



**HAL**  
open science

## Je comme sujet : l'introspection dans la littérature espagnole contemporaine de femmes

Christine Di Benedetto

► **To cite this version:**

Christine Di Benedetto. Je comme sujet : l'introspection dans la littérature espagnole contemporaine de femmes. Oxymoron, 2010, Création(s)-Sujet(s). Penser la clinique, 1. hal-03649216

**HAL Id: hal-03649216**

**<https://hal.science/hal-03649216>**

Submitted on 22 Apr 2022

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

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

## Je comme sujet : l'introspection dans la littérature espagnole contemporaine de femmes

Christine Di Benedetto

Christine DI BENEDETTO (Faz-Di Benedetto) . Maître de Conférence dans le Dpt d'Etudes Hispaniques de l'UNS. Spécialiste en littérature espagnole contemporaine.

Thèse de Doctorat: "Les personnages dans les romans de Soledad Puértolas, une transparence ontologique", 2002.

Recherches actuelles sur le roman espagnol contemporain. Plus particulièrement: écriture de femmes; Soledad Puértolas; Roman et Transition, Roman et Mémoire Historique; stéréotypes, identité...

roman espagnol contemporain, écriture de femmes, Soledad Puértolas, Lucia Etxebarria, identité, introspection, écriture de l'intime, roman et psychanalyse

Dans notre société post-moderne, les écritures du « je » se multiplient, mais il est une certaine confusion théorique qui règne dans le champ des écrits à la 1<sup>o</sup> personne, aux frontières elles-mêmes floues. Le "je" se constitue comme une zone « mixte », très propice à la création littéraire. Cet article s'intéresse à la question du sujet en littérature pour border celles de l'écriture de l'intime et de l'introspection dans différentes modalités.

Dans le texte, il peut être sujet verbal, renvoyer au locuteur ou au narrateur, mais il également être donné à voir dans le récit à la 3<sup>o</sup> personne. A la question de la voix narrative, s'ajoute celle de la focalisation. Qui parle et qui regarde quand "Soi" est objet?

Dans une littérature de femmes en pleine expansion dans Espagne post-franquiste, souvent marquée par des clichés et volontiers qualifiée d'intimiste, on pourra dégager des tendances qui relèvent d'une vision du monde et d'un rapport au sujet. Allant parfois jusqu'à une écriture rebelle, revendiquant une existence sexuelle, voire érotique, parfois subversive dans un rejet des structures existantes, on trouvera systématiquement des mouvements d'observation, protestation, déconstruction, affirmation du sujet. En effet, dans le contexte de la promotion des nouvelles valeurs de l'individualisme, vie privée, quotidienne, interpersonnelle limitée et vie psychique occupent le devant de la scène.

Dans ces processus de narration de l'intime, la volonté d'analyse se traduit par la concentration de la perspective narrative sur la trame biographique des protagonistes et la réflexivité du texte romanesque. Le mouvement de subjectivisation, allant de la cure psychanalytique à l'exercice exigeant de l'introspection, ne tourne pourtant pas le dos au monde réel, il tente de cerner une vérité du sujet, manifestée par la pensée, la parole intérieure ou la sensation.

Avec des exemples extraits des œuvres de Lourdes Ortiz, Esther Tusquets, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria, Belén Gopegui, Carmen Martín Gaité, Soledad Puértolas ou Luisa Castro, il apparaît que les enjeux se trouvent moins sur le contenu, ce qui est énoncé, que sur l'énonciation elle-même. Au niveau de l'expression, la langue parlée, informelle, devient très importante, le non-énoncé, le blanc, le silence qui insinue, permettent de procéder à une approche de l'intériorité comme forme.

L'introspection, par définition acte de singularité, s'insère également dans un processus de modélisation. Du Je comme sujet, fermé, on aboutit à un je comme point de vision sur le monde, à partir d'une quête sur soi et d'une vision relative sur ce monde. La vision intériorisée du passé personnel, de l'histoire espagnole, du présent

et des potentialités, place cette littérature loin du caractère de « convivialité molle » qu'on a pu lui reprocher.

Dans le cadre des recherches en psychanalyse, cet énoncé de sujet, qui relève également d'un questionnement littéraire, peut surprendre. Les préoccupations des deux champs disciplinaires se sont pas si éloignées, on le sait : tous deux s'intéressent à la parole, écrite ou orale ; tous deux font une place importante au regard sur soi, à la quête d'identité. Mais le dialogue entre les disciplines n'est pas facile. Même quand l'objet matériel semble le même, l'objet intellectuel construit par les différentes disciplines à travers leurs interrogations apparaît différent. C'est alors d'autant plus le cas si l'objet n'est pas exactement le même. Je vais donc expliquer mon cheminement sur la question du SUJET, tout en sachant que les termes que nous employons les uns et les autres, s'ils sont identiques parfois, ne recouvrent pas forcément les mêmes réalités.

Des tentatives de croisement sont régulièrement faites ; pour ne citer que quelques exemples : L'aventure littéraire ou la psychose inspirée, de Colette Soler<sup>1</sup>, ou en sens inverse Julia Kristeva qui nous invite à découvrir comment l'innovation psychanalytique éclaire certains textes, et inversement, ou encore Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse<sup>2</sup>. Sans prétendre cerner toutes les modalités du « Narcisse romancier », selon l'expression de Jean Rousset dans son Essai sur la première personne dans le roman<sup>3</sup>, j'exposerai, dans le respect de chacune de nos disciplines, quelques remarques sur le « je » dans le roman espagnol contemporain écrit par des femmes. Je me poserai successivement la question du sujet en littérature avant d'aborder celles de l'écriture de l'intime et de l'introspection dans leurs différentes modalités.

## Quelques considérations sur la question du sujet en littérature

Dans une société post-moderne, où « l'individualisme hédoniste et personnalisé est devenu légitime », comme le souligne Gilles Lipovetsky<sup>4</sup> dans L'ère du vide, les écritures du « je » se multiplient.

Or il est une certaine confusion théorique qui règne dans le champ des écrits à la 1<sup>o</sup> personne<sup>5</sup>. La multiplicité des termes, aux frontières elles-mêmes floues, en atteste : roman à la 1<sup>o</sup> personne, biographie, autobiographie, autofiction, roman autobiographique...

Tout d'abord, comment se situe l'auteur de roman dans cette question du sujet ?

Défini par Philippe Lejeune dans Le pacte autobiographique (p. 25), le roman autobiographique intègre « tous les textes de fiction dans lesquels le lecteur peut avoir des raisons de soupçonner, à partir des ressemblances qu'il croit deviner qu'il y a identité de l'auteur et du personnage alors que l'auteur, lui, a choisi de nier cette identité ou du moins de ne pas l'affirmer ». Pour éviter la confusion entre roman autobiographique et autobiographie, par exemple, il insiste (depuis L'autobiographie en France jusqu'à Pacte autobiographique 2 – Signes de vie) sur la nécessité d'une distinction qui se base sur la croyance en la validité référentielle des textes autobiographiques ; une nécessaire distinction de base entre textes fictionnels et textes factuels, comme cela apparaît aussi dans Le propre de l'écriture de soi (dir. Françoise Simonet-Tenant, colloque 2006, Tetraèdre).

Ph. Lejeune, dans sa volonté de définir et de protéger l'autobiographie « authentique », fustige cependant ces écrivains qui « campent, si je puis dire, « illégalement », sur son territoire », « baptisent « roman » ces textes où ils s'arrangent comme ils veulent avec la vérité ».

Sans trancher sur la question générique, observons qu'il s'agit là d'une zone « mixte », très propice à la création (Signes de vie – Le pacte autobiographique 2, Paris, Seuil, 2005, p.45).

Le deuxième aspect est celui du sujet verbal, c'est-à-dire de la personne grammaticale.

