



**HAL**  
open science

# Les récits azoriniens de la fracture : “Gestación” et “El reverso del tapiz” illustrés par Pedro Antequera Azpiri dans Blanco y Negro

Pascale Peyraga

► **To cite this version:**

Pascale Peyraga. Les récits azoriniens de la fracture : “Gestación” et “El reverso del tapiz” illustrés par Pedro Antequera Azpiri dans Blanco y Negro. Texte et image dans le monde ibérique et ibéro-américain, Mar 2002, Tours, France. pp.24-33. hal-01288309

**HAL Id: hal-01288309**

**<https://hal.science/hal-01288309>**

Submitted on 10 Jun 2018

**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.

**LES RECITS AZORINIENS DE LA FRACTURE :  
« GESTACIÓN » ET « EL REVERSO DEL TAPIZ »  
ILLUSTRÉS PAR PEDRO ANTEQUERA AZPIRI DANS  
*BLANCO Y NEGRO***

Pascale PEYRAGA  
Université de Pau

**Les récits brefs d'Azorín illustrés dans *Blanco y Negro* : fracture et crise**

Entre le 27 septembre 1925 et le 11 septembre 1929, Azorín publia dans *Blanco y Negro* soixante-trois récits brefs, animé par un élan créatif varié que motivait une volonté de régénération littéraire. Au cours de cette période, sa production, influencée par les découvertes freudiennes, tendit à révéler la déconstruction de l'être, partagé entre désir et raison, pulsion et conscience (PEYRAGA, 2000 : 30-39), scission de l'être qui alla croissant dans tous les genres qu'il aborda pour atteindre son climax en 1928. Ses récits brefs respectent cette évolution, les nouvelles suscitant la plus grande désorientation ayant été éditées entre le 22 janvier 1928 et le 26 août 1928, date de publication de « El Reverso del Tapiz ». Dans ce récit, Azorín présente des individus dont les relations au monde subissent des perturbations ontologiques, liées au dessaisissement de la conscience jusqu'alors considérée comme source de connaissance et origine des représentations. D'un point de vue formel, cette dénégation de l'essence de l'être entraîne un brouillage des frontières narratives, nourri par la multiplication de récits enchâssés ainsi que par une réduction verbale donnant lieu aux juxtapositions d'images variées. L'on perçoit aisément, à la suite de Georges Didi-Huberman, les possibles rejaillissements de cette nouvelle position de la conscience pour une théorie de la représentation, tant narrative qu'iconique, car avant d'être un sujet conscient, maître de ses pensées et de ses choix, l'homme s'inscrit dans l'existence au niveau pulsionnel :

C'est avec le rêve et c'est avec le symptôme que Freud a brisé la boîte de la représentation. Avec eux il a ouvert, c'est-à-dire déchiré et dégagé, la notion d'image. Loin de comparer le rêve avec un tableau ou un dessin figuratif, il insistait au contraire sur sa valeur de déformation et sur le jeu des ruptures logiques dont le « spectacle » du rêve se trouve si souvent atteint, comme d'une pluie perforante. [...] Nous sommes ici à l'amorce d'un mouvement qui ne va pas cesser d'approfondir et de

radicaliser le coup, la déchirure portés au concept classique de la représentation : quelque chose, là, se présente visuellement, mais ce n'est pas un dessin -plutôt une organisation paradoxale qui dérouté et le sens du discours qu'on s'attendait à lire, et la transparence représentative des éléments figurés les uns les autres. (DIDI-HUBERMAN, 1990 : 176-177)

Comme chacun des récits d'Azorín publiés dans *Blanco y Negro* est généralement illustré par deux dessins, parfois un ou trois, nous nous sommes demandé dans quelle mesure la fracture narrative perçue dans les nouvelles azoriniennes recevait un écho visuel. Or, il s'avère que la plupart des illustrations du corpus fonctionnent plus sous le mode paraphrastique<sup>1</sup> qu'exégétique, à l'exception des représentations de Ramos et surtout de celles d'Antequera Azpiri.

