

LA SINGULARITE DES TERRITOIRES DANS L'ŒUVRE DE SOLEDAD PUÉRTOLAS

EUGÉNIE ROMON

CECILLE (EA 4074)

247

ABSTRACT

The territory is an essential part in the fictions of Soledad Puértolas : she's sharing with her characters places that she has known personally and she's dealing with the fictional area like she will deal with a fairy tale. So, many characters are living an initiatory proof materialised in the fictional territory. The real space and the fictional space improve constantly the literary territory of the author who tried always to push consistently the generic frontiers.

RESUMEN

El territorio tiene un papel clave en las ficciones de Soledad Puértolas: comparte con sus personajes lugares que conoció personalmente y trata el espacio ficcional como el de un cuento de hadas. Así, muchos personajes pasan una prueba iniciática materializada en el territorio ficcional. El espacio real y el espacio ficcional enriquecen constantemente el territorio literario de la autora que aleja sin cesar las fronteras genéricas.

La notion de territoire est omniprésente dans l'œuvre de Soledad Puértolas : le territoire fictionnel est le fruit d'un mélange puisque de nombreux lieux sont mentionnés, évoqués, cités : il s'agit majoritairement de grandes villes. Le territoire propre à chaque personnage est aussi abordé. Sa mention est très marquée dès le titre de *Historia de un abrigo* grâce à la polysémie du mot « abrigo¹ ». L'espace sous toutes ses formes est sollicité en permanence dans les écrits de l'auteure : de nombreuses capitales forment la carte sur laquelle elle trace les trajectoires des différents êtres de papier qui prennent vie dans ses écrits. La confrontation entre le territoire connu et l'inconnu permet également de découvrir d'autres univers et d'autres réalités : le choix spatial est déterminant pour créer une atmosphère particulière.

¹ Ce terme désigne concrètement un manteau mais celui-ci est le refuge de la mère de Mar (selon la narratrice) et représente un abri pour le personnage qui le recherche.

LE TERRITOIRE GÉOGRAPHIQUE, CONNU

De nombreuses villes sont évoquées² car les personnages qui intéressent l'auteure voyagent beaucoup que ce soit de manière symbolique ou réelle de leur territoire à celui de l'autre souvent représenté par l'étranger - représentant de l'altérité par excellence -. L'espace est traité narrativement dans plusieurs acceptions : le lieu géographique précis est nommé mais chacun des endroits évoqués comprend également des constantes bien souvent liées à l'univers du conte. Dans les villes qui comportent un fleuve, l'embarcadère est associé à ce lieu. Pour les espaces intérieurs, les chambres et salons sont signifiants. Le bar et le jardin, lieux récurrents également, correspondent à un lieu qui privilégie les rencontres. Les espaces décrits sont souvent semblables mais toujours différents : Saragosse est perceptible dans de nombreux romans (par exemple dans la Santa Bárbara de *El bandido doblemente armado* mais aussi dans *Cielo nocturno*, le dernier roman de l'auteure) et, malgré ce qui est énoncé, le fantôme de la ville de l'enfance de l'auteure rôde sur les espaces qu'elle crée. L'auteure mêle ainsi perpétuellement les espaces inventés aux espaces réels pour servir sa fiction : c'est le cas de la « calle Manises » dans laquelle Antonio Cardús a choisi de se réfugier dans *Días del Arenal*. Antonio, tout en vivant à Madrid, se limite à un espace connu circonscrit et limité. Il bâtit ainsi une sorte de microcosme dans un macrocosme où il choisit de ne plus s'aventurer. Cet espace est exceptionnel et merveilleux puisqu'il résiste au temps tout puissant dans le reste de la capitale. Manises décrit alors un territoire protégé, une sorte de bulle protectrice contre la violence du monde agité de la capitale. Le personnage privilégié est parvenu à pénétrer dans un univers merveilleux qui peut faire penser à l'autre côté du miroir dans *Alice au pays des merveilles*. Antonio Cardús est l'exact opposé du Lapin Blanc du célèbre livre de Lewis Carroll qui court montre à la main en se disant sans cesse en retard puisqu'il vit au rythme de la lenteur. L'inversion des deux mondes est significative entre les textes puisque, si dans *Alice au pays des merveilles* l'univers merveilleux est celui de l'exagération et du dérèglement, ce monde est le monde réel dans *Días del Arenal*. Soledad Puértolas joue sur l'inversion des topiques pour mettre en valeur une démesure intolérable et la nécessité de résister à cet univers. Contrairement au personnage d'Alice, Antonio n'est pas du tout un aventurier. Ce personnage prudent respectera pendant presque tout le roman les limites de l'univers qu'il s'est fixé :

