous trouvons de nouveau face à une phrase clé qui semble valider sans ambiguïté l’interprétation métalittéraire à laquelle nous nous livrons. Pourquoi? Parce qu’avec cette stigmatisation du sentiment de la pitié pour soi, Saizarbitoria fait, en réalité, un commentaire dépréciatif sur l’œuvre littéraire de son grand rival. En effet, dans son roman *Zeru horiek*¹⁷⁹, dont la publication précède d’un an celle de *Bihotz bi*, Bernardo Atxaga cite un poème de D.H. Lawrence dans lequel l’écrivain anglais dit qu’un oiseau meurt sans avoir jamais éprouvé la pitié pour soi-même, contrairement à l’homme dont ce sentiment fait l’humanité¹⁸⁰. Or, cette pitié envers soi-même est un des piliers philosophiques de l’œuvre atxaguienne –comme nous l’avons démontré dans notre thèse de doctorat¹⁸¹– et paraît directement liée à la conception dénationalisée de la littérature de l’auteur. La littérature basque, pour Atxaga qui adopte le point de vue holiste du marché littéraire international, est comme l’oiseau de Lawrence, elle inspire la pitié à cause de sa petitesse et de sa fragilité. D’un point de vue objectif –c’est-à-dire extérieur à elle-même–, elle est périphérique. Il s’agit d’une littérature humble, faiblement développée au cours de l’Histoire. Mais, bien entendu, la petitesse est toujours un terme relatif, son constat ne peut découler que de la comparaison avec d’autres littératures plus grandes. Aussi, pour un auteur adoptant un point de vue autocentré –tels les Mongols qui transportent avec leur yourte le centre du monde à chaque fois qu’ils se déplacent– la littérature basque n’est aucunement périphérique ou digne d’inspirer la pitié. C’est une littérature qui, au fil de l’Histoire, répond et a su répondre aux besoins changeants de la société basque, ni plus ni moins. Depuis l’apparition du nationalisme, et sous son impulsion directe dans les

¹⁷⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 213.

¹⁷⁹ Bernardo Atxaga, *Zeru horiek*, Donostia, Erein, 1995, p. 28

¹⁸⁰ *I never saw a wild thing / sorry for itself. / A small bird will drop frozen dead from a bough / without ever having felt sorry for itself.*

¹⁸¹ Cf. Ur Apalategui, *La Naissance de l’écrivain basque. Évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L’Harmattan, 2000.

années 30, elle s'est peu à peu institutionnalisée, avec pour aiguillon la modernité littéraire et en ligne de mire utopique son universalisation future.

Pour reprendre la formule saizarbitorienne, la littérature basque a donc deux cœurs (bi bihotz). L'un autocentré, l'autre hétérocentré. L'un moderne, l'autre postmoderne. L'un qui joue des airs de jazz sur un piano pour une assistance essentiellement basque (la littérature urbaine et sophistiquée de Saizarbitoria), l'autre qui se sert de l'accordéon pour s'adresser au monde (le néoruralisme atxaguien). Et chacun des deux cœurs produit son récit historique propre. Or, ces histoires de la littérature basque sont irrémédiablement incompatibles. Comparons la manière dont ces conceptions de l'histoire littéraire basque se devinent à travers les références au passé littéraire basque dispersées dans leurs œuvres respectives.

Dans *Obabakoak*, Atxaga fait débiter l'histoire littéraire basque avec Axular et non avec Bernat Detchepare, car ce dernier, parce qu'il peut être classé parmi les auteurs proto-nationalistes¹⁸², ne peut convenir à sa vision dénationalisée et postmoderne. Axular, auteur du XVII^e siècle et idéologiquement proche de la Contre-Réforme, présente un profil qui semble mieux convenir à la vision atxaguienne de l'histoire littéraire basque. Adeptes de la citation littéraire –il cite les auteurs grecs, latins et la Bible, essentiellement–, son message est universel (parce que catholique) et donc transnational. Après Axular, Atxaga place dans son panthéon particulier au auteur de sermons guipuscoan du XVIII^e siècle –Aguirre de Asteasu– pour sa richesse rhétorique et son dialecte d'une grande expressivité. Puis, effectuant un grand saut dans le temps, Atxaga se choisit comme prédécesseur immédiat Gabriel Aresti, poète bascophile mais non nationaliste de Bilbao. L'universalisme de ce dernier est également transnational puisque fondé sur le marxisme. Le dernier maillon de

¹⁸² Son *Linguae vasconum primitiae* (1545), premier livre imprimé en langue basque, peut, en effet, par bien des aspects être considéré comme un équivalent basque de la *Deffence et illustration de la langue françoise* de 1549, autrement dit comme un appel à l'édification d'une littérature nationale.

cette chaîne historique, l'omega, serait Atxaga lui-même: auteur virtuose, fondant sa production sur un postmodernisme postnational et une vision universaliste (mais non internationaliste) de la littérature.

L'histoire littéraire de Saizarbitoria est tout autre. Elle débute avec Sabino Arana. La référence la plus ancienne au passé littéraire basque dans l'œuvre de Saizarbitoria est, en effet, celle qu'il fait au père du nationalisme basque¹⁸³ –bien qu'il s'agisse, dans ledit texte de se débarrasser définitivement du cadavre encombrant du nationalisme¹⁸⁴. Il convient de rappeler que le créateur du PNV à la fin du XIX^e siècle écrivit beaucoup sur la littérature basque –il édicta des normes métriques, lexicales, ainsi qu'orthographiques qui furent suivies par un grand nombre d'auteurs jusque dans les années 60. Cela vient confirmer la thèse d'Anne-Marie Thiesse selon laquelle, dans leur principe (au deux sens du terme) la littérature et la nation sont intimement liées¹⁸⁵, voire se confondent. Ensuite, dans l'ordre chronologique des références, Saizarbitoria convoque la génération des Olerkari (poètes) des années 1927-1937 qui représente la première tentative explicite de conjuguer modernité littéraire (symbolisme) et nationalisme. Lizardi et Aitzol sont les noms qui apparaissent dans l'œuvre Saizarbitorienne: le titre du roman bref "Asaba zaharren baratza" (in *Gorde nazazu lurpean*, 2000) se trouve être celui d'un célèbre poème de Lizardi ; quant à Aitzol, il est présent sur la photo du père du narrateur dans *Bihotz bi*. En descendant dans l'arbre généalogico-littéraire de Saizarbitoria on rencontre Txillardegi, à travers le personnage de Samuel, précurseur du roman moderne (avec son existentialiste *Leturiaren egunkari ezkutua* de 1957) et qui opère la jonction entre l'idéologie nationaliste et la sensibilité de gauche (sartrienne). Puis vient l'omega, Saizarbitoria lui-même, qui, bien que descendant de cette lignée, jette un regard

¹⁸³ Cf. « Asaba zaharren baratza », *Gorde nazazu lurpean*, Donostia, Erein, 2000.

¹⁸⁴ La nouvelle susmentionnée narre un épisode historique, celui de l'exhumation du corps du fondateur du nationalisme lors de la Guerre civile.

¹⁸⁵ Anne-Marie Thiesse, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris, Seuil (L'univers historique), 1999.

critique sur le nationalisme¹⁸⁶. Auteur authentiquement moderne (le premier ayant réussi à sortir du simulacre en mettant à distance le sur-moi nationaliste –à défaut de le tuer), Saizarbitoria serait le Flaubert basque: un auteur qui mène la quête de la modernité littéraire à sa fin logique, c'est-à-dire jusqu'à la coupure d'avec la politique, réalisant par ce geste l'autonomisation du champ littéraire. De ce point de vue, le discours critique, objectif et désenchanté de Saizarbitoria vis-à-vis de la lutte armée basque serait une reprise de celui, détaché, de Flaubert sur la révolution socialiste de 1848. Par ailleurs, l'universalisme de Saizarbitoria, contrairement à celui d'Atxaga, n'est pas postnational, mais international. C'est un universalisme qui se fonde sur la reconnaissance de la valeur de chaque nation et non sur la négation de l'idée même de nation. C'est pourquoi nous qualifierions Saizarbitoria d'auteur ayant une conception nationale mais non nationaliste de la littérature basque. Le symbole, dans *Bihotz bi*, de cette conception universaliste de la littérature –proche du concept de weltliteratur– fondée sur l'idée de la coexistence de nations égales en droit et dignité, serait le motif du dictionnaire encyclopédique LUR. L'encyclopédie qu'Iñaki Abaitua rédigeait dans *Hamaika pauso* et que le narrateur de *Bihotz bi* essaie de vendre en faisant du porte à porte. Et qu'est-ce qu'une encyclopédie si ce n'est un livre qui prétend embrasser l'univers connaissable par le biais d'une langue nationale et en se fondant sur un savoir scientifique universel? Il est bon de rappeler que la construction politique et idéologique de la nation moderne, dans la France des Lumières, est liée (ou, à tout le moins, concomitante) à la rédaction d'une encyclopédie –celle de Diderot et d'Alembert¹⁸⁷.

¹⁸⁶ Cf. sa prise de position complexe sur la question nationale dans l'essai qu'il publie après *Bihotz bi : Aberriaren alde (eta kontra)* [Pour la patrie (et contre elle)], Zarautz, Alberdania, 1999.

¹⁸⁷ On trouve dans l'article précédemment évoqué de Josu Zabaleta des précisions éclairantes sur la nature du projet de dictionnaire encyclopédique LUR (nous traduisons): « L'homme d'aujourd'hui demeure attaché au rêve d'une image synthétique de l'humanité développé par l'esprit encyclopédique de la Renaissance et des Lumières [il cite expressément Diderot et d'Alembert].

[...] Pour cette raison, il n'est pas exagéré de dire que le Dictionnaire Encyclopédique LUR

De toute évidence, ces deux visions de l'histoire littéraire basque, celle d'Atxaga et celle de Saizarbitoria, ne sont pas complémentaires mais exclusives l'une de l'autre. Comme le roman nous le dit à propos de l'histoire de Flora et d'Adolfo:

Ce fut une aventure qui avait encore moins de sens que de mélanger le piano et l'accordéon dans un concert [...] qui peut avoir une telle idée?¹⁸⁸

D'où la guerre que nous narre le livre. Ne l'oublions pas, le titre complet du roman est *Bihotz bi. Gerrrako kronikak* (Deux cœurs. Chroniques de la guerre).