### **Un exemple singulier : l'illustration par Antequera Azpiri de « Gestación » et de « El Reverso del Tapiz » (« RT »)**

De toutes les nouvelles de la période considérée, « Gestación » et « El Reverso del Tapiz » sont les seules à avoir reçu les illustrations du Basque Pedro Antequera Azpiri (Madrid, 1892-1976), collaborateur de la revue depuis le 14 août 1927<sup>2</sup>. Celles-ci connaissent un traitement complexe, fruit d'un travail d'interprétation qui met à jour le fonctionnement des deux récits et les enrichit d'une dimension nouvelle. C'est ce que nous nous proposons de montrer, en soulignant les particularités de ces récits avant d'analyser la représentation qu'en donne Antequera Azpiri.

Les deux nouvelles, construites autour du personnage récurrent de Félix Vargas, proclament la même désorientation spatio-temporelle et ontologique tout en remettant en question les relations entre le créateur et sa création. Dans « Gestación », le narrateur homodiégétique, qui se présente comme un auteur, est assis près d'une table aux carreaux rouges sur laquelle se trouvent un bouquet de chrysanthèmes et une théière grise, véritables *stimuli* de l'imaginaire. Il médite depuis son présent madrilène, étant assailli d'images incontrôlables qui le projettent dans l'espace passé de la maison d'Errondo-Aundi, perchée sur une colline de Saint-Sébastien. Ces images soudaines alternent avec celle d'une librairie, dans la vitrine de laquelle un volume jaune attire irrésistiblement l'œil du narrateur. La confusion générée par les sauts d'image en image s'accroît lorsque le

---

<sup>1</sup> Nous sommes consciente de l'exagération inhérente à l'emploi du terme de « paraphrase » employé pour une illustration qui ne peut fonctionner comme signe, puisqu'elle est toujours « expression créatrice ». La représentation est pour le moins informée par un certain « style », une certaine manière de mettre en forme les éléments du monde, ce que résume Merleau-Ponty en affirmant que « la perception déjà stylise » (MERLEAU-PONTY, 1960 : 67).

<sup>2</sup> Enric Satué le classe dans la vague des illustrateurs Art Déco intégrés à la revue à partir des années trente (SATUÉ ? 1997 : 202).

narrateur intègre dans cet espace du souvenir le personnage de Félix Vargas, pour lequel il projette de construire un espace fictionnel, « una casita imaginaria en el campo » construite sur le modèle de la « casita blanca y verde de Errondo-Aundi ». La métalepse par laquelle le narrateur, s'étant projeté vers Errondo-Aundi, y rencontre son personnage de fiction, finit de brouiller les cartes de l'imaginaire et du réel et d'imposer ce lieu particulier, médiat, comme un espace de transgression. La structure de « El Reverso del Tapiz » est source d'un trouble plus marqué encore. Au narrateur homodiégétique s'est substitué un narrateur omniscient, qui présente le personnage de Félix Vargas, « el poeta », élaborant deux sous-récits parallèles dont les trames finissent par se rejoindre. En effet, le Félix Vargas qu' imagine Félix le poète -son double de fiction installé à Paris- évolue parallèlement à un clown d'Albacete dont l'activité cause indirectement un accident fatal entre Félix Vargas et un camion, destin tragique qu'un personnage mystérieux annonce au Félix de fiction. La trame se complique lorsque le narrateur confond les deux niveaux narratifs -subversion facilitée par la présence d'un Félix dans chacun des niveaux, diégétique et hypodiégétique- et suggère, par le biais de deux images de journaux -celle de la Mancheguita, amie du poète et celle d'un accident- que le destin du Félix du sous-récit va rejaillir sur celui de son créateur.

Une étude succincte de ces deux nouvelles permet d'en dégager quelques caractéristiques fonctionnelles, qui apparaissent comme des constantes dans les nouvelles de 1928, et qui étayent les notions de fracture et de désorientation précédemment employées. Dans les deux récits alternent les descriptions de ce qui est « présenté comme réel », visible, avec de brefs passages de méditation, ainsi qu'avec l'apparition d'images qui surgissent de façon apparemment incontrôlée. Dans « Gestación », les images se succèdent, étant à peine séparées par des points de suspension ou des points virgules, ce qui les place sur un même plan logique :