Y hasta muchos años después, veinte o treinta, a partir de ese doce de noviembre, es difícil que nadie viera a Antonio Cardús alejarse muchos pasos de la calle Manises, y, si acaso traspasaba sus límites, lo hacía de forma muy breve; en seguida reaparecía en la calle, en su territorio. Pudiera ser que huyera, inconscientemente, del bullicio, de los ruidosos signos de la vida. Puede que la atmósfera que reinaba en la calle Manises, el

² Elles sont nommées et donnent leur nom à un roman comme pour *Burdeos* ou à des chapitres comme Madrid, Nueva York, Venecia dans *Historia de un abrigo*.

ambiente solitario, decadente y como de abandono que imperaba en ella, se avinieran mejor con los sentimientos que, desde ese día, impregnaron su existencia³.

La mort de Gracia a mis fin à l'unique aventure de la vie de ce personnage qui se réfugie dans le monde de la lenteur. Le territoire dans lequel il a choisi de se confiner correspond à sa nostalgie.

Le territoire, la notion d'appartenance à un espace est signifiante dans toute l'œuvre de Soledad Puértolas qui lui donne un sens particulier. Dans *Días del Arenal*, l'espace extérieur n'est qu'esquissé pour permettre un retour sur soi, sur l'intériorité de chacun des personnages. Antonio, Herminia, Susana et Guillermo sont des personnages en quête d'eux-mêmes dans un monde qui ne leur correspond plus : ils ont besoin de retrouver leur place, leur territoire pour pouvoir continuer à évoluer. L'espace de chacun d'eux reflète le caractère inadapté à la société dans laquelle ils vivent dans le roman et finalement leur univers s'adapte à eux et ils trouvent leur place. La description de l'intérieur d'Antonio Cardús (*Días del Arenal*) met en valeur un changement, une métamorphose. Pour la même raison, l'intérieur de Susana est présenté : cela permet au lecteur de comprendre dans quel état d'esprit elle se trouve. La résidence « Nuestro Retiro⁴ », décrite assez précisément, souligne le côté massif et impressionnant de ce lieu singulier. Ce roman transmet la désorientation des personnages dans un monde sclérosé et permet au lecteur d'assister aux changements induits par le passage à la période démocratique.

La description du lieu dans lequel vit un personnage, la pénétration dans son territoire peut être une manière de l'approcher, d'essayer de le connaître à travers le lieu dans lequel il vit⁵. Les difficultés pour s'orienter sont communes aux différents personnages. Soledad Puértolas crée un lieu qui appartient à ses personnages, dans lequel ils sont à leur place. Le lieu intérieur est lié au personnage à travers la notion de « territoire », qui en fait un lieu fermé. Le territoire est un attribut des personnages : presque tous les protagonistes sont liés à un lieu qui est leur refuge, leur « abrigo ». De multiples exemples le confirment : une rue, pour Antonio Cardús (*Días del Arenal*) ; un appartement pour la narratrice de *Una vida inesperada*; ou encore un bar pour Ernesto Zanner. Dans le même roman, le territoire de chacun est précisé : « Ernesto Zanner estaba en El Mercurio. Ese era su territorio. »⁶.

³ S. Puértolas, *Días del Arenal*, Barcelona, «Compactos Anagrama», (1992) 1999, p.60-61.

⁴ La première allusion à un lieu dénommé «Nuestro Retiro» se produit dans *Burdeos* : Monsieur Deschamps appelle sa maison de campagne ainsi. Aucune indication topographique ne permet de situer cette maison. Comme son nom l'indique, on imagine une maison retirée.

⁵ Cela rappelle la posture adoptée par Arturo Nizranín quand il retourne sur terre incarné en Estrella : il décide d'aller chez elle pour la connaître un peu mieux.

⁶ S. Puértolas, *Una vida inesperada*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.153.

LES PASSEURS

Les textes de Soledad Puértolas décrivent toujours une aventure, un passage, une transformation (c'est le cas notamment des romans initiatiques qui concernent surtout les personnages jeunes). Les protagonistes que l'auteure présente au lecteur sont bouleversés dans leur routine et sont amenés à passer d'un territoire à l'autre.