3.2.4-L'assassinat de Flora: interprétation de la phase de jeu

Ce qui a donné à Saizarbitoria l'envie de remonter sur la scène des lettres basques après dix-neuf ans est donc, comme le roman le laisse entendre, le succès obtenu par Adolfo-Atxaga auprès du lectorat et du champ littéraire basque (Flora).

La peur qu'on m'enlève Flora me donnait [...], pourquoi le nier, la passion dont je n'avais pas débordé jusque là, même si je n'en avais pas été totalement dépourvu.¹⁸⁹

est le premier dictionnaire encyclopédique en euskara [...]. De même, on peut dire que c'est la première fois qu'on aborde en euskara la connaissance du monde de façon globale, et non du point de vue d'un savoir disciplinaire : une expérience globale de l'euskara, si la formule a un sens. Les sujets les plus variés, anciens, nouveaux, proches, éloignés, expliqués sans perdre la cohérence linguistique.

[...] Dans ce sens, la publication du dictionnaire encyclopédique [...] est habituellement le symptôme d'un pas franchi dans le dépassement d'une situation diglossique. C'est une façon de nous mettre au seuil d'un renouveau. Les dictionnaires encyclopédiques connaissent souvent un destin parallèle à celui des dictionnaires [linguistiques]. Ainsi, pour ne prendre qu'un exemple, lorsque parut au XIXe siècle le dictionnaire encyclopédique en arabe de Butros al-Bustani, on peut affirmer qu'il marqua le début du fleurissement de l'arabe moderne. »

¹⁸⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 272.

¹⁸⁹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 176.

Comme il le confesse dans un autre passage, le fait de sentir l'odeur d'Adolfo dans les vêtements de Flora, réveille le désir du narrateur. Cette sensation lui est "douloureuse et, par là-même, excitante"¹⁹⁰. Et Flora d'avouer que si elle a couché avec Adolfo c'est parce que "tu m'as abandonnée"¹⁹¹, se référant, sans l'ombre d'un doute, aux dix-neuf années pendant lesquelles Saizarbitoria *ne lui a rien écrit*.

Mais le plus pénible pour la narrateur est d'entendre Flora dire qu'Adolfo est un "garçon qui lui est agréable"¹⁹². Et même si, comme nous l'avons déjà dit plus haut, Flora accepte finalement de rompre avec Adolfo et admet que son histoire avec le narrateur est la plus importante des deux, elle trouve que l'histoire avec Adolfo est jolie et prétend quand même la garder dans sa mémoire. D'autre part, les goûts de Flora –avant même sa rencontre avec Adolfo– ont changé (cf. 3.2.1), ils se sont adaptés à l'ambiance postmoderne qui s'est imposée avec les années 80. Et sa liaison avec Adolfo n'a fait qu'accentuer son évolution, l'approfondir. Elle a été contaminée par l'air du temps d'abord puis par Adolfo ensuite, ce n'est plus exactement la Flora d'antan qu'il *recupère*, et cela le narrateur a du mal à l'assimiler. À titre d'exemple, malgré qu'elle ait rompu avec Adolfo, Flora continue de fumer comme son amant le lui a appris, alors qu'elle sait que cela déplaît au narrateur.

Je trouvais étonnant de la voir fumer [...] car elle savait que cette habitude me semblait discutable.¹⁹³

¹⁹⁰ Ibid., p. 148.

¹⁹¹ Ou pour être tout à fait exact "zuk abandonaturik nindukazulako", ce qui paraît plus traductible en castillan qu'en français grâce à la tournure suivante: "porque tú me has tenido abandonada".

¹⁹² *Bihotz bi*, op.cit., p. 194.

¹⁹³ *Bihotz bi*, op.cit., p. 194.

Le narrateur voudrait vraiment reconquérir sa femme et, pour cela, il va tenter de lui faire dire les secrets de séduction d'Adolfo-Atxaga en jouant de ses talents de cuisinier. Il va lui sortir *le grand jeu* en préparant un vrai repas d'amoureux aux chandelles. Le hic est que tout les trucs dont il se sert pour parvenir à ses fins sont de vieilles recettes, des choses qu'il sait faire depuis longtemps – autrement dit, des choses que Saizarbitoria sait écrire depuis sa première époque. Analysons le passage suivant:

J'avais pensé faire du poisson en papillote [...] cela allait nous rappeler non pas le séjour à Rimini mais à Arcachon, où nous avons été assez heureux, car on y avait mangé un poisson excellemment préparé en papillote.¹⁹⁴

Très significativement, le vin qu'il choisit pour le repas est français –un Château Palmer de 1992–, certainement pour faire référence à la francophilie littéraire du premier Saizarbitoria (tout comme la recette du poisson ainsi que le séjour à Arcachon). En d'autres termes, le narrateur a recours, pour reséduire Flora, à la même rhétorique que par le passé. N'est-ce pas là, d'ailleurs, une image de ce que Saizarbitoria a fait avec *Hamaika pauso*, en 1995? Cette œuvre, nous l'avons vu (cf. 2.4 ou 2.5.1), proposait, sans pour autant se réduire à cela, un pot pourri saizarbitorien (ses thèmes favoris, ses techniques narratives les plus connues) pour reconquérir le lecteur basque des années 90 après son long silence. Bien sûr, il passait tout cela par la moulinette de l'auto-ironie, faisant comprendre au lecteur qu'il avait compris qu'il se trouvait dans une ère postmoderne, sans quoi il aurait risqué de se faire taxer d'anachronisme. Mais au fond, l'auteur offrait au lecteur le Saizarbitoria de toujours –celui qu'il avait aimé dans les années 70 et qu'il était susceptible d'aimer à nouveau–, en en proposant une version améliorée, enrichie par l'expérience.

¹⁹⁴ Ibid., 196.

Le problème est qu'en proposant au lecteur une *summa saizarbitoriana* dopée à l'expérience et roublarde en diable, comme il le faisait dans *Hamaika pauso*, il lui est peut-être possible de récupérer une partie de son ancien lectorat –celui qui lui serait resté fidèle– mais qu'il paraît autrement plus difficile d'en conquérir un nouveau, plus jeune. Et, au reste, est-il vraiment si facile que ça de récupérer son ancien lectorat? Ce n'est pas ce que laisse entendre le passage suivant de *Bihotz bi*. Profitant du fait que le poisson soit dans le four, le narrateur veut se servir des vingt minutes d'attente pour –comment nier l'évidence de la valeur métalittéraire du passage?– aller vendre quelques exemplaires du dictionnaire encyclopédique:

En attendant l'heure du dîner, j'avais pensé vendre quelques dictionnaires encyclopédiques dans les boutiques du centre, car les petits commerces, peut-être parce qu'ils sont en décadence, sont ma spécialité. Personne ne pouvait me contester le titre. Mais je n'en vendis aucun, car je n'étais pas d'humeur, *et pour vendre, la technique seule ne suffit pas*.¹⁹⁵ [nous soulignons].

Ainsi, le recyclage des vieilles recettes littéraires, aussi virtuose que l'on soit dans leur maîtrise technique, ne suffit pas pour faire face aux lecteurs, pas plus aux anciens qu'aux nouveaux. Il faut quelque chose de nouveau, quelque chose qui soit à même d'attirer et de séduire le lecteur actuel. Et c'est ce quelque chose qu'il va tenter de découvrir en dînant avec Flora. Comme nous l'avons exposé dans le chapitre précédent, le secret d'Adolfo se résume à quelques principes: il faut écarter les grand sujets des écrivains grandiloquents, parler "de la vie", des rapports humains, tenter de ressembler au lecteur. En d'autres mots, il faut se féminiser afin de ressembler à un public de plus en plus féminin (plus grande proportion de femmes dans le lectorat et féminisation progressive des goûts du lectorat masculin).

¹⁹⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p. 197.

En produisant un effort assez considérable pour reconquérir non seulement Flora mais son amour, le narrateur essaie de s'adapter quelque peu à l'ethos de l'écrivain postmoderne incarné par Adolfo-Atxaga. Par exemple, démontrant qu'il a bien assimilé la leçon d'Adolfo –flatter l'ego du lecteur– il déclare à sa femme “je veux tout savoir de toi”. Dans le même esprit, en faisant de nouveau une référence transparente bien qu'implicite à l'univers littéraire atxaguien, il trouve une méthode plus efficace pour pénétrer dans l'intimité des clients que l'habituel “savez-vous d'où vient l'euskara ?” dont il se sert au cours de son porte à porte. Il sait ce qui retient l'attention des femmes-lectorat:

[...] je leur disais n'importe quoi, que je m'ennuyais, que j'étais fatigué, ou seul, et alors la plupart d'entre elles [les femmes au foyer qui lui ouvrent la porte] me disaient que je pouvais entrer si je le souhaitais.¹⁹⁶
[nous soulignons]

Et à qui le narrateur a-t-il emprunté le truc de la séduction de la solitude, l'attraction du pathétisme, si ce n'est à Atxaga? En effet, c'est en publiant *L'Homme seul*¹⁹⁷, puis *Zeru horiek*¹⁹⁸ (Ces cieux, que la critique a renommé “La femme seule”, titre par la suite adopté par la traduction anglaise¹⁹⁹), qu'Atxaga obtint ses plus gros succès commerciaux dans les années 90, juste avant le retour de Saizarbitoria.

Toujours dans la continuité de cet effort contre-nature qu'il produit afin de s'adapter au lectorat de l'ère postmoderne, le narrateur se voit poussé par Flora à modifier sa technique de rasage, car il a, semble-t-il, la barbe trop dure. Mais il refuse et répond à sa femme que s'il se rase de cette manière c'est précisément

¹⁹⁶ *Bihotz bi*, op.cit., p. 221.

¹⁹⁷ Bernardo Atxaga, *Gizona bere bakardadean*, Pampelune, Pamiela, 1993 (*L'Homme seul*, Paris, Christian Bourgois, 1994).