Un ramo de crisantemos; un ramo sobre el mantel a cuadritos blancos y rojos; contemplación; ensueño; un momento de inconsciencia; las blancas, amarillentas flores desaparecen. Una casita con las paredes blancas y las ventanas verdes en lo alto de una colina... La calle; el escaparate de una librería; [...] (AZORÍN, 1928)

Dans un premier temps, les références au rêve et à l'inconscient servent d'indices aux sauts d'image en image, encore signifiés par certaines formes verbales (« desaparece », « surge », « surge de pronto ») qui disparaissent bientôt du récit, de sorte que les images ne se différencient plus les unes des autres, ni temporellement ni spatialement. Alors que l'espace du narrateur était initialement un « aquí », un « ahora », à Madrid, et la maison d'Errondo-Aundi l'espace du souvenir et de l'éloignement, « lejos », « allá a 614 kilómetros de Madrid », les limites spatio-temporelles finissent par s'évaporer et se condenser sur un plan unique :

¿Han sido trastrocados, subvertidos, el espacio y el tiempo?  
¿Nos hallamos en la ciudad cantábrica o en Madrid?

De fait, la perturbation originelle génère non seulement une remise en

question de la conscience mais elle entraîne aussi une déchirure dans l'ensemble des relations entre l'homme et le monde. De la même façon dans « RT », les fréquents passages d'un niveau de la narration à un autre, de la diégèse à chacune des hypodiégèses sont d'abord indiqués par la terminologie différenciant le réel et l'irréel, « el Félix Vargas auténtico, real » s'opposant à « Félix Vargas, el imaginado » jusqu'au moment où les diverses images se retrouvent en un point de fusion. De même, après avoir traité en parallèle les deux hypodiégèses de « RT », celles-ci se retrouvent en un point donné, celui de l'accident qui entraîne la déconstruction du réel :

De pronto, el choque, terrible, formidable, se produce. Un montón de hierros retorcidos, tales astillas, planchas abolladas, sangre, débiles gemidos, un estertor de agonía. (AZORÍN, 1928)

Dans les deux nouvelles, Azorín dit d'abord la perte de contrôle de la conscience et la perturbation des repères en intégrant dans un même plan la production de l'imaginaire et ce qui est donné comme réel. Puis, après avoir juxtaposé images du réel et de l'imaginaire, leur donnant une même validité, il mène le processus à son terme en inversant la hiérarchie entre conscience et inconscient, réel et irréel. Il va sans dire que la perturbation maximale affecte la relation entre créateur et création, source de représentation et chose représentée, dans un processus de réversibilité qui renvoie à cet envers du tapis qui donne son titre à l'un des récits. Aussi, dans la métalepse maximale de « Gestación » -la rencontre entre Félix et son créateur-, le narrateur voit « *acercarse a nosotros al poeta Félix Vargas* », dans un mouvement qu'il ne domine pas. De même, si « RT » ouvre la voie à une interaction entre les deux Félix, le « réel » et l'« imaginaire », entre récit premier et récit second, c'est le sous-récit -donné comme simple représentation mentale de l'écrivain Félix Vargas-, qui agit de façon rétroactive sur le récit, établissant de la sorte une supériorité de ce qui est présenté et assumé comme irréel sur l'« effet du réel » dont le caractère illusoire est ainsi affirmé. C'est, à n'en pas douter, le problème de la représentation et de la *mimésis* qui est abordé là et par lequel Azorín affirme la prépondérance de la construction mentale porteuse de sens sur l'imitation du monde sensible.

Quant aux illustrations d'Antequera Azpiri dans *Blanco y Negro*, deux pour chacun des récits<sup>3</sup>, elles dépassent la fonction première d'attirer le regard du lecteur pour l'inviter à entrer dans le texte, leur construction rendant compte d'un véritable travail d'exégèse. D'emblée, grâce à l'agencement de l'espace qui structure la première image de « Gestación », le lecteur se voit signifier la déchirure de la représentation qui s'accroît dans les illustrations de « RT ». Ce premier dessin, I1, s'organise en effet selon deux plans. Dans la zone inférieure, un homme dans un fauteuil, tourné face à nous, un livre jaune à la main, est assis à côté d'un bouquet et d'une théière reposant sur une table couverte d'une nappe à carreaux rouges, représentation de l'image de base donnée par Azorín, celle de l'auteur méditant. Dans la zone supérieure, des formes géométriques délimitées par