Ainsi, certains lieux peuvent être proches géographiquement et très éloignés du point de vue du mode de vie qui y règne. Gracia et Herminia (*Días del Arenal*) passent ainsi sans cesse d'un monde à l'autre. La traversée caractérise ces protagonistes qui partagent une expérience qui reste marginale puisque les personnages ont tendance à se confiner dans un territoire qui leur correspond. Madrid représente une certaine agitation alors que El Sauco symbolise une tranquillité implacable :

El autobús recorría el camino inverso, repentinamente abandonaba la meseta y se internaba en los valles que rodeaban a El Sauco, y ni Gracia ni Herminia podían evitar que la melancolía se apoderara de sus almas. Ese paisaje que conocían tan bien y que de forma casi indefectible produce en quienes lo contemplaban una sensación de calma y sosiego precedía al pueblo donde habían nacido y vivido, y al que volvían siempre, como si no fuera posible escapar de él. Sus vidas, limitadas o enfermas, parecían estar imantadas hacia los suaves y verdes montes (...). El paisaje era hermoso y acogedor, pero el camino era de regreso⁷.

L'autobus permet aux protagonistes de voyager du monde bouillonnant de la capitale au monde tranquille de leur village. La maladie de Gracia a amené cette nouveauté dans leur vie et leur a fait partager cette découverte : les deux sœurs deviennent complices puisqu'elles connaissent deux réalités, deux modes de vie totalement différents.

Un territoire appartient aussi à un temps donné, l'espace peut représenter une période de la vie du personnage et en être le symbole. Ainsi dans de nombreux textes de l'auteure (puisque'elle présente souvent des personnages dans leur évolution), le lecteur découvre le protagoniste à un moment de transition, à un passage, à l'image du bois que doit traverser le personnage du conte pour surmonter son épreuve ou la porte qu'il doit franchir. Les personnages ont du mal à passer d'un territoire à l'autre, à laisser leurs repères derrière eux pour s'aventurer dans l'inconnu.

Le passage du temps se manifeste dans les transformations du territoire connu, fréquemment évoquées par Soledad Puértolas, dans ses contes notamment, qui perturbent, comme l'explique Irene dans *Historia de un abrigo*, alors qu'elle rentre chez elle par une route en travaux :

El territorio conocido, repentinamente, se convierte en extraño. Un mundo en el que sería muy fácil extraviarse para siempre. No basta con haber salido a tiempo - quién

⁷ S. Puértolas, *Días del Arenal*, p.80-81.

sabe a tiempo de qué - del centro comercial, tiene que estar en casa cuanto antes. No es el momento de perderse⁸.

Les métamorphoses du monde connu perturbent les personnages, comme l'auteure quand elle retourne à Saragosse⁹. Le territoire représente le lieu rassurant, le chemin dont il faudrait ne jamais s'écarter mais dont l'éloignement est inévitable¹⁰. De la même manière, dans *Historia de un abrigo*, Mar reproche à son père d'investir le territoire de sa mère :

Ahora ya sólo es la casa de mi padre, cuando siempre fue más de mi madre que de mi padre. La casa que ordenaba mi madre, toda la ropa que guardaba en los armarios. Su casa, sus armarios¹¹.

La hiérarchisation du territoire opérée par la narratrice (« sólo », « siempre fue más de mi madre que de mi padre ») lui permet, dans sa perception du moins, de rendre la maison à sa maîtresse. L'importance de la possession est soulignée ici par la répétition de « casa » et « armarios ». L'évocation des armoires met en valeur l'intimité de sa mère avec cette maison car « L'espace intérieur à l'armoire est un *espace d'intimité*, un espace qui ne s'ouvre pas à tout venant »¹² (La narratrice en fera la douloureuse expérience puisque son père aura du mal à accepter l'intrusion de sa fille dans les armoires de sa maison et sa domestique lui fera sentir également le caractère déplacé de ce geste quand celle-ci se met en quête du manteau qui lui est devenu nécessaire). Mar attribue la tâche de gardienne de maison à sa mère car « Dans l'armoire vit un centre d'ordre qui protège toute la maison contre un désordre sans borne. »¹³.

Parfois le costume d'un protagoniste est décrit pour souligner son appartenance à un type de scénario. Comme dans *Cielo nocturno* :

Yo miraba a mi padre, que, a la fulgurante luz del día, parecía un príncipe. Llevaba su sempiterno traje de domingo, mil veces cepillado por mi madre. No pertenecíamos al mundo del embarcadero. Ese mundo libre, desenfadado, quedaba fuera de nuestro alcance¹⁴.