---

<sup>1</sup> Colette Soler, L'aventure littéraire ou la psychose inspirée, Ed. du Champ lacanien, Paris, 2001, qui traite des œuvres de Rousseau, Joyce, Pessoa.

<sup>2</sup> Pierre Bayard, Peut-on appliquer la littérature à la psychanalyse, Les Éditions de Minuit, Paris, 2004.

<sup>3</sup> Jean Rousset, Narcisse romancier. Essai sur la première personne dans le roman, José Corti, 1973.

<sup>4</sup> Gilles Lipovetsky, L'ère du vide – essai sur l'individualisme contemporain, Paris, Gallimard, 1986, p.10.

<sup>5</sup> Journée d'étude du groupe Genèse et autobiographie (ITEM), Genèse et autofiction, dir. J.L. Jeannelle et C.Viollet, Louvain la neuve, Academia-Bruylant, 2006.

La question du pronom personnel sujet a été traitée par Benveniste et les linguistes. Pour rendre ces remarques opératoires pour nous, il faut faire une distinction entre le « je » oral où le « je » est immédiatement associé à celui qui parle (sauf dans le cas des citations ou de l'oral à distance qui demande une précision) et le « je » écrit qui pose clairement un problème d'identité et entraîne un questionnement sur celle-ci et sur l'individualité. Dorit Cohn a montré dans *La transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*<sup>6</sup>, que le récit à 1<sup>o</sup> personne n'est pas le seul à pouvoir traduire la vie intérieure. Elle peut aussi être donnée à voir dans le récit à la 3<sup>o</sup> personne, dans le « psycho-récit » ou être montrée directement en particulier par le monologue rapporté et le monologue narrativisé. Ainsi le flux de conscience, qui ne supprime pas toute médiation narrative, par exemple, parvient à capter les impressions et les sensations perçues par la conscience des personnages, même à la 3<sup>o</sup> personne.

Pour ne pas nous perdre dans ces considérations qui pourraient nous conduire trop loin, disons ici que, dans l'instance du discours, le « je »-sujet est identifié comme étant celui qui parle et renvoie au locuteur ou narrateur.

On peut encore se demander qui est le sujet qui s'exprime dans le récit à la 1<sup>o</sup> personne, c'est la question de la voix narrative. La classification des voix du récit par Gérard Genette (*Figures III*, Seuil, 1972) a montré que la narration pouvait être « autodiégétique », dans le cas d'un narrateur à la 1<sup>o</sup> personne et personnage principal, mais qu'il pouvait y avoir récit à la 1<sup>o</sup> personne sans que le narrateur soit le même que le personnage principal : « homodiégétique ». Il convient donc de distinguer personne grammaticale et identité des individus auxquels cette 1<sup>o</sup> personne renvoie.

Mieke Bal a en outre montré dans [Narratology: Introduction to the theory of narrative](#) (1985) qu'au niveau grammatical, il n'y a d'autre narrateur que la première personne, le sujet parlant, celui qui produit les émissions linguistiques qui constituent le texte narratif. En réalité le texte autobiographique est caractérisé par le fait que cette première personne qui raconte devient à son tour matière narrative. Cela met en évidence la présence dans le texte de deux niveaux de « je ». La narration peut jouer à passer la frontière qui sépare la conscience des personnages de celle qui régit l'univers de fiction. La voix du narrateur permet de participer à la mise en évidence des ambiguïtés des personnages, ou à l'inverse la voix intérieure des personnages dévie vers une analyse comme pourrait le faire un observateur omniscient, qui réorganise et évalue les mouvements de la conscience en fonction de ses propres critères. La narration est en mesure de corriger ou dénoncer l'intériorité des personnages, en mettant en place un processus d'analyse autonome qui permet de prolonger les impressions imprécises des personnages.

A la question de qui parle s'ajoute celle du point de vue. Qui regarde, quand Soi est objet ?

Dans le « je » qui parle de lui-même s'établit une relation entre le narrateur à la 1<sup>o</sup> personne et son propre passé. Il s'agit donc d'observer la distance entre le sujet et l'objet, entre le « moi narrateur » et le « moi de l'action ».

Il existe toute une gamme pouvant aller d'un narrateur éclairé, qui démêle l'écheveau de ses propres mouvements de conscience, à un narrateur n'ayant aucune supériorité dans l'interprétation.

Il faut toutefois se méfier de l'équation « je » égal facilité d'entrer dans le psychisme du personnage. En effet, la limite imposée par les capacités de la mémoire (jeune âge et âge avancé), la question de ses failles et de l'imprécision de la chronologie font que contrairement à ce qu'on attendrait, nous montre Dorit Cohn, dans *La transparence intérieure*, « le narrateur à la 1<sup>o</sup> personne aurait moins de facilité pour pénétrer dans son psychisme révolu que le narrateur omniscient des récits à la 3<sup>o</sup> personne » (p.168). En même temps, il est vrai que le narrateur à la 1<sup>o</sup> personne est capable de parcourir l'axe qui relie dans le temps la subjectivité du moment de la narration et celle du moment de l'action. Car le moi de l'action est soumis au regard d'un narrateur qui sait ce qui lui est arrivé après, tout en sachant qu'il demeure des possibilités de dissonances dans tout auto-récit. Après ces quelques pistes qui montrent la complexité du JE comme sujet, il nous faut faire le lien avec un champ littéraire concret afin de mettre en perspective ces considérations.

---

<sup>6</sup> Dorit Cohn a montré dans *La transparence intérieure – Modes de représentation de la vie psychique dans le roman*, Seuil, coll.Poétique, Paris, 1981 (trad française).

# Le point sur le roman espagnol contemporain écrit par des femmes

Lorsqu'on observe la production romanesque des 30 dernières années en Espagne, il apparaît qu'il y a une tendance notable à la narration à la 1<sup>o</sup> personne. Et ce d'autant plus s'agissant d'auteurs féminins ou auteures. Observons donc différentes modalités du « je » comme sujet dans le roman des femmes dans l'Espagne de l'après-franquisme.

L'écueil était esthétique car déterminer des grands axes est nécessairement réducteur face à l'unicité de l'oeuvre, mais aussi scientifique car la prudence s'impose au moment de parler de cette littérature de femmes, tellement étudiée et rebattue de nos jours dans la vague des « gender studies ».

Dans la presse et dans l'imaginaire collectif, on a la sensation d'une récente invasion de la littérature de femmes dans le panorama littéraire<sup>7</sup>. Toutefois si la multiplication des romans écrits par des femmes est certaine, elle est loin de constituer une invasion. Laura Freixas montre que les lectrices de romans représentent un peu plus de 50% du lectorat mais que, côté édition (maisons d'édition et écrivaines), le niveau de celles-ci n'excède jamais 25%. Si on peut parler « d'éclosion », on est donc bien loin d'une « ère des écrivaines ». Mais la polémique, voire la controverse, s'insinue dès qu'on tente de parler de littérature de femmes. Rien que dans le domaine hispanique, se multiplient les ouvrages dont le titre révèle un enjeu : les colloques *Escribir mujer, narradoras españolas hoy*, ou *Femmes et écriture dans la Péninsule ibérique*, ou encore l'ouvrage de Laura Freixas, *Literatura y mujer*. Il ne s'agit pas pour nous ici de « considérer l'oeuvre des femmes comme un tissu continu qui permettrait d'établir une thématique commune », comme l'écrit Béatrice Didier dans *L'écriture-femme*<sup>8</sup>.

Remarquons toutefois que la critique, s'agissant « du féminin » applique des adjectifs comme « littérature féminine », alors qu'elle ne parle jamais « littérature masculine », cette dernière étant donc indirectement considérée comme universelle.