¹⁹⁸ Bernardo Atxaga, *Zeru horiek*, Donostia, Erein, 1995.

¹⁹⁹ « Emakumea bere bakardadean » Amaia Iturbide, in *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-07-02.

pour l'avoir dure²⁰⁰. Nous avons donc ici affaire à l'équation symbolique récurrente du roman: moderne=viril / postmoderne=féminin, que l'on croisait déjà dans la répartition symbolique des aliments.

Quoi qu'il en soit, je commençai à me servir de crèmes d'après-rasage.²⁰¹

Afin, donc, de séduire le lectorat basque postmoderne, Saizarbitoria accepte de féminiser ou d'adoucir un tant soit peu sa rêche production littéraire. Et le premier exemple de cet adoucissement de surface de sa littérature est précisément le roman que nous sommes en train de lire, *Bihotz bi*. Il s'agit, comme nous l'avons dit en introduction à son étude, du premier roman de l'histoire littéraire centré sur un couple marié. Ce roman serait lui-même, partant, la solution au dilemme qu'il problématise à un niveau métalittéraire. C'est est même temps un diagnostic de la maladie –l'inaccessibilité du lectorat nouveau pour un vieil écrivain revenu aux affaires– et le pharmakos destiné à la combattre.

Le fait est que le narrateur s'avère finalement allergique à crème après-rasage et que le produit lui agresse l'estomac! Où resurgit, au meilleur moment, l'ironie saizarbitorienne. La traduction métalittéraire de cela est aisée: Saizarbitoria est incapable d'écrire un roman *léger* traitant exclusivement des problèmes de couple. Cela va contre sa nature profonde. Il renonce donc à s'enduire le visage de baume après-rasage et constate immédiatement

²⁰⁰ Une digression s'impose, ici, pour évoquer le symbolisme de la barbe dans la culture et la politique basques. Dans les années 60 et 70 la barbe –abondante de préférence– devint le signe de ralliement à la gauche nationaliste révolutionnaire –le jeune Saizarbitoria de la première période l'arborait sur toutes les photos de l'époque– et le poète social Gabriel Aresti lui-même assimile le fait de ne pas se raser à la défense de la langue basque dans son plus célèbre recueil de poèmes, *Harri eta herri* (Pierre et peuple), de 1964. Une chanson popularisera davantage encore la phrase qui y fait référence : « euskara salbo ikusi arte / eztut kenduko bizarra » (je ne me couperai pas la barbe jusqu'à ce que l'euskara soit sauf), in *Maldan behera. Harri eta herri*, Madrid, Cátedra, 1984, p. 292.

²⁰¹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 210.

l'éloignement de Flora. Il en conclut qu'elle continue de préférer la douce moustache d'Adolfo.

Petit à petit le narrateur se rend compte que Flora reste sous l'influence d'Adolfo. Qu'Adolfo a durablement modifié ses goûts.

On devrait être plus inventifs, en amour [lui dit Flora, se souvenant de ce qu'elle a expérimenté avec Adolfo]. Ce fut un coup de massue pour moi.²⁰²

Le narrateur ne semble de toute façon pas très convaincu par le retour de sa femme. On ne sait pas très bien qui a rompu d'Adolfo ou de Flora. Elle prétend que c'est elle qui a mis fin à sa liaison extraconjugale. Le narrateur a du mal à la croire. Le jour où elle lui annonce qu'elle va rompre avec Adolfo le narrateur décide de la filer. Elle surprend les amants dans un café. Il s'approche et tente de comprendre ce qu'ils se disent, même s'il n'entend pas bien de l'endroit où il s'est posté. Une fois encore, Saizarbitoria laisse à l'adresse du lecteur averti, un caillou précieux qui lui servira à retrouver le chemin de la lecture métalittéraire du passage. En effet, il semble au narrateur qu'il entend Flora dire à Adolfo que "la vie commence chaque jour", phrase qu'elle a l'habitude de dire quand les choses vont mal pour elle. Pour le lecteur saizarbitorien, cette phrase ramène évidemment à la mémoire le titre du premier roman de l'auteur, *Egunero hasten delako* (parce que ça commence chaque jour)²⁰³. Si Flora prononce cette phrase chaque fois qu'elle est malheureuse, on peut en déduire –nous joignant en cela au narrateur– que la séparation d'avec Adolfo n'est pas pour elle une chose agréable. Pour le dire dans un langage socioanalytique, Saizarbitoria entend imposer au lectorat reconquis sa version de l'histoire littéraire basque, et la

²⁰² *Bihotz bi*, op.cit., p.212.

²⁰³ Rappelons, au passage, que Saizarbitoria est coutumier du procédé –la citation implicite d'œuvres ou de textes littéraires connus du lectorat le plus averti et qui le mettent sur la piste de l'interprétation métalittéraire–, puisque dans *Hamaika pauso* il n'hésitait pas à faire répéter à plusieurs reprises à Iñaki Abaitua la phrase "ez dezagula konposturarik gal, halere", tirée du manifeste fondateur de la génération de l'autonomie, signé en 1975 par Atxaga et Izagirre.

sienne exclusivement, mais celui-ci n'entend pas renoncer aussi vite à l'habitus littéraire postmoderne acquis au contact d'Atxaga-Adolfo. Quant à champ littéraire, il n'entend pas non plus renoncer au confort de son statut socialement revalorisé par la *success story* atxaguienne. Car c'est une réalité: la réussite personnelle d'Atxaga a bel et bien profité à tout le champ littéraire basque à partir de 1989 et ce au moins jusque au milieu des années 90. La consécration internationale d'Atxaga a supposé une injection massive de capital symbolique littéraire pour le humble champ littéraire basque. Toutefois, à l'hémistiche de la décennie, lorsque le centre de gravité d'Atxaga s'est inexorablement déplacé vers le champ littéraire espagnol²⁰⁴, le bénéfice que le champ littéraire basque pouvait tirer de l'aventure atxaguienne a cessé de paraître évident. On a même assisté à un détournement du flux du capital symbolique littéraire basque vers le champ littéraire espagnol. On peut dès lors parler d'un véritable processus d'hétéronomisation, au point que la figure d'Atxaga a commencé à susciter la méfiance du champ littéraire basque dont il était pourtant issu. L'on trouve des allusions au refroidissement des relations entre Atxaga-Adolfo et le champ littéraire basque dans *Bihotz bi*. Ainsi, à un moment on nous montre Adolfo flirtant avec une femme à l'issue d'un concert au conservatoire. Le narrateur s'y est rendu, avec un mélange de peur et de fascination morbide, pensant jauger de ses propres yeux la relation entre Flora et Adolfo. À sa surprise, il le voit tentant de séduire une autre femme:

²⁰⁴ Atxaga, qui n'écrivait qu'en basque, s'est mis à s'autotraduire en espagnol pour répondre au besoin de ce nouveau marché qui s'ouvrait à lui, puis, de son propre aveu, l'écriture des deux versions s'est faite simultanément. Par la suite, il est arrivé que la version castillane paraisse avant la basque, voire qu'elle ne soit pas suivie d'une publication en basque (tel fut le cas du recueil de nouvelles *Horas extra*, de 1997). Au point qu'Atxaga en arrive à déclarer qu'il ne sait plus ce qui motive le fait d'écrire en basque. Il parle aussi, à l'époque, du confort que suppose le fait de se mouvoir dans un champ littéraire puissant. Pour toutes ces références, cf. mon article « Atxaga post-obabarra edo literatura autonomoaren heteronomizazioa » (L'Atxaga post-obabien ou l'hétéronomisation de la littérature autonome) in *Uztaro* n°27, Bilbo, UEU, novembre 1998, p.63-82.

[...] celle qui avait entrepris de se rapprocher de lui [Adolfo] en agitant une main ornée d'un bracelet était une longue femme, en costume noir. Il se rapprochèrent l'un de l'autre, se frayant un passage dans la foule, et lorsqu'ils se rencontrèrent ils s'embrassèrent et traversèrent la rue en se donnant la main, vers le côté où je me trouvais. La femme était vraiment grande, trop à mon goût, elle était trop maquillée.²⁰⁵

Faute d'indices plus probants, impossible de certifier que ce personnage féminin métaphorise le flirt d'Atxaga avec le champ littéraire espagnol (ou avec le champ international). Mais la présomption est forte. En effet, cette femme est d'un standing social nettement supérieur à celui de Flora, tout comme le champ littéraire espagnol est supérieur en prestige et en richesse économique au champ littéraire basque. Voyant Adolfo flirter avec cette femme qui lui paraît, à lui, exagérément grande et dont il ne tomberait pas amoureux, le narrateur comprend que l'écrivain postmoderne ne peut, par définition, être fidèle à aucun champ ou lectorat. Adolfo ne semble pas le moins du monde effondré alors qu'il vient de rompre avec Flora:

Il était clair que [Adolfo] c'était une personne qui oubliait vite les déconvenues, de celles qui visent par dessus tout le bonheur et qui l'obtiennent.²⁰⁶

Cela ne fait qu'accroître la rancœur du narrateur, car lui avait décidé, jadis, de se marier à Flora. Son engagement était authentique. La façon dont Adolfo dédaigne Flora est un affront personnel pour le narrateur, car cela dévalorise le désir originel qui a marqué son parcours existentiel, son identité. De même, le dédain d'Atxaga pour le petit et inconfortable champ basque blesse Saizarbitoria car il dévalorise son désir originel –celui de moderniser le champ littéraire basque, de lui donner de la dignité littéraire–, désir qui a marqué (et même conditionné) sa trajectoire d'écrivain, son identité. Saizarbitoria a cru et veut

²⁰⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p. 207-208.

²⁰⁶ *Ibid.*, p.227.

continuer à croire en la littérature basque, il ne la perçoit pas comme une simple plateforme de lancement vers des champs littéraires plus désirables, ce qu'il semble reprocher à Adolfo-Atxaga. Pour Saizarbitoria la littérature basque est une fin en soi, il croit en sa dignité littéraire. Si pour le narrateur Flora a mérité un engagement matrimonial –et c'est presque en ces termes que Saizarbitoria parle de son engagement initial par rapport à la littérature basque²⁰⁷–, pour Adolfo il s'agit d'une aventure de plus.