Les costumes portés appartiennent à un lieu et si le personnage quitte ce lieu, il doit changer de parure comme au théâtre ou dans tous les spectacles¹⁵. Le père a une allure

⁸ S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, Barcelona, Anagrama, 2005, p.121.

⁹ Comme elle l'explique dans *Recuerdos de otra persona* (Soledad Puértolas, *Recuerdos de otra persona*, Barcelona, Anagrama, 1996).

¹⁰ À l'image du *Petit Chaperon Rouge*.

¹¹ S. Puértolas, *Historia de un abrigo*, p.15.

¹² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, (1957) 9^e édition 2008, p.83.

¹³ G. Bachelard, *op. cit.*, p.83.

¹⁴ S. Puértolas, *Cielo nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2008, p.67.

¹⁵ Le fait que la robe de la narratrice soit sacrifiée à son aventure avec son cousin sur le fleuve est d'ailleurs significatif de ce point de vue : sa parure n'était pas adaptée à l'aventure et porte les traces de ce voyage.

irréprochable, soignée, grâce à sa femme, qui veille à donner une bonne image de sa famille. Ce costume revêt une importance particulière parce qu'il semble être le seul que possède le personnage comme l'indiquent les précisions « sempiterno », « mil veces cepillado ». Une nette distinction est opérée par la narratrice entre les deux mondes : celui des apparences auquel continuent d'appartenir ses parents, et celui de la liberté dans lequel elle s'est aventurée avec ses cousins.

Comme souvent dans les narrations de Soledad Puértolas, les limites entre les différents territoires sont clairement définies. La protagoniste sait qu'elle s'est aventurée dans un territoire qui n'est pas le sien comme en avait conscience la narratrice de *Una vida inesperada*. Les passeurs sont, le plus souvent, des enfants : dans *La sombra de una noche*, Jacobo s'aventure dans le monde de la nuit car son père n'est pas rentré et qu'il fait nuit.

Dans *El recorrido de los animales*, Arturo passe d'animal en animal afin de découvrir leurs vies et décider de son devenir-adulte. Tobías Kaluga et Arturo Nizranín passent du monde des mortels au monde des immortels pour expérimenter leurs questionnements sur l'existence humaine : les messagers divins sont capables, dans ce roman, de s'incarner dans le corps de mortels. Le passage dépasse les limites humaines à travers la fiction.

LE TERRITOIRE INCONNU

Le territoire inconnu est celui qu'il faut explorer, dans lequel le personnage doit s'aventurer – bien souvent contre son gré dans les fictions de Soledad Puértolas –. Pour les enfants, l'inconnu est représenté par le monde de la nuit, mystérieux par excellence.

La présence de la nuit dans l'œuvre de Soledad Puértolas se remarque dans les titres de ses œuvres : *Queda la noche*, *Si al atardecer llegara el mensajero*, *La sombra de una noche*, *La vida oculta*, *Cielo nocturno*. Le monde nocturne fascine l'auteure qui voit ce territoire comme un lieu différent, qui obéit à d'autres règles. Le recueil publié par l'Autonomie Aragonaise à l'occasion du Premio de las Letras Aragonesas qui lui a été attribué en 2003, *Como el sueño*, renvoie également au monde de la nuit et insiste davantage sur le fait que les rêves emplissent l'espace caché. L'idée réapparaît dans *La Rosa de Plata* avec l'épreuve du chevalier qui doit lutter en rêve.

La situation géographique de *La sombra de una noche*, la Norvège, permet à Soledad Puértolas de partager avec son fils un scénario qu'elle a connu alors qu'il n'était pas encore né. L'aspect lointain et imprécis¹⁶ de ce lieu permet d'y situer un conte. Il est décrit comme un territoire sombre et froid et le monde de la nuit, territoire défendu aux

¹⁶ Les lieux froids sont ceux attribués au Père Noël (Selon les Norvégiens il habite à Droeback, à 50 kms au sud d'Oslo. Pour les Suédois, c'est à Gesunda, au nord-ouest de Stockholm. Les Danois sont persuadés qu'il habite au Groenland alors que les Américains le logent à North Pole en Alaska.).