Quatre concepts se superposent fabriquant le stéréotype de la littérature de femmes : féministe, intimiste, commerciale, non universelle. Le terme que nous relevons dans cette énumération de qualificatifs est celui d'« intimiste », nous y reviendrons à plusieurs reprises. Il est le plus souvent employé dans le sens de plein de sensiblerie, de mauvais goût, niais (« sensiblero », « cursi », « cutre »). Pour tenter d'éviter cette catégorisation négative, la plupart des romancières refusent de répondre à des questions qui font un lien entre leur création et le fait d'être femmes, et certaines tentent même parfois, à leurs débuts surtout, d'éviter le roman à la 1<sup>o</sup> personne pour fuir l'assimilation auteur-narrateur-personnage. Pour autant, la plupart reconnaissent, et même revendiquent le fait d'être femmes (Rosa Montero, Esther Tusquets, Almudena Grandes, Lucía Etxebarria...).

Si bien évidemment le traitement du sujet ne peut être identique chez toutes les romancières puisque celles-ci, en toute logique, n'ont aucune raison d'écrire pareil, il n'en demeure pas moins vrai que le fait d'être femme génère au moins un rapport au monde spécifique. Comme l'ont affirmé Maria Graciete-Besse et Nadia Mékouar-Hertzberg dans le prologue aux actes du colloque sur « Femme et écriture dans la péninsule ibérique » :

« le fait d'être femme, avec tout ce que cela implique d'un point de vue historique, social, culturel, mais aussi psychologique et psychanalytique, ne peut qu'influencer le processus de création. » (p.9)

Marthes Robert a montré en outre que tout roman s'écrit à partir d'un « roman familial »<sup>9</sup>.

Ces questions sont largement étudiées, oscillant entre volonté de trouver des points de convergence entre les oeuvres écrites par les femmes, et réaffirmation de l'originalité de chacune des perspectives. Nous n'entrerons donc pas dans le règlement nécessairement qui serait nécessairement simpliste de cette question complexe.

---

7 Laura Freixas, « La literatura en España hoy : ¿'cosa de mujeres '? », in *Femmes et écriture dans la Péninsule ibérique*, L'Harmattan, 2004, pp.71-78.

8 Béatrice Didier, *L'écriture-femme*, PUF, Paris 1981.

9 Marthes Robert, *Roman des origines et origines du roman*, Gallimard, Paris, 1972.

Disons simplement que les préoccupations que nous allons voir ultérieurement ne sont pas exclusives de l'écriture des femmes. De la même manière, roman autobiographique, roman psychanalytique, roman de la mémoire, toutes ces formes qui mettent en évidence la thématique de la prise de conscience de soi, et relèvent d'une quête identitaire, ne sont pas limitées à l'écriture à la 1<sup>o</sup> personne.

Si nous circonscrivons pour les besoins de l'exposé l'observation au roman de femmes, nous notons des caractéristiques récurrentes.

Dans de nombreux romans de ce type, le personnage principal est une femme qui entreprend une introspection, mouvement d'observation volontaire de soi, continu ou réitéré, mais c'est aussi souvent une écrivaine ou une femme qui écrit.

Fréquente est aussi la marque d'une écriture rebelle, revendiquant une existence sexuelle, voire érotique, parfois subversive, dans un rejet des structures existantes.

A des degrés divers, on trouvera systématiquement des mouvements d'observation, protestation, déconstruction, affirmation. Plus rarement, de reconstruction.

## L'intime comme thématique dans la littérature de femmes

On a pu considérer l'intimisme comme une simple toile de fond (scènes d'intérieur, évocation du quotidien, sphère familiale ou conjugale...), prétexte à la fiction narrative.

Dans le roman de la période de la Transition démocratique espagnole (1975-80) et ensuite, roman qui a ouvert la voie vers une prédilection pour les sujets historiques, on constate qu'ils apparaissent toutefois dans le cadre d'un déplacement des repères, apparent dans l'organisation même du récit qui aboutit plutôt sur les romans de la mémoire. On observe une tendance du roman à passer du collectif à l'individuel, à aller vers les formes intimistes, dans un mouvement de repli, disent certains.

Deux axes expliquent cette tendance du retour au sujet, l'un particulier à l'Espagne, l'autre dont on trouve les traces dans les sociétés occidentales des vingt dernières années du XX<sup>o</sup>s.

La postmodernité annoncée par Jean-François Lyotard<sup>10</sup> correspond à un retrait de la scène littéraire des préoccupations sociales quotidiennes et des idéologies collectives. Le « desencanto » espagnol issu de la perte des illusions dans la Transition a confirmé cela, après l'hédonisme de la Movida. Trois ans après la mort de Franco, la conscience d'une désillusion morale, intellectuelle et politique est due à la conjonction d'une crise économique, et l'écart entre l'espoir né de la fin de la dictature et la réalité prosaïque quotidienne. Au niveau littéraire, il n'y a pas eu non plus de grand choc. Le passage vers la Nueva Narrativa, qui revendique le plaisir de la lecture, ne cache pas les clés de la création sans les rendre opaques, est un lent processus d'évolution dans les thèmes comme dans les formes.

Santos Sanz Villanueva propose de voir dans cette absence de confrontation de la littérature avec les problèmes brûlants de l'époque, « le reflet d'une attitude sociale généralisée », mais paradoxalement, dans le refus de porter témoignage, il observe que se fait le « témoignage le plus profond et authentique que les lettres puissent offrir d'un moment historique<sup>11</sup> ».

Gilles Lipovetsky, dans *L'ère du vide. Essai sur l'individualisme contemporain*, confirme ce retour sur soi. Il parle de narcissisme, d'indifférence historique :

« Rares sont les causes capables de galvaniser les énergies. Seule la sphère privée semble sortir victorieuse de ce raz-de-marée apathique » (p.56-57)

De fait, on observe une multiplication des thématiques de l'intime.

Lorsqu'on parle de « Fiction de l'intime »<sup>12</sup>, il convient de se demander quelle part d'intériorité cela recouvre. Apparaissent dans les différentes analyses les notions de proximité, de familiarité, de discrétion, d'un haut degré d'intériorité qui serait incompatible avec une communication immédiate. C'est le cas du journal intime et de sa vocation de réserve par principe, et non par nature de ce qui y est dit, qui est parfois insignifiant ou factuel. Mais où en est la frontière ? Formellement, on a des

---

10 Jean-François Lyotard, *La condition post-moderne. Rapport sur le savoir*, Paris, 1979.

11 In Francisco RICO, *Los nuevos nombres 1975-1990*, Crítica, Barcelone, 1992, p.263.

12 R.Salado, G.Charbonnier, J.Wolkenstein, K.Zieger *La fiction de l'intime*, Atlante, « clé concours », 2001.

journaux intimes fictionnels, donc diffusés. Quant à l'absence de réserve, sur le fond quels thèmes sont réellement exclus, puisque les questions de la sexualité par exemple, au plus profond de la sphère privée, s'étalent ?

L'intime d'aujourd'hui serait donc la « part réservée du sujet » (sujet parlant, pensant, percevant), mais dans le contexte de la promotion des nouvelles valeurs de l'individualisme : vie privée, quotidienne, interpersonnelle limitée et vie psychique.

## Comment s'organise la fabrication littéraire de l'intime.

Concernant la vie psychique, nous savons que les écrits de Freud, et de la psychanalyse plus généralement, sont connus et de plus en plus diffusés au cours du XX<sup>e</sup> s. alors que les théories s'affinent.

Parfois le jeu littéraire se fait parallèle à celui de la psychanalyse. Mais il établit aussi une revendication d'explorer les détours de l'esprit humain, en dehors des voies tracées par le discours psychanalytique, à travers des dispositifs complexes qui lui sont propres.

Les formes narratives elles-mêmes se voient progressivement soumises au « principe d'intériorisation<sup>13</sup> ».