Adolfo représente la figure de l'écrivain postmoderne sans engagement, sans attaches, sans fidélité. Son ethos est individualiste et c'est la raison pour laquelle le narrateur pense parvenir à le manipuler:

Il y avait un moyen, très simple, pour attirer ledit Adolfo à l'endroit et l'heure voulus: l'appeler au téléphone et lui dire que je lui offrais un concert d'accordéon, à Paris ou à Rome, et qu'il était indispensable que nous nous rencontrions à tel endroit à telle heure. Le type s'y rendrait certainement en perdant son pantalon.²⁰⁸

Il est bon de se souvenir qu'à l'époque de la rédaction de *Bihotz bi* les médias basques regorgeaient d'articles ou de reportages sur les conférences qu'Atxaga donnait à Paris, Rome ou Londres, ou sur les publications de ses œuvres dans ces grandes capitales littéraires. Chaque conférence qu'Atxaga donnait à l'étranger, chaque traduction qui paraissait à l'étranger, était immédiatement et massivement relayée par les médias basques, car ils étaient perçus et vécus comme autant de victoires collectives, pour ne pas dire nationales. Il faut dire qu'Atxaga était le premier dans toute l'histoire littéraire basque (et encore le seul à l'époque) à obtenir de tels succès. Comme on le voit, la manière dont Saizarbitoria agresse le double fictionnel de son grand rival est assez violente. Cela va jusqu'au sarcasme, dans ce passage. Toutefois, l'assaut le plus virulent à l'encontre d'Adolfo-Atxaga, Saizarbitoria le place dans la

²⁰⁷ Cf. 1.3.4 et son entrevue dans *Bost idazle Hasier...* op.cit.

²⁰⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 245.

bouche de Flora lorsqu’il lui fait dire qu’il est “un misérable qui compense avec des succès auprès des femmes le succès que la musique lui a refusé”²⁰⁹. En d’autres termes, à défaut d’obtenir la reconnaissance littéraire pure (décernée par le cercle restreint des pairs et des critiques les mieux qualifiés), Atxaga aurait cherché le succès commercial et la multiplication des lectorats –via les traductions dans le plus grand nombre possible de marchés littéraires.

Un jour, pourtant, la persévérance masochiste du narrateur –qui veut croire qu’il pourra retrouver l’amour de Flora– se fissure. La faute à un détail... de taille. Flora lui demande, sans détours, visiblement émoustillée et dans une attitude joueuse:

[...] et qu’est-ce qui te plaît à toi? [sexuellement, s’entend]

Le narrateur, qui n’est pas habitué à parler du plaisir et des préférences de l’un ou de l’autre des membres du couple –attitude par trop postmoderne pour un moderne de la vieille école comme lui– s’éloigne d’elle, assez brusquement. Saizarbitoria a fait sien, depuis longtemps, l’ethos de l’écrivain moderne et la séduction du lecteur ou la *communication* avec lui ne sont pas au programme de sa poétique. L’écrivain moderne se doit, dans une certaine mesure, de violenter le lecteur, de le perdre, de lui faire passer des épreuves (celle de son hermétisme, par exemple), il se doit de lui imposer de nouveaux horizons littéraires. Pour résumer: l’écrivain moderne a pour obligation d’être difficile, il doit mettre la distance de l’élitisme culturel ou de l’aristocratie littéraire entre lui et le lecteur. L’écrivain moderne est hiératique, mystérieux comme un sphinx, distant et ne s’abaisse jamais à ressembler au lecteur. Il ne cherche pas le plaisir, ni celui du lecteur ni même le sien.

²⁰⁹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 272.

Un soir, croyant faire plaisir au narrateur –de la même façon que cela procurait du plaisir à Adolfo–, Flora “souleva sa nuisette à hauteur des hanches, se mit à califourchon sur [le narrateur] et [lui] mordilla un téton”²¹⁰. Ainsi, le fantôme d’Adolfo s’immisce entre les époux, transformant la relation entre le narrateur et Flora en un triangle amoureux. C’est à ce moment précis que le narrateur ourdit le projet de tuer Flora. Ce passage se répète à plusieurs endroits du roman, avec des petites variations. À vrai dire, il se trouve déjà dans l’incipit de l’œuvre, ce qui souligne son importance capitale pour l’interprétation du sens global du roman. Voici les premières phrases du roman:

Ma femme s’appelait Flora. Je pris la décision sérieuse de la tuer le jour où, remontant le bas de sa nuisette jusqu’à la hanche, elle se mit à califourchon sur moi et, avec l’intention trop affichée de prendre son pied, elle me pinça les tétons.²¹¹

Il y a deux choses dans le comportement de Flora qui finissent par exaspérer définitivement le narrateur. D’une part le fait qu’elle croie que ce qui plaisait à Adolfo va forcément lui plaire, à lui aussi. En d’autres termes, le fait que le lectorat basque croie que Saizarbitoria aussi est devenu postmoderne, qu’il s’est fondu dans son époque, renonçant à son vieux credo littéraire moderne. D’autre part, le narrateur ne supporte pas que Flora le prenne pour un jouet sexuel. Tout comme il est impensable pour un écrivain moderne tel que Saizarbitoria de n’écrire que pour le plaisir de son lecteur, comme semble le réclamer l’ethos postmoderne. Car on est en droit de supposer que pour Saizarbitoria la postmodernité, en tant que rejet de l’élitisme moderne, suppose la soumission totale et automatique de l’écrivain aux impératifs du marché. L’ethos commercial de l’écrivain chasseur de best-sellers créé par l’ère postmoderne serait, de ce point de vue, le produit du tournant cupide des années

²¹⁰ *Bihotz bi*, op.cit., p. 216.

²¹¹ *Ibid.*, p. 7.

80, des années fric, de la décennie cynique. Ce nouveau genre d'écrivain écrit davantage en pensant aux goûts du public qu'à la nécessité interne de l'œuvre littéraire.

La situation est, par conséquent, la suivante: la Flora que le narrateur avait aimée dans les années 70 –cette littérature basque qu'il avait idéalisée, ce lectorat bohème qui savait apprécier à la fois les histoires des petits vieux d'Hanbre et les vieux airs de jazz– n'est plus. Ce lectorat a disparu, laissant la place à un lectorat-consommateur qui prend la littérature comme un passe-temps agréable et léger. D'où la décision de tuer Flora. On en arrive à la conclusion surprenante que *Bihotz bi* est un livre on ne peut plus ironique écrit contre son propre lectorat (!), un livre qui singe la postmodernité littéraire du début à la fin, en ne s'intéressant apparemment qu'aux vicissitudes de la vie de couple et en faisant mine d'écarter les sujets sérieux ou grandiloquents dont son auteur était coutumier jusque là.

Le mensonge règne dans le couple. Flora, par exemple, n'avoue pas au narrateur qu'elle va voir Adolfo et qu'elle continue de fumer; de son côté, le narrateur dissimule à Flora que s'il se montre conciliant et plus souple qu'à son habitude ce n'est que pour découvrir les secrets de séduction d'Adolfo; il lui cache aussi, bien entendu, qu'il projette de la tuer. Et le narrateur de conclure, dépité:

Ce mensonge [...] me raffermis dans ma conviction: nous étions deux personnes différentes, *chacune avec son monde intérieur*, et l'autre est toujours autre et ne saura jamais rien sur nous.²¹² [nous soulignons]

Il n'y a pas de connexion entre Saizarbitoria et son lectorat de toujours. Ils ont désormais deux conceptions différentes de la littérature, des conceptions qui se sont irrémédiablement éloignées l'une de l'autre. Leurs horizons d'attente respectifs sont opposés.

²¹² *Bihotz bi*, op.cit., p. 222.

3.2.5-Bioleta: l'utopie d'un *autre* lectorat

Il y a dans le roman une seconde femme que l'on a à peine évoquée jusqu'à présent. Il s'agit de Bioleta. Le narrateur fait la connaissance de Bioleta à la suite d'une fâcherie avec Flora, alors qu'il a décidé de désertir le lit matrimonial et de dormir sur le canapé du salon.

Bioleta a vingt-cinq ans de moins que le narrateur. Elle est jeune, et, d'après la description que nous en fait le narrateur, belle, attirante. Comme nous l'avons déjà expliqué, la femme représente généralement le lectorat ou le champ littéraire (voire l'image idéalisée de la littérature) dans le système symbolique de l'auteur. Bioleta est donc un équivalent symbolique de Flora, une autre image du lectorat, plus jeune. L'équivalence symbolique des deux femmes est d'ailleurs soulignée par leurs prénoms. Bioleta est un nom de fleur, tandis que Flora est l'hyperonyme même. Bioleta est certainement l'image de la nouvelle génération de lecteurs qui est en passe de devenir centrale dans le champ littéraire basque. Elle représente une génération de lecteurs qui, à l'inverse de celle figurée par Flora, a été formée dans les *Ikastola* (écoles associatives en langue basque) ou, du moins, dans un système éducatif postfranquiste bilingue; elle est donc alphabétisée en *euskara*.

Dans un premier temps, Bioleta semble trop "abstraite" au narrateur, car il a encore Flora en tête, car Flora est son unique histoire d'amour. Pendant l'acte sexuel:

Souhaitant oublier le corps [de Flora], j'imaginai celui de Bioleta dans ma volonté de détourner mon désir, mais je ne réussissais qu'à obtenir quelque chose de très abstrait [...]²¹³

Notons, au passage, le caractère inapproprié du vocable choisi par Saizarbitoria: on ne qualifie pas ordinairement une personne d'abstraite. Une

²¹³ *Bihotz bi*, op.cit., p. 84.

fois encore, l'auteur, par ce choix lexical inhabituel, nous alerte de la présence d'un passage virtuellement doté d'une valeur métalittéraire. Si Bioleta est encore abstraite pour le narrateur c'est que Saizarbitoria n'a qu'une connaissance théorique de ce nouveau lectorat. Il ne l'a, pour ainsi dire, jamais rencontré: ses trois premiers romans sont d'une autre époque, désormais révolue, et *Hamaika pauso* (1995) visait principalement le lectorat de sa propre génération, celui qui avait connu le premier Saizarbitoria. Et, à la différence d'Atxaga et des membres de la génération de l'autonomie, il n'a jamais écrit pour les enfants ou pour la jeunesse.