---

<sup>3</sup> Nous les appellerons dorénavant I1, I2, I3, I4.

des arcs de cercle représentent une colline que surmonte une maison blanche aux volets verts, image d'Errondo-Aundi. Le style inhérent à l'art déco suggère la fracture par rapport aux normes de représentation imposées depuis la Renaissance. Il n'y a pas de réel jeu d'ombres et de lumières, juste des aplats de couleurs vives et contrastées, des traits géométriques simplifiés à l'extrême. Surtout, c'est la disparition de la perspective planimétrique qui régit cette image et surprend. En ne ménageant aucun plan intermédiaire entre les deux zones, Antequera Azpiri<sup>4</sup> refuse de les lier par les règles de la perspective. Il place dans un même cadre, en les juxtaposant comme deux visions concurrentes, l'image du créateur, visible, et l'image mentale produite par son esprit, mais sans la présenter sous le mode de la subordination, pour signifier leur parité et traduire l'invisible.

Une technique semblable est employée dans les illustrations de « RT », où AA tire parti du décrochement de la mise en page pour rendre compte de la complexité narrative et construire quatre plans dans chacune des deux planches, I3 et I4. I3 se constitue ainsi de trois zones de représentation géométriquement séparées, la première se subdivisant en deux. La partie inférieure de la planche est occupée par Félix Vargas à sa table et par le buste d'un clown. Se dégagent deux autres zones doublement délimitées : le coin supérieur gauche est occupé par un carré jaune qui intègre des façades d'immeubles simplifiées, sans profondeur, et qui renvoie à la technique du collage. Le décrochement supérieur droit engendre aussi son propre espace, celui de l'homme mystérieux, caractérisé par la géométrisation des formes et la monochromie d'un camaïeu de bleus qui suggère l'anormalité. De ce fait, AA présente simultanément les diverses facettes des sous-récits de « RT » : d'une part, Félix Vargas est confronté à l'irruption de l'immatériel, assis devant le cadre référentiel des immeubles parisiens. D'autre part, le clown, qui partage l'espace de Félix, représente l'autre facette de l'hypodiégèse, introduite dans le récit par la parole de l'être mystérieux. L'illustration reflète pleinement le double rapport de dépendance et d'autonomie qui régit ces récits, le clown étant à la fois séparé de Félix par les lignes concentriques qui l'entourent, et uni à lui, grâce au plateau de la table -source de continuité- qui se prolonge de part et d'autre de ces cercles. Quant à I4, elle fonctionne à l'identique. Par des transitions chromatiques et géométriques, elle suggère la coexistence d'images d'origine variée. L'illustration possède alors une fonction de dévoilement de la structure de la nouvelle qui, elle-même, entend révéler certaines structures du réel. Dans le cas présent, ce sont les sources de connaissance qui sont mises en images : la première est celle de l'œil et de la perception du monde par la conscience, figurée, dans un premier espace, par le profil de Félix d'où partent des rayons orientés vers chacune des sous-images : celle de la Mancheguita et celle d'Errondo-Aundi présentes dans la diégèse. Le deuxième foyer de connaissance est celui nourri par les strates profondes de la psyché, prenant la forme de la création artistique et donc, pour le Félix Vargas authentique et régissant, de sa nouvelle. Celle-ci est représentée par l'espace

---

<sup>4</sup> Nous le désignerons par l'abréviation AA.

inférieur de I4, celui du décrochement, signifiant à plusieurs égards : constitué par une mosaïque de petits triangles et de quadrilatères saillants, intégrant l'un, l'image partielle d'une roue, l'autre le visage tronqué d'un gendarme, l'autre une croix rouge, ce cadre figure la violente dislocation de l'accident. Etant relégué dans le cadre inférieur, il est intégré à l'ensemble tout en étant marginalisé : la fragmentation extrême, la petite taille du carré et celle les unités géométriques disent un espace inférieur et subordonné au premier : il rend visible l'espace de l'hypodiegèse. Par la création du chaos de la mosaïque, il dit aussi le désordre et le foisonnement de l'imaginaire. Il est révélateur de voir ce lieu différencié par le regard de Félix Vargas, le rayon le reliant à son œil n'étant pas une ligne droite, mais un zigzag, signe d'une connaissance indirecte, ne s'imposant spontanément au regard et à la conscience de l'homme. AA montre alors que l'objet de sa représentation est de signifier une chose différente de celle que l'on voit. Il formule la doctrine d'un trait commun entre le visible et le non-visible, entre la vision réelle et l'image mentale.