Le regard direct sur l'intérieur du personnage n'a pas attendu la fin du XX<sup>e</sup> s puisqu'il est convenu d'admettre le long monologue de Molly Bloom dans l'*Ulysses* de Joyce (1922) comme fondateur, après la première pierre posée par Dujardin et *Les lauriers sont coupés* (1887). Mais aujourd'hui, les techniques sont variées et données comme clés, à peine cachées, des univers narratifs.

Malgré l'illusion que l'on en a parfois, il ne faudrait en effet pas croire que la littérature ne vise qu'à une retranscription de ce que le narrateur perçoit à l'intérieur de lui-même (1<sup>o</sup> personne) ou des autres (3<sup>o</sup> personne), et donc ne serait qu'une sorte de reproduction des « oscillations de la conscience ». Il y a toujours jeu sur la voix narrative et sur la focalisation. Et ce d'autant plus dans les cas de narration volontaire de l'intime (1<sup>o</sup> personne) et quand celle-ci se fait réflexive dans l'introspection.

Dans le processus de narration volontaire de l'intime, la volonté d'analyse se traduit par la concentration de la perspective narrative sur la trame biographique des protagonistes et la réflexivité du texte romanesque.

Les caractéristiques principales en sont des personnages souvent hésitants, déconcertés, un monde de l'intériorité aux accents d'angoisse intérieure, d'incertitudes de la personne bien que cela tende à s'estomper lorsqu'on approche de la fin du siècle. Mais aussi un « je » hypertrophié, qui trouve dans le doute et le questionnement un sens à son existence. Enfin un intimisme, dans le sens d'un regard sur une intimité inquiète et troublée (« *intimidación desasosegada* »), qui favorise l'exploration psychologique.

Le « principe d'intériorisation » correspond à une invasion de la subjectivité, au niveau thématique - le propos- et formel.

La structure narrative montre un resserrement sur une problématique de type inter-individuel, groupe, famille, petit nombre de personnes (deux ou trois), voire sur le personnage lui-même. Au niveau du système des personnages, comme l'appelle Philippe Hamon, on constate la pertinence des « figures géométriques » de personnages (deux parallèles, triangle, carré), chez Lourdes Ortiz par exemple.

Le mouvement de subjectivisation se fait en profondeur, sous des formes complexifiées. Cela ne veut donc pas dire que catégorie sociale et société soient absentes, mais plutôt à déduire.

Une question demeure cependant, dans le récit de soi, où commence l'introspection ?

Emmanuel Bouju a montré en statistiques dans *Réinventer la littérature – démocratisation et modèles romanesques dans l'Espagne post-franquiste* (p.157) le mouvement d'engagement de l'instance narrative dans l'univers même du récit qui est le premier élément du « je » comme sujet, le régime intradiégétique du narrateur, qu'il soit unique ou multiple, l'inscription de celui-ci dans son propre récit. A cela s'ajoute la tendance à la démultiplication des perspectives : confrontation

---

13 Doritt Cohn, *ibid*, 1981, p21.

entre points de vues externes et internes à la diégèse, mais aussi entre différentes focalisations temporelles. Si le narrateur et le point de vue sont internes et cela est combiné par un regard sur soi, on se trouve dans une des strates de l'introspection, plus ou moins analytique, plus ou moins éloignée du présent.

Dans le roman, il s'agit d'ouvrir l'intériorité du personnage à la représentation. L'introspection est ce degré où domine le point de vue d'une conscience se pensant et réfléchissant le monde. Il ne s'agit pas de la description d'une réalité mais d'un « jeu des possibles » engendrés par l'activité psychique, ce qui donne une « fiction des possibles<sup>14</sup> ». Ce faisant l'écriture de l'intime ne tourne pas le dos au monde réel, elle tente de cerner une vérité du sujet, manifestée par la pensée, la parole intérieure ou la sensation.

Dans le cas de Soledad Puértolas (1949-...), ses principales œuvres sont une plongée dans l'univers de femmes insatisfaites mais volontaires, solitaires et rebelles, qui pratiquent l'exercice douloureux mais lucide de l'introspection. Prêtes à fouiller en elles-mêmes, dans leur propre condition, elles observent le rapport à la mort, à la maladie et sont mélancoliques car elles refusent les chemins tracés, mais sans renoncer à jouir de la vie. L'introspection se fait ici reflet des nouvelles attitudes féminines.

## Les formes de l'introspection- niveaux d'analyse

Certes l'existentialisme a depuis longtemps attiré l'attention vers l'individu avec les questions de type : qui suis-je ? que fais-je dans ce monde ? Dans *Nada*, de Carmen Laforet (1944), qui raconte la vie d'une jeune fille sur une année, à l'écriture aux accents de réalisme social, l'usage exclusif de la 1<sup>o</sup> personne se combine avec une focalisation qui fait penser que la narration est faite « de manière objective ».

Progressivement, la littérature espagnole évolue vers la recherche intérieure pour laquelle le contexte sert de toile de fond ou est perçu de manière subjective. L'accent est mis dans ces « romans de la prise de conscience » (« *concienciación* ») sur le questionnement intérieur : savoir d'où l'on vient et comment on en arrive à l'état présent pour savoir qui l'on est, puis à partir de la sensation d'être différent, affiner l'opposition entre « je » et « l'autre ».

La recherche identitaire contient des éléments psychologiques, mais pas seulement, et oriente vers le vécu intérieur. On repère à cet égard l'invasion des termes qui renvoient à la réflexion : « a veces pienso que no vivo de verdad <sup>15</sup> », des approximations « como si », « no sé si »... Il n'y a pas forcément une recherche des racines ni des conséquences du problème. Les niveaux d'analyse sont variables dans ce qu'on pourrait appeler les romans de la conscience ; les moyens et les enjeux divers. L'introspection est multiple.

### Psychanalyse et romans de la conscience:

Il existe une littérature qui traite directement des questions de psychanalyse. Effet de réel, ou façon contemporaine de penser l'individu, il n'en reste pas moins que folie et schizophrénie sont les axes de nombreux romans qui construisent leur diégèse en faisant référence à la consultation psychiatrique ou à la cure psychanalytique :

- *Luz de la memoria* (1986) de Lourdes Ortiz montre différentes facettes du monde psychotique, schizophrénie, rêves et hallucinations, à travers une structure fragmentée qui capte le rythme intérieur de la personne malade. L'absence de connexion est thème et technique. Comme résultat, une prise de conscience qui ne résout pas forcément les problèmes.

Au-delà du cas pathologique individuel, il y a passage de l'individu à toute la société, avec l'insinuation que l'analyse pourrait aussi servir au lecteur.

- *Para no volver* de Esther Tusquets (1985) : récit à la 1<sup>o</sup> personne mais avec beaucoup de style indirect libre et de monologue intérieur ; il s'agit de déconstruire plutôt que de reconstruire ; procédés : plusieurs niveaux temporels, divagation, choix du processus analytique. Elena

---

<sup>14</sup> La fiction de l'intime, *ibid*, p.215.

<sup>15</sup> Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*, Anagrama, Barcelone, 1997, p.141.

monopolise la parole ; seules apparaissent ses pensées, cousues les unes aux autres dans des associations libres et donc dans des paragraphes interminables ; le langage est familier mais non oral ; le discours reste littéraire.