Le narrateur est vissé au passé. Et il est vrai que lorsqu'il décide de remonter sur la scène littéraire basque, en 1995, Saizarbitoria ne pense qu'à son lectorat habituel, celui de sa première période. *Hamaika pauso* est une relecture de son passé littéraire et, sur la fameuse photo prise à l'occasion de la présentation du livre, l'écrivain apparaît entouré d'écrivains de son âge, ou à peine plus jeunes, formant un groupe très homogène. Il vient reprendre sa place dans le champ littéraire basque, mais il n'a pas encore réalisé qu'un nouveau lectorat y a pris place, plus jeune, différent. C'est à l'exploration de ce jeune public qu'il se livre à travers le personnage de Bioleta, dans *Bihotz bi*.

Le relation avec Bioleta est, très clairement, une relation avec le lectorat natif de la postmodernité. Bioleta fait du narrateur ce qu'elle veut, elle le mène par le bout du nez, au gré de son désir fluctuant. Elle l'infantilise, comme chaque fois qu'elle lui dit "allez, va"²¹⁴ lorsqu'elle décide de mettre fin à une rencontre. Le narrateur ne dispose pas du code servant à séduire la jeune génération et se sent perdu face à elle. Il lui dit qu'elle a une belle poitrine et voudrait se servir d'une vieille blague de sa jeunesse pour la lui toucher ("des seins parfaits qui s'adaptaient à la taille de la main"²¹⁵) mais Bioleta n'a pas

²¹⁴ Ibid., p. 78.

²¹⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p. 90.

répondu à son compliment et s'en va avant même qu'il ait eu le temps de faire sa blague.

Peu à peu, néanmoins, le narrateur comprendra quel est le meilleur moyen de se l'approprier: il faut lui laisser l'initiative. Une nouvelle fois, comme on peut le voir, nous sommes face à la configuration commerciale et postmoderne du rapport entre l'écrivain et le lecteur: le lecteur ordonne et l'écrivain dispose. Il en est ainsi lorsque Bioleta décide d'emmener le narrateur se promener près de la rivière:

[...] en me tirant par la main que j'avais, *honteux*, cachée dans mon dos, elle me dit "allez", et *m'emmena* au bord de la rivière [...]. Cela faisait longtemps que je n'avais pas couru et j'en perdis le souffle.²¹⁶ [nous soulignons]

Le narrateur a honte d'être l'élément passif de ce jeu de séduction. C'est toujours Bioleta qui décide du moment où commence et s'arrête la rencontre, le narrateur est dépossédé du pouvoir décisionnaire.

[...] lorsque nous étions ensemble [je ne savais] pas pour combien de temps ce serait, j'attendais, inquiet, le moment où elle allait dire 'bon, je m'en vais'.²¹⁷

Le jeune lectorat est incontrôlable, il fait partie de la génération du zapping, et il apparaît d'autant plus incontrôlable au narrateur qu'il ne connaît pas encore la logique interne qui guide ses choix littéraires. Par précaution, le narrateur approuve les avis esthétiques de Bioleta, même s'il n'y souscrit pas vraiment:

Après que nous nous fûmes assis, elle dit qu'elle aimait beaucoup cet endroit [...]. Je dis qu'il me plaisait aussi, même s'il était évident que l'eau était sale et le bruit du train [...] angoissant.²¹⁸

²¹⁶ Ibid., p. 107.

²¹⁷ Ibid., p.198.

²¹⁸ *Bihotz bi*, op.cit., p. 198.

L'écrivain, dans la situation postmoderne, se doit de suivre les prescriptions esthétiques de ses lecteurs en renonçant à ses propres conceptions, sous peine de voir ses livres invendus. C'est aussi simple que cela. Et Saizarbitoria de faire glisser la description de cette relation jusqu'à la caricature:

[...] elle me prit par les oreilles, comme lorsque les moines me soulevaient à l'école pour me donner une correction, me souleva la tête, et me donna un baiser.²¹⁹

À ce moment précis, le narrateur manque d'éjaculer tant l'émotion suscitée par Bioleta –ou, plus exactement, la jeunesse de Bioleta– est intense. La perspective de parvenir à toucher un nouveau lectorat, plus jeune, est, en effet, inattendue pour Saizarbitoria. C'est une perspective rendue possible par le succès d'*Hamaika pauso*. Et c'est pourquoi le narrateur concède à Bioleta ce qu'il ne peut permettre à Flora, c'est-à-dire d'avoir un habitus de lecteur postmoderne. Ainsi, il ne se met pas en colère lorsque Bioleta –à l'instar de Flora– lui demande d'oublier les petits vieux d'Hanbre et les histoires liées à la guerre. Voyant que Bioleta semble attirée par les hommes mûrs comme lui, le narrateur entreprend de lui parler de ses vieilles obsessions. Mais Bioleta lui fait vite oublier ces histoires. Elle lui recommande de ne pas fréquenter les petits vieux d'Hanbre, arguant qu' "ils sont déjà morts [...] la guerre, quelle connerie la guerre"²²⁰. À un autre moment, elle répondra violemment lorsque le narrateur lui parlera de la figure de Mikele de Abando, de l'époque de la Guerre civile:

[...] pourquoi me rappelles-tu ces tristes histoires –dit-elle, semblant en colère, ennuyée, peinée, ou les trois à la fois.²²¹

²¹⁹ Ibid., p.108.

²²⁰ *Bihotz bi*, op.cit., p. 89-90.

²²¹ Ibid., p. 108.

La nouvelle génération de lecteurs ne veut rien savoir sur la guerre –ni sur la politique, ni, donc, sur les sujets sérieux. Pourtant, l'on aura noté que le narrateur dit que Bioleta *semblait* en colère. Un peu plus tard, la suspicion du narrateur croîtra lorsque, alors qu'il se trouve dans le bus, il voit Bioleta arrêtée devant le monument aux morts de la Guerre civile²²².

Qui est vraiment Bioleta? Autrement dit, quel est le code génétique de la nouvelle génération de lecteurs, d'où vient-elle, de qui est-elle l'héritière? Voilà ce que le roman nous dévoilera par morceaux. L'attirance pour Bioleta grandit chez le narrateur, il se rend compte que c'est une attirance profonde qui ne se limite pas, comme on pourrait le croire, à la fascination pour la jeunesse. Il s'agit d'une attirance qui échappe au hasard car le roman dévoile progressivement une Bioleta liée au passé du narrateur et à ses vieilles obsessions. Dangereusement liée, devrions-nous ajouter.

Dans un premier temps c'est Bioleta elle-même qui explique au narrateur – pour se justifier?– d'où lui vient son attirance pour les hommes mûrs. Son père étant parti, elle pense être à la recherche d'une figure paternelle. Elle explique aussi que son grand-père était mort à la guerre (civile)²²³. Ce passage mérite, nous semble-t-il, d'être soumis à l'analyse socioanalytique. En effet, dans son ouvrage déjà cité *Diglosia eta euskal literatura*, Jon Kortazar explique que les littératures diglossiques ont tendance à fétichiser le passé et les vieilleries, peut-être parce que le présent est trop déprimant pour les communautés linguistiques minoritaires. Aussi, n'importe quel élément du passé acquiert-il une valeur intrinsèque car il est considéré comme étant porteur d'un aspect de la personnalité nationale. Cette personnalité menacée dans et par le présent trouve sa pleine expression dans un passé idéalisé. Or, Bioleta est une enfant qui n'a pas eu de père –de la même manière que le champ littéraire basque est orphelin de l'autorité paternelle d'un inexistant État basque– et son grand-père est mort à

²²² Ibid., p. 126.

²²³ Ibid., p. 7.

la guerre –la littérature basque a perdu l’opportunité de se doter d’un État/Père précisément à l’époque de la Guerre civile²²⁴. Par la suite, on apprend que Bioleta est certainement la petite-fille de la militante nationaliste Mikele de Abando, laquelle figure aux côtés du père du narrateur sur une des photos que les petits vieux d’Hanbre se montrent régulièrement.

C’est un trait physique qu’elle a en commun avec Mikele de Abando qui met la puce à l’oreille du narrateur: les deux ont un grain de beauté dans le cou, identiquement placé. Un jour Bioleta lui avoue que sa grand-mère aussi avait un grain de beauté au même endroit et qu’elle se servait d’une médaille pour la dissimuler. Le narrateur établit immédiatement le lien avec le médaillon que porte Mikele de Abando sur la photo qui circule à Hanbre. Bioleta lui raconte la façon dont elle avait hérité du médaillon par sa mère. Elle lui dit aussi qu’elle l’avait porté un certain temps, avant qu’on le lui vole. Nous apprenons plus tard que le père du narrateur Juanito “Ikurriña” est le grand-père de Bioleta, ce qui fait du narrateur... l’oncle de Bioleta! La mère de Bioleta, nous explique-t-on, est le fruit d’une amour fugace entre Juanito et Mikele de Abando.

Le symbolisme de ce nœud incestueux est important, l’on s’en doute. D’un côté, la militante historique (et néanmoins fictionnelle) du PNV Mikele de Abando représente une figure habituelle dans l’univers romanesque de Saizarbitoria, la *mater terribilis* qui demande aux fils basques de se sacrifier pour le Pays Basque²²⁵. Mikele est celle qui, dans ce roman, confie aux hommes basques –dont Samuel, qui symbolise la génération des hétérodoxes– leur mission militante lorsqu’elle leur dit: “Il faut travailler pour la patrie”²²⁶. Elle représente le surmoi abertzale de l’écrivain basque. Il se pourrait, d’ailleurs, que

²²⁴ Le Gouvernement basque, sous la IIe République espagnole, cheminait vers l’indépendance, comme l’atteste l’acquisition progressive de pouvoirs régaliens –elle avait sa propre armée de gudaris et battait la monnaie.