Nous ne pouvons que mettre en rapport la suspicion touchant la conscience, dans sa prétention à être à l'origine de la vérité, et ses conséquences sur la représentation picturale. Si l'avènement de perspective planimétrique comme procédé de représentation du réel était inséparable d'un projet d'assujettissement du monde à un Sujet tout puissant, inversement, la déchirure introduite par la remise en question des connaissances affecte cette illusion d'appréhension de la réalité sensible. Les illustrations d'AA témoignent donc d'une fracture dans l'artifice de la représentation puisqu'elles n'obéissent pas à la logique de la ressemblance, organisée conventionnellement par la perspective. Elles prônent la géométrisation, la technique du collage qui enrichit l'image en jouant sur les juxtapositions, les ruptures et les continuités. Cet univers dit, dès le premier regard, la présence d'une « autre logique » qui est facilitée par l'affranchissement du carcan de la ressemblance et de la projection géométrique. Ainsi le dessinateur est-il libre d'organiser la matière de façon à lui donner ce sens prôné par les peintres modernes :

La vocation de la peinture n'est pas de ressembler, mais de signifier. Les peintres modernes, par l'abandon délibéré de la représentation figurative, proclament la caducité de l'idéal de la ressemblance : ils ne veulent pas d'une vérité qui soit la ressemblance de la peinture et du monde. (MERLEAU-PONTY, 1960 : 71)

Par l'usage d'une technique apparentée à celle du collage, AA concentre en une même représentation des espaces de nature distincte, qu'ils soient donnés comme réels ou comme irréels. Quant aux liens qui se tissent entre eux et d'une planche à l'autre, dans une logique essentiellement géométrique, nous en avons affleuré certains. Ce sont par exemple, les rayons partant des yeux de Félix dans I4 qui réunissent les quatre espaces, étant tous régis par l'œil, l'esprit de l'auteur. Dans I3, qui réunit les deux sous-récits de « RT », ce n'est pas un seul regard régissant qui est donné, mais des relations en chaîne partant du personnage mystérieux. L'orientation de sa tête, les diagonales tracées par ses longs bras et les

mains qu'il pose sur Félix soulignent l'emprise qu'il exerce sur le personnage, qui est celle de l'invisible ou de l'imaginaire sur le visible. Néanmoins, il n'atteint pas directement le clown, cette fonction étant dévolue à Félix, qui agit comme un corps réfracteur : il reçoit l'information du destin et la réoriente de façon incidente vers le clown qui apparaît ainsi comme une création de son imaginaire. Par ailleurs, l'égalité narrative par laquelle Azorín traite leur trajectoire parallèle est rendue par le croisement de leur regard. Toutefois, ce n'est encore que par l'imaginaire qu'ils se retrouvent, et le fait que le clown soit conçu par Félix comme une image mentale justifie la création, par AA, de cercles qui isolent et troublent l'image du clown, faisant se substituer à l'image directe de la vision l'image indirecte de l'imaginaire.

Dans « Gestación » aussi, se tissent de nouveaux liens entre zones de représentation. L'absence de perspective est palliée en I1 par la transition chromatique, car le camaïeu de violette du premier plan contamine les tranches des collines dominées par le vert. Ce rapport suggéré entre espace du réel et espace de l'imaginaire est confirmé par la diagonale orientée vers le haut, que dessine le regard de l'homme et qui aboutirait indirectement, si l'on plaçait un miroir devant lui, à la maison placée derrière lui. Indirect est également le dialogue qui s'instaure entre l'image du narrateur ancré dans le réel en I1 et celle de son personnage Félix, ouvrant sur la fiction en I2. Bien qu'appartenant à des illustrations différentes, leur position respective et l'orientation de leur corps -le narrateur étant assis de face, en bas à droite et Félix de dos semblant pénétrer dans son image, debout sur le seuil gauche de I2- les met en rapport, leur regard se plaçant sur la même diagonale. Au-delà de la fracture formelle -entre I1 et I2- et ontologique -entre créateur et création-, leur « conversation » est renforcée par le jeu visuel de plongée/contre-plongée par lequel le narrateur regarde vers le haut, vers l'espace remémoré d'Errondo-Aundi et Félix, depuis les hauteurs, vers le bas, mais ne trouvant pas directement son créateur mais un troisième espace, celui de Saint-Sébastien, dans un jeu de miroirs et de transgressions.