-Atlas de geografía humana de Almudena Grandes (1998) : quatre protagonistes racontent leur vie en recherchant leur identité, individuelle en tant que femmes différentes les unes des autres, mais aussi leur identité collective, puisque femmes du même âge, dans un même contexte culturel et politique, avec des problèmes équivalents dans leur vécu. Le moteur de la narration est encore une fois l'histoire d'amour, mais le regard sur soi reconstitue par petites touches un puzzle dans le casse-tête de ces histoires personnelles éparpillées dans le temps et dans l'espace. Les personnages de femme de Atlas... font ce chemin chacune à leur manière. Fran, par exemple, a recours à la psychanalyse pour comprendre ce qui lui arrive. Dans les conversations qu'elle mène avec le psychanalyste qu'elle interpelle (« sabe »), elle occupe quasiment toute la place. Elle se révèle faible, derrière une allure responsable et forte, dominée par le désir de plaire et d'être aimée :

« Yo a mi marido le gusto mucho, ¿sabe... ? Sexualmente, quiero decir. (...) No debe ser una cuestión estética, que me encuentre más guapa o más fea, ya sabe, sino algo más extraño, más... profundo, aunque parezca una cursilada decirlo así. 16 »

Sans mettre en scène -ou remettre en question !- la cure, on observe fréquemment une bonne connaissance de l'univers psychologique : dans Amor, curiosidad, Prozac y dudas, de Lucía Etxebarria, Cristina fait un constat froid et ironique, qui révèle l'inutilité de l'abondante connaissance médicale désormais à la portée de tous :

« Yo estaba deprimida. Ciclotimia, se llama. Personalidad depresiva. Infancia conflictiva. Carencia de serotonina. Exceso de testosterona. Colecciono diagnósticos. Me quiero morir dos o tres veces al año. 17 »

Au contraire, c'est l'introspection à plusieurs voix et la rencontre avec les deux autres parties d'elle-même, ses deux sœurs, qui vont aller vers le règlement du mal-être.

Mais il n'est nul besoin d'une pathologie avérée pour que le roman ait recours à la psychanalyse, dans ses visées et dans sa forme.

Biruté Ciplijauskaitė dans le Roman féminin contemporain affirme que celle-ci a usurpé aujourd'hui la place de la confession, dictant à ce titre un langage nouveau. Au lieu de surveiller le dit langage, il s'agit de révéler par lui, même si toute censure n'a pas disparu.

Le roman psychanalytique prétend fouiller dans le subconscient en menant le patient à évoquer son enfance, en essayant de découvrir les causes secrètes qui ont conformé un certain état d'esprit actuel.

La prise de conscience se fait donc toujours appuyée sur une mémoire très peu nostalgique : la perception du temps est personnelle, qualitative, conçue comme une continuité, mais non linéaire. Les romans sont écrits depuis un présent à partir duquel le passé est réévalué, une fois la conscience éveillée. Dans le récit des faits passés, il y a une tentative de juger la vie écoulée en se basant sur des échelles de valeur actuelles, dans le but de permettre un avenir. Ce sont des sortes de Bildungsroman, roman de la formation, dans lesquels souvent l'héroïne a des traits de l'auteur. Lorsque l'objectif est de transmettre l'expérience de la thérapie, que beaucoup d'écrivaines ont elles-mêmes connue, se révèle l'importance de l'enfance et des premières impressions, même inconscientes, généralement traumatiques, en suivant des méthodes établies par Freud.

Beaucoup des romans dits de « formation » font référence au passage de l'enfance à l'âge adulte marqué par la première expérience sexuelle, parfois forcée (Cristina et son cousin dans Amor...).

Le choix de vie se fait le plus souvent dans la différenciation face au modèle parental. La vie professionnelle comme mode d'émancipation est évaluée. Inévitablement, on trouve un retour sur

---

16 Almudena Grandes Atlas de geografía humana, Tusquets, Barcelone, 1998, p.146.

« Moi je lui plais beaucoup à mon mari, vous savez... ? Sexuellement, je veux dire. (...) Ca ne doit pas être une question esthétique, le fait qu'il me trouve plus belle ou plus laide, vous savez bien, mais quelque chose de plus étrange, de plus... profond, même si ça semble un peu ridicule de dire ça comme ça. »

17 Lucía Etxebarria, Amor, curiosidad, Prozac y dudas, Plaza y Janés, Barcelone, 1997, p.187.

« J'étais déprimée. Cyclotomie, ça s'appelle. Personnalité dépressive. Enfance conflictuelle. Manque de sérotonine. Excès de testostérone. Je collectionne les diagnostics. Je veux mourir deux ou trois fois par an. »

l'éducation, surtout dans les écoles religieuses. Il s'agit en général d'expériences d'enfance qui marquent le premier pas vers la désillusion, la perte de foi et de confiance. Elles apparaissent de manière partielle, en partant d'une situation ou d'un objet (le premier soutien-gorge de Raquel porté dans son école religieuse de filles dans *Amor...*), et ne retracent pas la croissance.

Mais la méthode qui consiste à mener une analyse basée sur les pulsions sexuelles et les désirs réprimés est désormais souvent rejetée dans ces récits au féminin, par les féministes en particulier. La figure masculine s'avère marginale mais rarement absente. La relation amoureuse est toujours en filigrane, besoin et refus à la fois. La *escala de los mapas* de Belén Gopegui est l'histoire métaphorique de la peur d'être aimée.

L'homme est amant ou mari et il est d'abord dit dans sa fonction sexuelle, parfois sans détours, ce qui produit une littérature érotique que Bernard Bessière estime être la conséquence directe de la disparition de la censure. Elle est soutenue par plusieurs maisons d'édition qui s'y consacrent : Tusquets (« *Le sourire vertical* »), Ultramar (coll. « *Erotic & fantasía* »).

Ainsi chez Lucía Etxebarria dans *Amor...* qui évoque en préambule le côté mâle de l'homme :

« Una égida de amores intensos y fugaces. Un rosario de nombres enlazados por besos. (...) Y a todos les define una causa común : la virilidad que se les revuelve inquieta entre las piernas. 18 »

S'ensuit une longue page dans laquelle divers types de sexes masculins sont listés avec ironie, personnifiés en des tendances psychologiques masculines stéréotypées. Car la connaissance de la vanité de ces rencontres sexuelles est lucide :

« Podrás quererlas mucho y nunca poseerlas. Podrán quererte mucho más y no te tendrán nunca. (...) Apenas el recuerdo, incierto y añorado, de las horas felices, las únicas que cuentan, las realmente vividas. 19 »

La sexualité est réduite dans sa portée ; elle n'est pas vue comme l'issue à toute chose pour le personnage féminin. L'enjeu en étant moindre, il semble qu'elle peut à présent envahir le texte littéraire. Elle n'est plus réprimée, mais mise en oeuvre à partir des fantasmes avoués. La revendication de l'érotique et du sexuel est une marque de cette littérature de l'introspection. Elle est même, quand elle est poussée à certains extrêmes, écriture rebelle. Ce qui fait que, dans un deuxième niveau d'analyse, il apparaît que la sexualité acceptée peut être transcendée.

*Las edades de Lulú* de Almudena Grandes est considéré comme l'un des premiers exemples de littérature érotique écrite par une femme. Les thèmes tournent autour de la sexualité sous de nombreuses formes et l'érotisme exacerbé qui s'insèrent dans un processus d'introspection qui comprend le retour à l'enfance. Lulu, dont nous suivons les aventures amoureuses, apparaît comme une enfant mal aimée par sa mère et sans défense. Au travers du sexe, elle retourne à cette enfance et, protégée et aimée, elle retrouve dans les bras de Pablo la tendresse perdue, même si les relations de pouvoir et le rapport de force qui s'établissent entre eux la conduisent à le quitter. Dans la deuxième des trois parties, la moins érotique, elle parle de cette enfance et de sa relation avec Pablo, elle cherche des réponses à l'absence et au manque d'amour. Ce sexe, qui d'une part permet de se retrouver, d'autre part est aussi une malédiction, une force contre laquelle on ne peut lutter. Lulu peut être perçue comme objet passif du regard et des caprices de Pablo, et un jouet dans une scène au masochisme agressif en fin de roman. Mercedes Carballo Abengózar explique comment Deleuze<sup>20</sup> avait évoqué le rôle fondamental de la mère, figure essentielle du développement de l'enfant, dans la conduite masochiste par le désir qui unit la nécessité de plénitude maternelle avec la nécessité de souffrance du sujet. La souffrance gelant les émotions, elle lui permet, à travers la douleur physique, de cesser de souffrir émotionnellement. Lulu fait sa prise de conscience en deux temps. Elle se rend compte qu'elle cesse de souffrir du manque d'amour de sa mère quand elle se

---

18 Lucía Etxebarria : *Amor, curiosidad, Prozac y dudas*, *ibid*, p 11.

« Un bouclier d'amours intenses et fugaces. Un chapelet de noms enlacés par des baisers. (...) Avec une cause commune qui les définit tous : la virilité qui s'agite, inquiète, entre leurs jambes. » .