²²⁵ Souvenons-nous que dans *Hamaika pauso* aussi, la mère remplissait la même fonction symbolique. Sans jamais le formuler elle n’en réclamait pas moins de son « pauvre fils » Daniel Zabalegi qu’il se sacrifie pour la cause basque.

²²⁶ *Bihotz bi*, op.cit., p. 104.

le nom de famille de Mikele fasse référence au fondateur du nationalisme basque Sabino Arana, natif de la localité d'Abando. Nation sans État, le Pays Basque est un pays dans lequel ce n'est pas la figure paternelle (castrée par les puissances étatiques voisines) qui domine, mais la figure maternelle. On comprend mieux, dès lors, que l'on parle d'Amalur (Terre mère). Le Pays Basque est une matrice. Et il est tout aussi logique que cette figure maternelle, puisqu'elle détient le peu de pouvoir qu'il reste au Pays Basque se dote d'attributs phalliques. Ainsi, Mikele de Abando porte sur la tête un chapeau qui lui donne l'air d'un soldat: "elle portait un chapeau qui ressemblait à un casque, avec une petite plume sur le côté"²²⁷. Le casque symbolise son engagement nationaliste, son militantisme, et la plume sa relation tout aussi symbolique à la littérature.

Nous savions déjà que le narrateur était lié au nationalisme (par le biais de son père Juanito "Ikurriña") mais on nous précise ici la nature de ce lien. On apprend que Juanito ne visitait pas le monument aux morts de la guerre civile et qu'il ne fut pas, comme le croit sa petite-fille Bioleta, un héros de la Guerre civile. S'il paraissait dans les réunions politiques et les rues avec la plus grande ikurriña (drapeau basque) afin de séduire les filles, "il se planqua pendant la guerre"²²⁸. Le roman laisse entendre, de même, que Juanito est un traître, en rapportant la place qu'il occupe sur une photo de repas à la place qu'occupe Judas dans le tableau de la Cène. La photographie en question semble composée suivant la scénographie du dernier repas du Christ et on y voit une Mikele de Abando trônant au centre, entourée de ses disciples. Il y en a un, pourtant, qui semble être en retrait, tel le traître du Christ. Il s'agit, on l'aura deviné, de Juanito "Ikurriña", le père du narrateur.

En dépit de son aventure amoureuse avec Mikele de Abando, Juanito choisit de renoncer au véritable engagement nationaliste et de s'intégrer à la

²²⁷ Ibid., p. 104.

²²⁸ Ibid., p. 230.

société en tant que vaincu... sans avoir combattu. D’où, sans doute, l’empathie du narrateur à l’endroit des petits vieux de Hanbre. Il vit la lâcheté de son père comme une blessure narcissique personnelle –il est convaincu que la lâcheté se transmet génétiquement et qu’il l’a effectivement héritée de son père– et se sent obligé de rester auprès de ces petits vieux, d’écouter leurs histoires. Et il est soulagé de vérifier, chaque fois qu’il les voit et les entend, qu’eux aussi vécurent une guerre sans héroïsme, qu’ils la subirent, que l’ombre l’emporte sur la lumière. À l’instar d’Iñaki Abaitua, dans *Hamaika pauso*, il a besoin d’établir la certitude de la misère morale des autres pour soulager la sienne propre, pour se la rendre supportable.

Aussi, que doit-on comprendre en lisant cette scène et l’arbre généalogique du narrateur dans une perspective métalittéraire? Si, comme on l’a dit plus haut, la nation et la littérature apparaissent dans leur principe intimement liées²²⁹, c’est que, dans une grande mesure, la nation est avant tout une création littéraire, un grand récit de ses origines, de sa croissance et, éventuellement, de son avenir glorieux. Mais arrive un moment où la mère (la littérature) et sa créature (la Nation) doivent se séparer, pour le bien des deux. Le champ politique s’autonomise, se constitue en classe sociale, et la gestion de la Nation devient son “affaire”. Les écrivains –qui ont pourtant engendré la nation en écrivant le récit national– se retrouvent tout à coup, malgré eux le plus souvent, désactivés, mis hors jeu, rejetés vers la paratopie (constitutive de la littérature moderne). Il en est historiquement ainsi, la littérature moderne naît de cette mise à l’écart des écrivains de l’action politique:

La littérature est [...] l’espace que l’on a souverainement accordé au divertissement des castrés. Elle est la liberté formelle que l’on a concédé à ceux qui ne se font pas au néant de leur liberté réelle. [...] C’est une thèse défendue et défendable que la littérature moderne naît avec Baudelaire, Heine et Flaubert, comme contrecoup du massacre d’Etat de juin 1848.

²²⁹ Cf., Anne-Marie Thiesse, op.cit.

C'est dans le sang des insurgés parisiens et contre le silence qui entoure la tuerie que naissent les formes littéraires modernes –spleen, ambivalence, fétichisme de la forme et détachement morbide.²³⁰

Comment ne pas reconnaître dans cette liste des caractéristiques de la modernité littéraire la colonne vertébrale qui structure la production littéraire saizarbitorienne? Tout y est: la propension au formalisme de Saizarbitoria, la mélancolie, l'obsession de la mort. Tout cela dérive, comme dans le cas de n'importe quel autre écrivain authentiquement moderne, du renoncement à l'action politique directe, de la mise à l'écart plus ou moins consentie du domaine de la lutte politique. D'ailleurs Saizarbitoria explique bien la manière dont il vécut son renoncement à la vie politique lorsqu'il était membre du parti Euskadiko Ezkerra (La Gauche d'Euskadi, cf. note explicative dans 1.1). Durant la Transición il s'affilia au parti et, alors qu'il était prévu qu'il prenne la parole lors d'un meeting pré-électoral, il disparut dans les coulisses pour ne jamais revenir²³¹. Mais, l'on s'en doute, au renoncement succède la culpabilité, et le besoin morbide de manipuler le "sujet national" dès que l'on se met à écrire. Cette culpabilité et l'attirance morbide qu'elle induit pour le thème national basque est superbement décrite dans *Hamaika pauso*, à travers la figure d'écrivain suicidaire d'Iñaki Abaitua. Rappelons que dans ce roman l'aspirant romancier Abaitua écrit sur l'exécution d'un membre de l'ETA et qu'il se sent, en même temps, moralement obligé de cacher un dirigeant de l'organisation en fuite chez lui, comme s'il lui fallait s'acquitter d'une dette impossible à rembourser.

Et que nous apprennent sur le nouveau lectorat du champ littéraire basque les révélations sur les origines familiales de Bioleta? Eh bien, qu'elle se situe dans un lignage abertzale, par la mère de sa mère qui n'est autre que Mikele de Abando et qu'elle vit dans le mythe de l'héroïsme guerrier de son grand-père

²³⁰ Comité invisible, *L'Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique éditions, 2007, p.73.

²³¹ Cf. Hasier Etxeberria, *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, op.cit.

Juanito (ce que ses visites régulières au monument des morts prouvent). Elle considère son grand-père Juanito comme un héros parce qu'on a dû lui transmettre le récit familial dans cette version. Le lecteur, lui, sait par le narrateur qu'il n'en est rien. Ainsi, bien qu'elle nous soit, dans un premier temps, apparue comme une image évidente du lectorat postmoderne, on s'aperçoit peu à peu que sa pose postmoderne n'est que le fait de l'insouciance propre à la jeunesse et n'a rien à voir avec une idéologie consciemment assumée ou avec une attitude intellectuelle réfléchie. Sous la surface juvénile postmoderne, elle demeure fidèle à ses aïeux abertzale (où, plus exactement, à l'image qu'elle s'en fait). Il y a, au demeurant, dans cet arbre généalogique une nouvelle incitation à l'interprétation métalittéraire du matériau romanesque de l'œuvre. D'une part, le roman laisse entendre que la mère de Bioleta fut conçue le jour où Mikele de Abando prit la parole dans un meeting politique du PNV à Mutriku (c'est-à-dire à l'époque où la génération littéraire des Olerkari dominait la vie littéraire basque), et que Bioleta, elle, naquit en 1964, c'est-à-dire l'année de publication de l'œuvre la plus influente et populaire produite par la génération littéraire suivante, celle des hétérodoxes, *Harri eta herri* de Gabriel Aresti²³². Comme on le voit, au niveau symbolique, Bioleta est un produit d'un militantisme transmis de génération en génération. Le nouveau lectorat qu'elle représente, par conséquent, est le produit d'un champ littéraire basque alimenté par la culture abertzale. Elle représente la première génération de lecteurs alphabétisés en euskara, celle qui arrive à maturité à la fin des années 80, et l'on est en droit de supposer, même si le roman ne le dit pas, qu'elle a été scolarisée dans les premières ikastola (écoles associatives d'enseignement en basque).

Lorsqu'ils font l'amour –Bioleta l'ayant décidé, cela va sans dire– ils le font dans un lieu au symbolisme transparent:

²³² *Bihotz bi*, op.cit., p. 129.

‘Contre le mur’ dit-elle, et je l’emmenai jusqu’au mur où était inscrit à la peinture rouge ‘amnistia’ [...] C’était plus facile contre ce mur.²³³

L’inscription en faveur de l’amnistie (des prisonniers politiques basques) est évidemment une métonymie du mouvement abertzale. D’où l’on déduit que la communication entre l’écrivain basque et le nouveau lectorat du champ littéraire basque postmoderne demeure *plus fluide* lorsqu’elle s’appuie sur une complicité idéologique... Peut-on, pour autant, totalement exclure une seconde lecture du motif s’appuyant sur le sens étymologique du mot amnistie? L’oubli. Quel élément du passé faut-il ici effacer de la mémoire pour que la communication littéraire –symbolisée par l’acte sexuel entre le narrateur et Bioleta– devienne possible? Serait-ce la nature incestueuse de leur relation?