Habilement, AA déjoue la limitation inhérente aux deux images, jouant sur la concentration, l'ellipse, et l'intertextualité. Remarquons dans un premier temps le jeu des ellipses manifeste chez AA, caractère lacunaire constitutionnel de l'illustration et révélateur de la déficience de la connaissance. La confrontation du référent textuel avec l'illustration de « Gestación » révèle effectivement la disparition d'une étape clef, celle de la projection du narrateur dans l'espace d'Errondo-Aundi, à laquelle s'ajoute l'élimination de l'image de la librairie. Or, toutes deux sont en fait substituées par la présence d'un élément médiat, le livre jaune, qui est sursémiotisé. Seul élément commun aux deux illustrations, il est le signe explicite du lien qui les unit, bien qu'il n'appartienne, chez Azorín, à aucune des images textuelles ensuite représentées par AA. Il est donc à la fois élément perturbateur et unificateur. Il est *signe* visible de l'absence, du non-dit : il renvoie par synecdoque à l'image de la librairie et, se trouvant tour à tour dans la main du narrateur et de Félix Vargas, il suggère la rencontre entre le créateur et sa création. Le choix même de l'objet « livre » comme signe de l'interdit bafoué est productif car il implique que la métalepse ne peut se produire que dans l'espace du livre. A



un autre niveau, celui du rapport entre les représentations textuelle et iconique, AA semble affirmer leur complémentarité puisque la solution au mystère de l'interprétation ne peut être trouvée que par la lecture, celle de la nouvelle qu'introduisent ses planches. Par la présence du livre est alors affirmé le lien entre deux images qui ne réunissent pourtant ni les mêmes personnages, ni les mêmes espaces, ni les mêmes focalisations et qui jouent plus sur un tissu impalpable et chargé de sens, sur le contraste et la complémentarité que sur la ressemblance.

L'ellipse s'aide aussi de l'intertextualité. AA fait adroitement jouer ce principe pour illustrer, à cinq mois d'écart, « Gestación » et « RT », et établir des liaisons entre elles. Observons chacune des premières illustrations, I1 et I3 : en bas, à droite, un personnage assis, présenté de trois quarts, accoudé à une table, ayant un livre à portée de main. Le parallélisme est troublant. Si pour « Gestación », il s'agit de la représentation du narrateur, il n'en va pas de même pour « RT ». Par la ressemblance avec I2, les cheveux roux et le costume noir, il s'agit de Félix. Mais duquel ? Si nous nous en tenons aux liens logiques existant avec le clown et avec le personnage mystérieux, tous deux présents dans les hypodiégèses, ce Félix Vargas est le Félix imaginaire. Cela impliquerait le déni de la ressemblance avec I1, ressemblance renforcée par un autre indice : derrière Félix est présente l'image des immeubles parisiens, lieu de résidence du Félix imaginaire et créé par le Félix réel, tout comme, dans I1, l'espace imaginaire se trouve derrière le narrateur. Ce parallélisme, par lequel AA place derrière un créateur l'image de sa création semble impliquer que le Félix de I3 serait non seulement la représentation du Félix imaginaire mais aussi celle du Félix authentique, créateur de l'espace parisien. AA pallie donc la limitation quantitative des illustrations par la concentration de sens, donnant à voir une image humaine qui renverrait à deux entités distinctes. S'établit donc une double logique de lecture : la première respecte la cohérence interne de la représentation et affirme que ce Félix est le Félix de fiction ; l'autre obéit à une cohérence externe, nous mettant en présence du créateur ou du conteur qui, depuis le premier niveau diégétique, organise l'ensemble de la création.