19 *id*, p.12. « (ces sexes) Tu pourras les aimer beaucoup mais jamais les posséder. Ils pourront t'aimer bien plus mais ils ne t'auront jamais. (...) Tout au plus le souvenir, incertain et regretté, des heures heureuses, les seules qui comptent, celles réellement vécues. ».

20 Gaylyn Studlar () *In the realm of pleasure*, Illinois University presse, 1988p., 15. Citée par Mercedes Carballo-Abengózar, « *Almudena Grandes : sexo, hambre, amor y literatura* », in *Mujeres novelistas*, Narcea, Madrid, 2003.

soumet aux pratiques masochistes de Pablo. Puis elle constate qu'elle se libère du fardeau du non-amour de ce dernier qu'elle a quitté lorsqu'elle accepte d'entrer dans une scène au sado-masochisme effrayant. Métaphoriquement, elle est sauvée par ce même Pablo puis se réveille chez lui, vêtue de blanc comme un nouveau-né et chouchoutée par lui comme par une mère, avec un petit-déjeuner au lit. En un instant et pour une seconde, elle se retrouve et se libère.

Dans la sexualité racontée, il y a recherche de soi. L'écriture érotique, même descriptive et anecdotique par moments, est bien une écriture de soi.

Chez Almudena Grandes, l'introspection passe d'ailleurs souvent par une réflexion sur les manifestations physiques et le jeu sur le corps, par l'érotisme et le plaisir, comme on l'a dit, ou encore par l'excès ou la privation de nourriture. Tout au long de son œuvre, elle se libère progressivement de ces pulsions violentes et destructrices, ressenties comme des malédictions, autour du sexe ou de la nourriture. Elles deviennent des expressions de désir dans un univers où l'on paie par la solitude l'excès de jouissance et d'investissement amoureux.

Face à l'omniprésence de la sexualité, il n'est pas surprenant que les romans de la maternité, maternité qui donne un sens convenu à la sexualité et qui consiste à trouver une issue hors de soi par la procréation, soient peu nombreux. Rôle traditionnel de la femme, qui plus est espagnole, la maternité est vue comme destructrice de l'indépendance, frein à la croissance individuelle. Mais lorsqu'elle relève du choix individuel elle est aussi puissance (*Una vida inesperada*, *Un milagro en equilibrio*). Globalement, les questions de filiation sont plus vues du côté des filles face à leurs mères que des mères face à leurs enfants. La recherche des origines reste fondamentale.

Mais la psychanalyse n'est plus seulement vue comme une interprétation des rêves, des fantasmes, qui constituerait l'essentiel de la cure, et où le patient serait plutôt passif car c'est au psychanalyste qu'il reviendrait d'analyser le contenu.

D'autant que dans le roman, l'analyste n'est pas forcément présent, ou bien il est démultiplié. En fait, c'est le processus qui importe. L'analyste, ou celui qui écoute, l'interlocuteur silencieux, voire absent, ou même son double écrivain, apparaît comme le personnage qui déclenche la confession mais reste ensuite au second plan.

Chez Carmen Martín Gaité, il y a travail sur la figure de l'interlocuteur, la question de la parole écrite face à la parole dite (roman/psychanalyse). Dans un essai intitulé « La recherche de l'interlocuteur », elle écrit :

« Si l'on pouvait trouver l'interlocuteur adéquat au moment adéquat, peut-être ne prendrait-on jamais la plume. On écrit quand cette aspiration est déçue, comme à la dérive, dans les moments où l'interlocuteur réel n'apparaît pas, pour le convoquer.<sup>21</sup> »

Dans les conversations, ou les monologues, l'interlocuteur, présent ou imaginé, joue le rôle de filtre, il sert à maintenir l'activité de parole, à faire produire un discours dynamique. Mais dans l'introspection, il n'y a pas d'instance externe ; le « je » doit se diviser, devenir à la fois sujet et objet. Concernant l'écriture féminine, composée selon Hélène Cixous de plusieurs « je » partiellement réalisés, il y a plusieurs doubles dans lesquels toutes les fonctions sont concentrées et diffractées.

Dans la volonté de se comprendre ou le besoin de se libérer, l'écriture est très présente.

Ecrire consciemment en tant que femme est une fréquente figure du roman des femmes. Il se produit une sorte de réalisation à travers la parole, facteur essentiel dans les théories psychanalytiques. Philippe Lejeune dans *Le pacte autobiographique* disait bien que « l'art met de l'ordre dans la vie ». C'est ce qu'observent les personnages de femmes qui écrivent. Elles abondent par exemple chez Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*. Le « je » de la protagoniste-écrivaine se divise entre observante et observée, quand elle décide de se passer de l'analyste officiel.

Armelle Gaydon a évoqué la difficile retranscription des séances d'analyse<sup>22</sup>. Dans le même contexte, le changement de support est de nature à profondément en modifier le sens, au risque même de passer à côté de l'essentiel, en masquant une hésitation, en remplissant un vide.

---

21 Marie-Lise Gazaria Gautier, « Conversación con Carmen Martín Gaité en Nueva York, in *From Fiction to Metafiction : Essays in honour of Carmen Martín Gaité*, Society of Spanish and Spanish-American Studies, Lincoln, Nebraska, 1983, p.27.

La question n'est donc pas de situer le récit par rapport au texte d'une analyse. Il y a certes des homologues : le texte agit comme une confession, même fictive, qui s'adresse à un destinataire anonyme placé dans la même position qu'un psychanalyste ; texte peut aussi être vu comme métaphore du cabinet du psychanalyste. Mais il y a surtout des différences :

L'auto-analyse (présente ou rétrospective) est une mise à distance de soi. La partie qu'occupe le narrateur évalue, récapitule, critique, ce qui démultiplie les perspectives portées par la même subjectivité. Dans le texte il est parfois difficile d'identifier l'intrigue et son analyse, c'est-à-dire les relations sentimentales et leur figuration mentale. Le récit met en forme une histoire qui est elle-même le texte d'une expérience sentimentale. On a donc un double niveau de discours dans une analyse consciente.

Une autre limite est le problème des interruptions. Certes on peut voir une analogie entre le psychanalyste et le narrateur. Celui-ci est l'instance à l'arrière-plan du texte qui peut signaler les ambiguïtés et interpréter les silences, sanctionner et interrompre le discours du personnage. Mais cela est plus complexe dans l'introspection, lorsque analyste et analysé sont le même personnage. C'est l'expérience que fait Belén Gopegui dans *La escala de los mapas*:

« Y así yo, desde la primera letra, sigo aquí, no me he movido. Al fin cambié la escala y vine a quedarme en este poliedro iluminado. Doscientas veintinueve páginas rectangulares con inscripciones impresas, y entre cada palabra, y al borde de cada letra, un intervalo, un hueco.<sup>23</sup> »

Malgré « la maîtrise du discours », le vide demeure.