Et pourtant, lorsqu’il réussit à rassembler et à recoller les morceaux du puzzle identitaire de Bioleta, nous voyons le narrateur émerveillé: “Parce que Bioleta elle-même était reliée à la guerre, malgré sa jeunesse et en dépit du fait qu’elle paraisse si éloignée des vieux d’Hanbre”²³⁴. Le lien biologique entre le narrateur et Bioleta –il est son oncle– est redoublé par la filiation idéologico-littéraire de la jeune femme. Ce qui fait du rapport entre Saizarbitoria et le jeune lectorat basque un rapport endogamique. Bioleta est la fleur issue de la graine culturelle et littéraire plantée par le Saizarbitoria militant des années 70. Elle est le fruit arrivant à maturité, brillant et attirant, de l’engagement culturel ayant conduit à la constitution d’un champ littéraire moderne au Pays Basque.

Mais c’est un fruit périssable. Car c’est sa santé fragile et sa stérilité qui constituent la face sombre de Bioleta. Elle vit avec la crainte que le grain de beauté qu’elle a reçu en héritage de sa grand-mère Mikele de Abando ne soit le signe précurseur d’un cancer, car sa mère était morte de ladite maladie. Saizarbitoria nous parle du destin tragique du lectorat d’ascendance abertzale lorsqu’il fait dire à Bioleta qui s’adresse au narrateur:

²³³ *Bihotz bi*, op.cit., p.236.

²³⁴ *Ibid.*, p. 236.

[...] oui, tu peux rigoler, mais [le grain de beauté] est la marque de ma mort.²³⁵

Elle est convaincue qu'elle va mourir comme cela. Et c'est la raison pour laquelle elle a pris la décision de ne pas avoir d'enfants. Elle ne voudrait pas que ses enfants soient orphelins. Nous apprenons que sa mère mourut vite, comme sa grand-mère. Cette mortalité précoce et la stérilité qui lui est ici associée, symboliseraient une des caractéristiques constitutives des petits systèmes littéraires: l'absence de continuité, l'incapacité à accumuler durablement du capital symbolique, la malédiction d'avoir à recommencer la construction du champ littéraire à chaque relais générationnel. Lorsqu'une institution littéraire est structurellement faible –parce qu'elle ne bénéficie pas du soutien d'un État, parce que la langue nationale subit une situation de diglossie, parce qu'il est difficile de produire (faute de système éducatif adapté) des lecteurs aptes à recevoir les œuvres produites, il devient difficile pour les écrivains de se faire une trajectoire, d'avoir des carrières longues, de devenir des classiques, il est tout aussi difficile de progresser dans l'écriture, faute d'un corpus partagé permettant de mettre en branle le jeu intertextuel de l'autoréférentialité.

Et l'exégète de l'œuvre saizarbitorienne de se rendre compte, à la lecture de l'ensemble de son corpus romanesque, qu'aucun des personnages alter ego de l'écrivain n'a d'enfant. C'est qu'ils ne peuvent en avoir, si l'on se conforme à la logique métalittéraire du symbole. Son premier roman –*Egunero hasten delako*– était une œuvre sur l'avortement (!) et dans les histoires écrites depuis lors plane une espèce de malédiction qui empêche le personnage-écrivain d'avoir une descendance. De ce point de vue, *Bihotz bi* peut être considéré comme une avancée dans la mesure où elle narre l'histoire d'une relation amoureuse longue (elle s'étend sur au moins deux décennies), démontrant qu'il peut désormais y

²³⁵ *Bihotz bi*, op.cit., p. 206.

avoir, dans le champ littéraire basque parvenu à un état de développement supérieur, une relation durable entre l'écrivain et le lectorat basque. L'écrivain basque peut aujourd'hui avoir, contrairement à ses prédécesseurs, une trajectoire, au sens où Bourdieu définit le concept²³⁶. Toutefois, bien qu'ayant énormément progressé, le champ littéraire basque ne semble pas encore parvenu à un stade de développement permettant de la considérer comme totalement homologue par rapport aux champs les plus puissants. L'angoisse existentielle de sa propre survie, de sa pérennité historique, n'a pas totalement disparu et elle trouve ici dans le motif romanesque de l'impossibilité à avoir des enfants son expression la plus émouvante. L'écrivain basque d'aujourd'hui n'a pas la certitude que le lectorat de demain (ou d'après-demain) connaîtra le passé de la littérature basque, il n'a pas n'assurance que le lectorat de l'avenir saura situer ce qu'il lit dans une tradition. La scène pathétique d'Hanbre qui revient sans cesse dans le roman est à cet égard révélatrice. Chaque fois que les petits vieux font circuler la photographie dans laquelle apparaît Mikele de Abando, Klaudia commence à pleurer en disant "notre enfant". Un enfant qu'elle et son mari Benito n'eurent jamais. Et il est vrai que s'il y a une génération littéraire qui n'eut pas de continuité c'est bien celle des Olerkari d'avant-guerre. Soit qu'ils eussent été fusillés par les nationaux –Aitzol, Lauaxeta– soit qu'ils fussent emportés précocement par une maladie –Lizardi– soit, surtout, que le système littéraire moderne qu'ils avaient commencé à ériger eût été détruit par le franquisme, le fait est que ces écrivains des années 30 ne purent féconder une tradition durable. Leurs innovations, leurs audaces modernistes, sont restées, certes, mais comme des ponts à moitié construits et laissés à l'abandon. On n'enseigna pas la poésie de Lauaxeta ou de Lizardi dans les écoles basques de

²³⁶ La trajectoire est « la série de positions successivement occupées par un même agent » dans l'espace social changeant dont fait partie le champ littéraire (Pierre Bourdieu, *Les règles de l'art*, Paris, Seuil, 1992, p.359). Il s'agit, donc, d'une vision sociologique de concepts non sociologiques comme peuvent l'être celui de « carrière littéraire » ou encore celui de « biographie de l'auteur ».

l'après-guerre. La langue basque elle-même devint invisible sous le franquisme. D'où l'impression que l'écrivain basque était condamné à n'avoir qu'une relation synchronique avec le lectorat. Le dialogue semblait impossible avec la postérité, avec les générations à venir. Comme si chaque nouvelle génération d'écrivains devait créer son propre lectorat et le former, comme s'il était imprudent de croire à la reproduction automatique du lectorat. Comme si l'écrivain basque ne pouvait se patrimonialiser. On n'héritait pas d'un lectorat, on l'enfantait dans la douleur. Aussi, l'écrivain basque semble condamné à la séduction permanente, condamné à séduire les nouvelles générations, s'il veut exister dans le futur: d'où le risque du rapport incestueux évoqué par le roman à travers la figure de Bioleta. D'où le rapport pathologique au passé historique du narrateur. Voici ce qu'il dit à Bioleta pour l'attirer à Hanbre:

[...] les gens devraient en savoir davantage sur la guerre, ils devraient savoir qu'on ne peut pas comprendre la situation actuelle sans connaître celle d'hier.²³⁷

Mais Bioleta décide toujours de partir au dernier moment. Et le narrateur est peiné à l'idée que Samuel ne le verra pas la tenant dans ses bras. Saizarbitoria voudrait, inconsciemment, que les jeunes fassent avec lui ce que son narrateur fait avec les petits vieux d'Hanbre: il voudrait que le jeune lectorat écoute les histoires des vieux écrivains, qu'ils les considèrent comme faisant partie de leur tradition. Une phrase que le narrateur emploie lorsqu'il va vendre les dictionnaires encyclopédiques nous revient en mémoire. Il souhaiterait que l'encyclopédie en langue basque (qui symbolise ici l'œuvre littéraire moderne de Saizarbitoria, celle des années 70) devienne l'emblème d'une victoire dans cette lutte contre l'oubli historique. Comme il argumente en brandissant un exemplaire:

²³⁷ *Bihotz bi*, op.cit., p. 133.

La lutte de tant d'années [en faveur de la langue basque, en faveur du Pays Basque] n'aura pas été inutile.²³⁸

Nous le disions dans la section 3.1.3, avec ce roman, pour la première fois dans l'histoire de la littérature basque, l'écrivain basque cesse d'être une monade. Toutefois, arrivés à ce point de notre lecture, il nous faut ajouter un bémol à cette affirmation. Flora s'est éloignée du narrateur, partant, Saizarbitoria a perdu le contact avec son ancien lectorat. Désormais, Flora se situe dans l'Histoire postnationale de la littérature basque –celle réécrite par Adolfo-Atxaga–, et son histoire avec Bioleta ne peut pas être une vraie alternative, puisqu'elle s'est révélée incestueuse. Elle conduit le narrateur à une impasse endogamique.

Le pire, pourtant, n'est pas encore arrivé. Lorsque le narrateur décide qui lui "faut tuer"²³⁹ Flora et qu'il a mis son stratagème en branle, sans aucune possibilité de l'arrêter, il se rend compte que Bioleta et Adolfo avaient également eu une liaison²⁴⁰. Ce qui voudrait dire que la nouvelle génération de lecteurs aussi est passée entre les mains d'Adolfo-Atxaga et que, partant, sa conception de la littérature basque est irrémédiablement contaminée. Qu'il ne pourrait, même s'il le voulait, gagner Bioleta à sa cause, la convertir à sa conception abertzale moderne de la littérature basque. Cela vient à signifier que le jeune lectorat basque est imprégné par la lecture postmoderne et postnationale d'Adolfo-Atxaga. Cette contamination postmoderne néorurale atxaguienne, Saizarbitoria la signifie, comme pour Flora, travers une métaphore musicale. Le narrateur essaie d'imaginer Bioleta jouant de l'accordéon –Adolfo étant son professeur dans ce fantasme masochiste– mais il a du mal à accepter une telle image:

²³⁸ *Bihotz bi*, op.cit.,

²³⁹ Ibid., p. 239.

²⁴⁰ Ibid., p. 269.