En outre, par la concentration des deux images de Félix, sont confirmées la scission de la psyché et la rébellion de l'imaginaire contre la raison, qu'Azorín introduisait par le biais des métalepses. En effet, le fonctionnement duel de la représentation crée une déchirure dans l'image même de Félix. Par ailleurs, l'agencement des plans de I3 par AA est aussi source de subversion des représentations. Dans un premier temps, nous percevons une hiérarchie dans les plans « Félix + clown », « immeubles parisiens », « personnage mystérieux ». En effet, tout en étant délimités par des cadres non hiérarchisés par la perspective, ce sont les chevauchements qui suggèrent que le plan de Félix, dont la tête déborde sur le cadre citadin se trouve devant, et que le personnage mystérieux, dont l'espace est partiellement masqué par le cadre de la ville est en arrière-plan de l'ensemble. Or, à la métalepse d'Azorín par laquelle le destin du sous-récit perturbe le récit répond une métalepse iconique puisque les mains du personnage mystérieux s'introduisent dans l'avant-plan, en se posant sur les épaules de Félix. Au-delà de cette violation de l'espace qui le décloisonne, signe de l'irruption du

fantastique, et si nous tenons compte du double signifié de l'image de Félix, c'est le destin de la fiction qui pose les mains sur le Félix véritable, l'espace dominé qui impose son sceau sur l'espace dominant, c'est encore une fois, l'espace de transgression qui est représenté. Et ce n'est pas le seul dysfonctionnement de l'espace qui perturbe « RT », car à l'absence apparente du narrateur dans I3 s'ajoute celle de l'espace de référence de la diégèse, celui d'Errondo-Aundi. Nous ne pouvons que nous étonner du fait qu'au cadre parisien fictionnel, placé en bas à gauche de I3 vienne seulement répondre en I4, reléguée en haut à droite, une représentation de même taille de la maison d'Errondo-Aundi, que l'organisation de I4 place en troisième position de la hiérarchie dominée par le regard de Félix. Cet espace de base, cadre du récit d'Azorín, se trouve alors en position de subordination absolue, dans la logique de I4 d'une part, dans l'ordre d'apparition des espaces représentés d'autre part. En effet, l'espace de Paris revendiqué comme fictionnel précède celui d'Errondo-Aundi, de l'illusion du réel. Une fois de plus, AA signifie comme Azorín la réversibilité des relations réel/fiction.

Le dessinateur interprète, crée une forme d'osmose entre la représentation textuelle et la représentation imagée. Aussi parvient-il à figurer l'émergence de l'invisible dans le visible, le dessaisissement de la conscience, élaborant une logique d'appréhension indirecte du monde qui ne s'offre pas immédiatement à l'œil. Avec Azorín et AA se développe un nouveau regard qui affirme la supériorité de l'image mentale sur l'effet de réel, matérialisée par la prégnance de l'art moderne sur l'art renaissant fondé sur la *mimésis*. Toutefois, l'illustration ne fonctionne pas comme signe, comme simple traduction iconique d'un fonctionnement textuel. Elle procède aussi bien par omission que par addition. Bien que ne pouvant signifier pleinement, en l'absence du texte auquel elle renvoie, elle ajoute à la connaissance du texte qui acquiert un « surcroît d'être », pour employer l'expression de Gadamer (1996 : 156-162). Et il est un point fondamental où AA excède les propos d'Azorín. Si ce dernier entretient une ambiguïté sur les relations auteur/narrateur en introduisant nombre d'éléments autobiographiques dans ses fictions, Antequera Azpiri parachève l'identification en donnant au narrateur, dans II, les traits d'Azorín<sup>5</sup>. Respect ou subversion ? Certes, le dessinateur accentue par ce biais la désorientation liée au monde des représentations, mais, en identifiant auteur et narrateur, il court le risque de dénier à la fiction sa supériorité<sup>6</sup>, contredisant presque son exégèse où il opère une nouvelle péréquation du rapport entre signifiant et signifié et fait œuvre de connaissance en découvrant les propriétés latentes du récit. Images et textes jouent un curieux double langage, utilisé comme double sens, l'un étant la rectification discrète de l'autre. La complicité muette du texte et de l'image fait ainsi naître un type nouveau d'expression dont le sens n'appartient qu'à celui qui les assemble.