En outre le retrait reste possible et n'est pas entravé puisqu'il n'y a pas de guide:

« El día ha estado muy largo y creo que ya estoy cansada de tanto recordar y de tanto escribir. (...) Ni siquiera estoy segura de que estas palabras me pertenezcan, de que sean las que yo deseaba pronunciar, más bien tengo la impresión de haber estado escribiendo como al dictado, y no sé por qué he recordado una cosa y no otras, y no sé, sobre todo, si lo de verdad importante ha venido con ellas, con mis palabras.<sup>24</sup> »

Mais l'enjeu est le questionnement lui-même:

« Lo que importa es que las palabras están aquí, (...) por eso avanzo y me muevo como si ya no fuera yo...<sup>25</sup> »

Convertir la souffrance en histoire produit une sorte de catharsis, comme « transformer une déroute en littérature » disait Carmen Martín Gaité. Dans sa nécessité de différenciation, le texte produit fait passer de l'auto-étude à l'auto-création par le biais de la parole. Le processus de prise de conscience est alors triple ; il est ceux de l'individu, de la femme et de la créatrice d'un langage nouveau.

Le texte peut proposer encore un niveau supplémentaire : la possibilité de regard de l'instance narrative sur sa propre activité de création littéraire par la mise en récit d'un discours méta-littéraire. C'est un retour de la narration sur elle-même, de manière implicite ou explicite, majeure ou mineure.

Les procédés d'inscription dans le texte du processus de prise de conscience sont pluriels.

Fréquemment on trouve des systèmes de dédoublement sur une ligne temporelle horizontale. Celui-ci peut avoir lieu par la présence d'une anti-héroïne, mais on le découvre aussi dans le regard ironique, la folie -pathologie ou crise de nerfs, le miroir -y compris par l'écriture, ou encore la

---

22 Séminaire CIRCPLES 2008-09.

23 Belén Gopegui, *La escala de los mapas*, Anagrama, Barcelone, 1993, p 229.

« Et ainsi moi, depuis la première lettre, je suis toujours là, je n'ai pas bougé. A la fin, j'ai changé d'échelle et me voilà dans ce polyèdre illuminé. Deux cent vingt neuf pages rectangulaires, aux inscriptions imprimées, et entre chaque mot, et au bord de chaque lettre, un intervalle, un trou. ».

24 Soledad Puértolas, *Una vida inesperada*, *ibid.*, p 139.

« Le jour a été très long et je crois que je suis à présent fatiguée de tant me souvenir et de tant écrire. (...) Je ne suis même pas sûre que ces mots m'appartiennent, qu'ils soient ceux que moi je désirais prononcer, j'ai plutôt l'impression d'avoir écrit comme sous la dictée, et je ne sais pas pourquoi je me suis rappelé une chose et pas d'autres, et surtout, je ne sais pas si ce qui est vraiment important est sorti avec eux, avec mes mots. ».

25 *id.* « Ce qui compte c'est que les mots sont là (...) c'est pour cela que j'avance et je bouge comme si je n'étais plus moi-même ».

répartition des points de vue narratifs (les trois soeurs de Lucía Etxebarria, Amor, curiosidad, prozac y dudas par exemple).

Parallèlement, il y a jeu sur les niveaux de temporalité, remémoration, enchâssement des temps ou parfois des espaces. Le dédoublement est également un phénomène vertical. Il questionne la notion de permanence entre deux états, de différence dans la filiation, ou recherche les causes de ce qui est dans ce qui a été, définissant une continuité, ou une opposition. Dans les narrations à la première personne se détache la référence à la mère, voire à la grand-mère. La figure de la mère n'est plus essentiellement positive. On assiste à une condamnation plus ou moins virulente de celle-ci pour sa soumission au modèle dominant, pour la non prise en compte de l'enfant. S'il transparait un effort de compréhension, il se construit à partir d'une perspective distanciée. Dans ce cas, la présentation de deux situations parallèles permet un auto-examen vers une prise de conscience plus forte de soi. La plupart du temps les deux aspects se combinent. Le dédoublement conduit toujours à l'introspection, à l'auto-examen, aux séries de questions remarquables par l'usage du conditionnel, temps hypothétique.

Les personnages sont caractérisés par leur passivité ou leur retrait par rapport à la sphère de l'action ; c'est le cas des « fatigués » (« los cansados ») revendiqués par Soledad Puértolas pour ralentir un monde qui tournerait trop vite. Dans le texte, on observe une certaine désaffection du faire, sauf dans des domaines qui font parler le corps : sexualité, maladie psychique ou physique. Mais il y a compensation sur le plan de la vie intérieure, de l'activité psychique -ou d'écrivain- et du dire.

Lacan, particulièrement intéressé par la relation de l'analysé à la parole, a des échos singuliers en matière de roman.

Dans le cadre d'un « je » comme sujet et objet, l'introspection, analyse consciente de son intérieur peut prendre une forme démonstrative avec conclusions et orientation d'un passé vers un futur. On observe un travail sur le lexique qui peut être technique, sans limitation de contenu, médical par exemple. On a déjà parlé ici de l'irruption d'un langage sexuel osé (Lucía Etxebarria), voire obscène (Almudena Grandes). Ce langage, que l'on pourrait appeler « d'hommes », n'a pas recours à l'insinuation, aux euphémismes et à la censure.

Aujourd'hui l'analyste se base peut-être moins sur le contenu, ce qui est énoncé, que sur l'énonciation elle-même.

Il étudie les choix spontanés qui révèlent la personnalité et les problèmes du patient. Le flux de parole libre enclenche la recherche et c'est dans l'expression, même désordonnée, qu'il trouve les mots-clés. Au niveau du roman, une lecture unique et linéaire devient quasiment impossible.

Au niveau de l'expression, la langue parlée, informelle, est devenue très importante dans le roman. Beaucoup des œuvres qui tiennent du psychanalytique ont un style qui relève de l'énonciation orale. A cet égard, l'importance de la pratique du monologue -narrateur et personnage, extériorisé ou intériorisé, apparaît. On a même l'exemple fréquent d'une combinaison d'un monologue intérieur unique et de monologues multiples extériorisés, qui sont deux formes d'isolement subjectif.

Combinée à la focalisation progressive sur un nombre réduit de personnages, on aboutit à ce que les personnages « monologuent entre eux », dans un principe de communication éclatée et souvent avortée (Amor... de Lucía Etxebarria).

Outre le non-énoncé, le blanc, le silence qui insinue ce qui est réprimé, il y a aussi l'énoncé fragmenté sans transition logique, les réflexions non abouties, les phrases non verbales, l'expression inconnexe qui renvoie aux sessions de psychanalyse.

En effet, le langage est actualisé dans le texte à plusieurs niveaux : phonologique, morphologique, sémantique, syntaxique. Pour faire parler un personnage de manière authentique, il y a aussi le problème de l'intonation. Les femmes lorsqu'elles sont reconnues dans leur versant succès extérieur utilisent par exemple des phrases courtes, lapidaires. D'autres qui se cherchent (La segunda mujer de Luisa Castro) enchaînent les phrases, les idées sans ponctuation, y compris avec les hésitations. Tous ces niveaux d'expression sont signifiants, même en l'absence de conclusion aboutie présentée au lecteur.

Le niveau de langage le plus éloigné de l'introspection est celui de la transmission directe des perceptions émotives sans production d'analyse, sorte de matériau brut qui servirait ensuite à une introspection ou à une analyse extérieure menée par l'Autre, le lecteur, en position similaire à celle du psychanalyste.

Devant des impressions qui semblent arriver seules, association libre, vision fragmentaire, insinuation, l'effet premier est l'immédiateté. Le langage semble dicté par le désir, relever du pré-rationnel, faire rentrer le texte par les sens. Langage sensuel, parole parlée plutôt qu'écrite, c'est une parole désintellectualisée, ce qui l'inscrit dans le moment présent.