À vrai dire, je ne la voyais pas avec l'accordéon dans les bras, car les accordéonistes me font penser aux souleveurs de pierre [sport populaire basque] lorsqu'ils portent cet énorme instrument [...]. Je l'aurais plutôt vue violoncelliste; [...] je pouvais l'imaginer dans la posture souple et en même temps suggestive des violoncellistes [...] jouant du Bach [...]²⁴¹

Le violoncelle, bien sûr, ferait ici écho au piano de Flora. Les deux sont des instruments de musique classiques –nobles–, bourgeois (au sens d'urbain), partant, correspondant parfaitement à la figure du lecteur idéal de Saizarbitoria. Mais, comme on le voit, l'influence d'Adolfo-Atxaga sur les différentes générations de lecteurs basques est trop grande et son néoruralisme semble les avoir toutes contaminées au moment où le narrateur en prend conscience. Il se pourrait donc que le retour de Saizarbitoria se soit produit trop tard. La trajectoire inédite d'Atxaga a changé pour toujours l'histoire de la littérature basque, elle a modifié la configuration du champ littéraire basque. De ce constat découlerait l'amertume du final ironique de *Bihotz bi*. Il ne reste plus personne dans le champ littéraire basque pour *recevoir* la littérature moderne de Saizarbitoria, une littérature issue du projet culturel nationaliste et ayant atteint l'âge adulte de la modernité en s'en dégageant comme l'avaient fait Baudelaire et Flaubert un siècle et demi plus tôt. Et le narrateur d'apostropher (mentalement) un mauvais client:

Au pire, tu ne m'achèteras pas de dictionnaire encyclopédique, mais tu peux toujours essayer d'avoir mon âme.²⁴²

Et tel est l'acte de sabotage subversif que le dernier écrivain basque moderne, échoué sur la plage désespérément démagogique et commerciale de la postmodernité littéraire triomphante, commet: puisqu'il ne peut *recupérer* le lectorat basque, puisqu'il n'a pas le pouvoir de la ramener dans le giron de

²⁴¹ *Bihotz bi*, op.cit., p. 274.

²⁴² *Bihotz bi*, op.cit., p.277.

l'élitiste et austère modernité littéraire, le roman organise son assassinat ironique. *Bihotz bi* se révèle ainsi un livre écrit contre son propre lectorat. La chronique d'une guerre littéraire, sans aucun doute.

BIBLIOGRAPHIE

AGIRRE, Txomin, *Garoa*, Bilbao, Labayru ikastegia, 1987 (1907 pour la première parution par chapitres).

ALDEKOA, Iñaki, *Mendebaldea eta narraziogintza*, Donostia-San Sebastián, Erein, 1998.

ALONSO, Idurre, « Euskal literaturaren irakaskuntza Hego Euskal Herriko Batxilergoan (L'enseignement de la littérature basque dans les lycées du Pays Basque Sud) », thèse de doctorat soutenue le 31 mars 2009 à l'UPV-EHU, Faculté de géographie, langues et philologie de Gasteiz-Vitoria.

APALATEGI, Ur, « Un aspect de l'œuvre de Bernardo Atxaga : la vérité sort par la bouche des (auteurs pour) enfants », *Atxaga Baionan*, Donostia, Hiria, 1999, 61-91. or.

APALATEGI, Ur, « Atxaga obabarra edo literatura autonomoaren heteronomizazioa » in *Uztaro* n°27, Bilbo, UEU, novembre 1998, p. 63-82.

APALATEGUI, Ur, *La Naissance de l'écrivain basque. Évolution de la problématique littéraire de Bernardo Atxaga*, Paris, L'Harmattan, 2000.

APALATEGUI, Ur, « Idazlearen anaia, alaba eta ama. Gogoeta euskal literaturaren tabu fundatzaileaz » (Le frère de l'écrivain, la fille et la mère. Réflexions sur le tabou fondateur de la littérature basque) in *XXIII. Galeusca*, Donostia, Euskal Idazleen Elkarte, 2006, p. 257-264.

APALATEGUI, Ur, « Guerra civil y literaria en la novelística reciente de Ramón Saizarbitoria », in *Cuadernos de Alzate* 39, Madrid, 2008, p.113-126.

ARANBARRI, Iñigo & IZAGIRRE, Koldo, *Gerraurreko literatur kritika* (Critique littéraire de l'avant-guerre), Bilbao, Labayru ikastegia, 1996.

ARESTI, Gabriel, *Harri eta herri*, Zarautz, Itxaropena, 1964 (Madrid, Cátedra, 1984 pour l'édition bilingue).

ATXAGA, Bernardo, "Euskal narratibaren arazoak", *Jakin* 25. zkia., 1982, 94-103. or.

ATXAGA, Bernardo, *Gizona bere bakardadean*, Pampelune, Pamiela, 1993 (*L'Homme seul*, Paris, Christian Bourgois, 1994).

- ATXAGA, Bernardo, *Zeru horiek*, Donostia, Erein, 1995.
- ATXAGA, Bernardo, *Soinujolearen semea*, Iruñea, Pamiela, 2003.
- ATXAGA, Bernardo et IZAGIRRE Koldo, “Ez dezagula konposturarik gal, halere” in *Panpina Ustela*, Donostia, Janvier 1975.
- BOURDIEU, Pierre, *La Domination masculine*, Paris, Seuil, 1998.
- BOURDIEU, Pierre, *Les règles de l’art*, Paris, Seuil, 1992.
- CASANOVA, Pascale, *La République mondiale des lettres*, Paris, Seuil, 1999.
- Comité invisible, *L’Insurrection qui vient*, Paris, La Fabrique éditions, 2007.
- ETXEBERRIA, Gillermo (dir.), *Atxaga Baionan*, (actes de la Journée d’études de mars 1999 à la Faculté Pluridisciplinaire de Bayonne), Donostia-San Sebastián, EGAN-Hiria, 1999.
- ETXEBERRIA, Hasier, *Bost idazle Hasier Etxeberriarekin berbetan*, Irun, Alberdania, 2002.
- GABILONDO, Joseba, *Kaliforniatik bihotzez*, Donostia, Elkar, 1992.
- GABILONDO, Joseba « Del exilio materno a la utopía personal: Política cultural en la narrativa vasca de mujeres », in *Insula: revista de letras y ciencias humanas*, n° 623, 1998, 32-36. or.
- GABILONDO, Joseba, *Nazioaren hondarrak. Euskal literatura garaikidearen historia postnazional baterako hastapenak*, Bilbo, EHU-UPV, 2006, 121-156.
- GARZIA, Juan, « Hamaika pauso alferrik ? », *Hegats*, n°17-18, 1997.
- GENETTE, Gérard, *Figures II*, Seuil, 1969.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Seuil, 1972.
- GIRARD, René, *Mensonge romantique, vérité romanesque*, Paris, Hachette, 1961.
- HERNANDEZ ABAITUA, Mikel, *Ramon Saizarbitoriaren lehen eleberrigintza*, Euskal Herriko Unibertsitatea-UPV, 2008.

ITURBIDE, Amaia, « Mosaikoa eta grabitazioa », in *Euskaldunon egunkaria*, 1996-02-03.

ITURBIDE, Amaia, « Emakumea bere bakardadean », in *Euskaldunon Egunkaria*, 1995-07-02.

KORTAZAR, Jon, *Literatura vasca siglo XX*, Donostia, Etor, 1990.

KORTAZAR, Jon, *Diglosia eta euskal literatura*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2002.

KORTAZAR, Jon, « Trantsizioaren oroimena » (Mémoire de la Transición), *Hegats*, 33. zkia., 75. or.

KRISTEVA, Julia, *La Révolution du langage poétique. L'avant-garde à la fin du XIXe siècle, Lautréamont et Mallarmé*, Paris, Seuil, 1985.

LUKACS, Georg, *Théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1968.

MERLEAU-PONTY, Maurice, *Phénoménologie de la perception*, Paris, Gallimard, 1945.

MITXELENA, Koldo, *Mitxelenaren idazlan hautatuak*, Bilbao, Mensajero, 1972.

OLAZIREGI, Mari Jose, *Euskal gazteen irakurzaletasuna*, Bergarako Udala, 1998.

ORIXE, *Euskal literaturaren historia laburra*, Donostia, Utriusque Vasconiae, 2002 (revue *Euskal Esnalea*, XVIII, 1927, pour l'édition originale).

PETRIKORENA, J.J., « Eleberriaren lerrotik dator eleberrigintzaren azken hitza », in *Argia*, n°1473, 6 mars 1994, p. 46-49.

ROJO, Javier, « Isiltasunaren ondoren », *El Correo (Bilbao)*, 1996-05-16.

SAIZARBITORIA, Ramon, *Egunero hasten delako*, Donostia-San Sebastián, Lur, 1969.

SAIZARBITORIA, Ramon, *Ehun metro*, 1974 (première édition séquestrée par la police nationale ; pour la deuxième, Donostia, Kriselu).

- SAIZARBITORIA, Ramon, *Ene Jesus*, Donostia-San Sebastián, Kriselu, 1976.
- SAIZARBITORIA, Ramon, *Hamaika pauso*, Donostia, Erein, 1995 (*Los pasos incontables*, Madrid, Espasa, 1998, traduction de Jon Juaristi).
- SAIZARBITORIA, Ramon, *Bihotz bi. Gerrako kronikak*, Donostia, Erein, 1997 (*Amor y guerra*, Madrid, Espasa-Calpe, 1999).
- SAIZARBITORIA, Ramon, *Gorde nazazu lurpean*, Donostia, Erein, 2000 (*Guárdame bajo tierra*, Madrid, Alfaguara, 2002).
- SAIZARBITORIA, Ramon, *Kandinskyren tradizioa/La tradición de Kandinsky*, Madrid, Centro de lingüística aplicada Atenea, 2003 (édition bilingue).
- SAIZARBITORIA, Ramon, *Aberriaren alde (eta kontra)* [Pour la patrie (et contre elle)], Zarautz, Alberdania, 1999.
- SARASOLA, Ibon, *Historia social de la literatura vasca*, Madrid, Akal, 1976.
- SARRAUTE, Nathalie, *L'Ère du soupçon*, 1956 (Gallimard, 1987).
- THIESSE, Anne-Marie, *La création des identités nationales. Europe XVIIIe-XXe siècle*. Paris, Seuil (L'univers historique), 1999.
- TORREALDAI, Joan Mari, *Euskal idazleak gaur*, Arantzazu, Jakin, 1977.
- TORREALDAI, Joan Mari, *Euskal kultura gaur*, Elkarlanean-Jakin, 1997.
- ZABALETA, Josu, « Lur Hiztegi entziklopedikoa » in *Jakin* n°72, 1992, p.33-43.