<sup>5</sup> Cela est confirmé par des photos de l'écrivain monovéran ou encore par la caricature que Fresno nous livre d'Azorín, le 15 novembre 1925 dans *Blanco y Negro*, à l'issue de la publication de *Doña Inés*.

<sup>6</sup> Rappelons à ce propos que José Martínez Ruiz avait emprunté le pseudonyme d'Azorín à l'un de ses personnages, Antonio Azorín.

Pascale PEYRAGA

## **BIBLIOGRAPHIE**

A.A.V.V., *Un siglo de Ilustración española en las páginas de Blanco y Negro*, Madrid, Prensa española, 1993.

AZORÍN, « Gestación », *Blanco y Negro*, 29 de abril de 1928.

— « El Reverso del Tapiz », *Blanco y Negro*, 26 de agosto de 1928.

DIDI-HUBERMAN, Georges, *Devant l'image*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990.

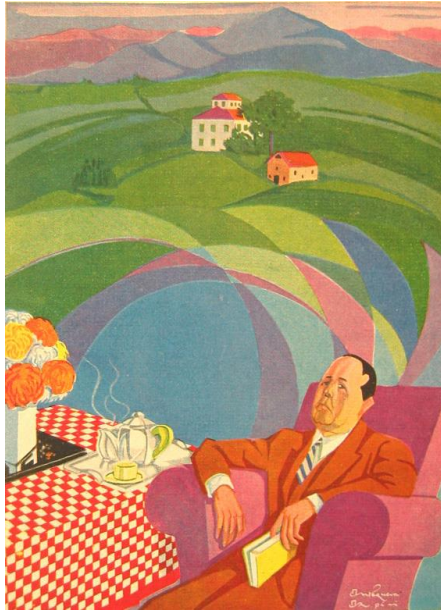
GADAMER, Hans Georg, *Vérité et méthode*, Paris, Seuil, 1996.

IGLESIAS, Francisco, *Historia de una empresa periodística. Prensa española, Editora de « ABC » y « Blanco y Negro » (1891-1978)*, Madrid, ed. Prensa española, 1980.

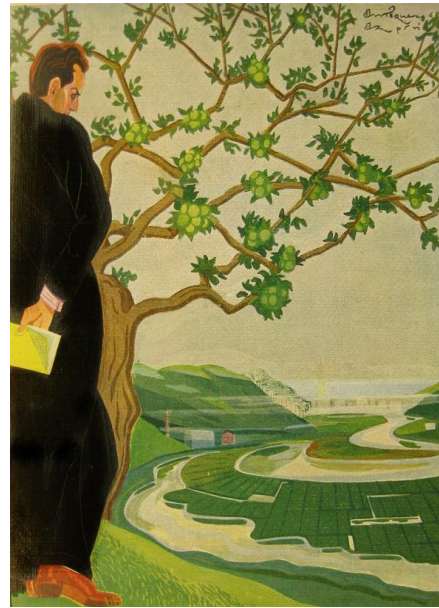
MERLEAU-PONTY, Maurice, *Signes*, Paris, Gallimard, 1960.

PEYRAGA, Pascale, *Azorín en quête d'une surréalité*, Thèse de doctorat, Et. Ibér. Pau, Université de Pau et des Pays de l'Adour, 2000.

SATUÉ, Enric, *El diseño gráfico en España. Historia de una forma comunicativa nueva*, Madrid, Alianza editorial, 1997.



I 1. Pedro Antequera Azpiri,  
*Gestación (Azorín), Blanco y Negro,*  
29-04-28.



I 2. Pedro Antequera Azpiri,  
*Gestación (Azorín), Blanco y Negro,*  
29-04-28.



I 3. Pedro Antequera Azpiri,  
*El Reverso del Tapiz (Azorín), Blanco y Negro,*  
26-08-28.



I 4. Pedro Antequera Azpiri,  
*El Reverso del Tapiz (Azorín), Blanco y Negro,*  
26-08-28.