La forme extrême de cette écriture oralisée est le monologue intérieur (Ulysses de Joyce). Dujardin, dans son « essai de définition » en 1931, expliquait que :

« le monologue intérieur est, dans l'ordre de la poésie, le discours sans auditeur et non prononcé, par lequel un personnage exprime sa pensée la plus intime, la plus proche de l'inconscient, antérieurement à toute organisation logique, c'est-à-dire en son état naissant, par le moyen de phrases réduites au minimum syntaxial, de façon à donner l'impression « tout venant »<sup>26</sup>. »

Il existe cependant des monologues très structurés ; n'est alors pas recherchée l'illusion de la spontanéité de la parole intérieure mais la lisibilité du récit, ce qui revient déjà à une introspection à son degré minimal.

L'un des principaux enjeux de ces différentes modalités est de procéder à une approche de l'intériorité comme forme.

Ces deux processus ne relèvent a priori pas de l'ordre du récit traditionnel, plutôt linéaire et narratif mais l'intime, même le monologue intérieur dans une nouvelle dynamique, est soumis à une efficacité narrative. Car on constate qu'apparaît un nouvel ordre du récit, fragmentaire, dans le roman contemporain.

Alors se dégage également l'enjeu de l'intime comme possibilité de rapport à soi, de présence au monde et d'ouverture à autrui. Car il y a le fait de feindre l'intime dans la forme, mais aussi l'intime comme valeur.

Il ne s'agit pas seulement, -mais serait-ce seulement possible ? de saisir quelque profondeur obscure de l'inconscient qui cacherait une vérité dernière du sujet derrière des secrets inviolables et des pulsions opaques, mais plutôt une singularité du sujet à travers les liens tissés entre la conscience et le monde extérieur .

Il y a peu d'exemples d'implication politico-sociale des personnages-narrateurs dans les romans espagnols de la post-modernité, mais la conscience de l'existence d'un être social renvoie à la question de ce qu'est être une femme dans la société actuelle. Chez Lucía Etxebarria : *Nosotras que no somos como las demás*, *Amor, curiosidad, prozac y dudas* , sont traités les thèmes de la femme par rapport à l'homme, de la femme d'une génération sur l'autre et des fonctions sociales de la femme.

Les croisements de vies et une introspection polyphonique permettent au vécu intérieur de croiser d'autres vécus, en alternant les foyers de conscience dans un effet de simultanéité. Par la juxtaposition de trois figures contiguës de la même génération, une recherche à plusieurs voix s'établit, d'abord pour souligner les différences entre elles. Chacune de ces femmes a sa fêlure qui lui apparaît progressivement. Ana, la femme au foyer, est l'épouse modèle mais elle n'est pas comblée. Raquel, la femme active, cadre supérieur, reste seule, puisqu'elle a renoncé à tout ce qui n'était pas son travail. Cristina, la rebelle, libre dans ses activités, travaille dans une boîte de nuit, se drogue, change fréquemment d'amants au prix d'une course en avant effrénée et d'une grande solitude. Le processus est parallèle, envisageant le rapport à l'homme et au travail, le mode de vie, chacune des protagonistes disposant de chapitres séparés pour exposer son vécu et sa recherche. L'issue de ce processus polyphonique s'entrevoit à la fin, dans le chapitre intitulé « Z de Zenit ». Les sœurs se retrouvent pour la première fois dans un dialogue à trois, estompant leurs différences et en faisant une force pour créer un sujet nouveau et espéré, en transcendant le statut et l'état de chacune :

« Escuchaba a mis hermanas decir estas cosas, a mi hermana la cartesiana, la racionalista, la empirista, repentinamente transformada en mística, después de haber visto a mi hermana la santa, el modelo de virtud, la santa esposa y madre, decidida a liarse la manta a la cabeza y a largar el soso de su marido, y se me vino a la cabeza de pronto una especie de revelación. (...). ¿Quién asegura que somos tan distintas ? ¿Quién nos dice que en el fondo no somos la misma persona ? 27»

Un nouvel être social et humain souhaité se fait jour, né de la révolution sociale et morale qui s'est produite en Espagne depuis la fin de la dictature et l'entrée dans le modèle européen.

Ainsi l'introspection, qui est par définition un acte de singularité, s'insère dans un processus de modélisation, même si elle s'affirme comme contraire à toute réduction. Ainsi, qu'elle paraisse être une fin en soi ou un moyen, selon l'importance qui y est accordée, il y a une articulation entre exploration de la vie intérieure et regard sur le système social. La recherche qu'ils mènent en eux-mêmes permet aux protagonistes d'approfondir la connaissance de leur personnalité et en même temps, dans une réalité plus vaste, celle des mythes, stéréotypes et problèmes de leur époque.

L'activité d'analyse de ces sujets-objets entre dans une narration plus vaste qui touche la situation de l'Espagne actuelle, celle de la femme, passant du cas présent à ses origines individuelles et contextuelles. La recherche de l'essence se fait aussi celle de l'avenir.

L'intimisme est donc un trait non unique mais prédominant dans l'œuvre des romancières de l'après-franquisme. La prise de conscience caractérise la plupart des romans écrits par des femmes, en suivant une grande variété de procédés narratifs, comme un besoin de liberté pour étudier les chemins de la psyché du sujet.

Introspection, intériorité ne sont pas synonymes de repli, d'enfermement réducteur puisque la dissection de l'homme et des limites instables de l'esprit humain accompagne des éléments de la vie actuelle et recouvre le plus souvent un jugement moral sur les priorités de notre société. C'est le paradoxe de la conciliation de la personnalisation de l'univers de fiction, une configuration soumise au prisme de la subjectivité, de l'analyse, de la remémoration, avec la possibilité d'une évaluation de cette subjectivité, au delà du relativisme de la perspective intérieure.

La collaboration du lecteur est sollicitée pour décrypter la subversion des mythes et archétypes derrière des choix esthétiques plus autonomes. Ce qui n'empêche pas de considérer que l'introspection dans ses différentes modalités devient un automatisme de l'écriture de femmes actuelle.

Du Je comme sujet, fermé, on aboutit à un je comme point de vision sur le monde, à partir d'une quête sur soi et d'une vision relative sur ce monde. La visée intériorisée du passé personnel, de l'histoire espagnole, du présent et des potentialités place cette littérature bien loin du caractère light, de « convivialité molle » qu'on lui a reproché.

En même temps apparaît une limite à ces mots « utiles », que ce soit pour s'analyser ou pour comprendre le monde. C'est la revendication des mots pour eux-mêmes, leur légèreté, la littérature, car ce sont des mots importants qui, non dirigés, peuvent parvenir à l'autonomie, comme le dit Soledad Puértolas :

« [...] hasta las palabras han empezado a deshilar y a separarse unas de otras, porque son todas iguales y completas y se van de aquí para allá sin intenciones, libres, independientes y felices, y puede que al fin inocentes, como si no tuvieran nada que ver con la vida, y por eso se elevan, vagan...28 »

---

27 Lucía Etxebarria : Amor, curiosidad, Prozac y dudas *ibid.*, pp.314-5.

« J'écoutais mes soeurs dire ces choses, ma sœur la cartésienne, la rationnelle, l'empiriste, soudain transformée en mystique, après avoir vu ma sœur la sainte, le modèle de vertu, la sainte épouse et mère, décidée à faire fi de tout et à jeter son crétin de mari, et d'un coup j'ai eu une sorte de révélation. (...) Qui assure que nous soyons si différentes ? Qui nous dit qu'au fond nous ne sommes pas la même personne ? ».

28 Soledad Puértolas : Una vida inesperada, *ibid.*, p.140.

« (...) même les mots ont commencé à se débâter, à se séparer les uns des autres, parce qu'ils sont tous égaux et complets et qu'ils s'en vont, de-ci de-là sans intention, libres, indépendants et heureux, et peut-être en fait innocents, comme s'ils n'avaient rien à voir avec la vie, et c'est pour cela qu'ils s'élèvent, ils vagabondent . . . ».