enfants, est évoqué presque exclusivement. Les personnages pénètrent dans un monde dont l'entrée est interdite aux mineurs. Au cours de ce récit, il y a une confrontation constante de deux mondes multiples (tantôt le monde du collège s'oppose au monde de la maison, tantôt le monde du jour s'oppose au monde de la nuit, tantôt le monde de Jacobo s'oppose au monde d'Ismael ou encore le monde de Jacobo et d'Ismael s'oppose au monde des « faucons »), le seul monde constant est celui auquel Jacobo appartient. La traversée du fleuve matérialise le passage du monde routinier au monde de l'aventure. Le bois dont il est souvent question dans les contes est également présent : il faut pour accéder à l'« embarcadero viejo¹⁷ » traverser un petit bois de pins. La traversée, le passage d'un monde à l'autre sont précisément matérialisés dans ce texte. Pour Jacobo, ce conte est un apprentissage de la vie et une conquête de liberté qui a un goût amer puisque les découvertes sont frustrantes et gênantes. Il est malgré tout peu conventionnel puisque la résolution de l'intrigue (savoir ce qui est arrivé au père de Jacobo ce soir-là et résoudre le mystère des « faucons ») n'a lieu que des années plus tard quand les deux amis se rencontrent par hasard à Vienne. Seul Ismael résout le mystère et dérobe ainsi le rôle héroïque à Jacobo. La seule précision que Soledad Puértolas apporte au sujet du territoire du conte est une référence à son expérience de ce pays puisqu'elle explique :

« Me encontré en un escenario que nacía de los fríos meses pasados en Noruega nada más casarme en 1968. Jacobo Studer vive en un pueblo muy parecido al pequeño pueblo noruego en el que vivimos nosotros. »¹⁸

La fictionnalisation d'un espace connu de l'auteure est récurrente dans son œuvre : elle fait vivre un jeune personnage de l'âge de son fils (premier narrataire de son texte) dans un lieu connu d'elle mais très probablement inconnu de son lectorat premier et c'est ce qu'elle y recherche : le lecteur doit imaginer un lieu hostile et froid. Il s'agit d'une petite ville dont la carte est tracée dans les grandes lignes mais qui joue le rôle de la forêt dans laquelle se perd le Petit Poucet.

Dans *Una vida inesperada*, l'épisode du tableau de Laya et de Víctor Boiro¹⁹ est particulièrement emblématique. Laya et Víctor sont des amis qu'Ernesto rencontre habituellement à El Mercurio²⁰. La narratrice est surprise par un appel téléphonique qui s'avère mystérieux dès le départ. En effet, Laya l'appelle à la Bibliothèque alors qu'elle ne lui a jamais donné son numéro de téléphone. L'approche de la jeune femme est particulièrement maladroite puisqu'elle se montre très agressive dès le début de la conversation :

¹⁷ Lieu par où il fallait passer avant d'arriver là où vivaient les « faucons ». Ces hommes sont les supposés voleurs qui auraient agressé le père de Jacobo.

¹⁸ S. Puértolas, « Nota previa », *La sombra de una noche*, Barcelona, Ediciones del Bronce, 1998, p.11.

¹⁹ S. Puértolas, *Una vida inesperada*, p.159-163.

²⁰ Bar défini par la narratrice comme le territoire de son ami, comme précisé auparavant.

La voz de Laya, una voz envolvente, susurrante, me reprochó que no fuera ya nunca por El Mercurio, Víctor y ella preguntaban siempre a Ernesto por mí. De hecho, Víctor tenía una sorpresa para mí, llevaba mucho tiempo trabajando en un retrato mío. Lo había hecho a partir de una foto que le había pedido a Ernesto. El retrato había quedado estupendo, particularmente ella pensaba que era el mejor retrato que Víctor había hecho nunca, y Víctor quería que yo lo tuviera, naturalmente. Lo había hecho para mí y me pertenecía. Por desgracia, dado lo mal que andaban de dinero, no me lo podía regalar, pero me lo podía dejar a un precio muy especial, un precio de amigos. A doscientas mil pesetas, nada más. El caso era que tenía muchísima prisa, por lo que Laya pensaba traerme el cuadro esta misma tarde a la Biblioteca, a casa o adonde fuera²¹.

254

Son intrusion est oppressante dès le début. Le rythme rapide marqué par les multiples virgules et les nombreux verbes rend compte du désarroi de la narratrice. En effet, la protagoniste ignore l'existence de cette représentation puisqu'elle n'a jamais émis le souhait d'en posséder une et n'a même pas confié de photographie au peintre. La démarche de la compagne du peintre est donc hors de propos et le lecteur comprend la surprise de la protagoniste. La gradation est progressive : il s'agit d'abord de « une surprise », « el mejor retrato que Víctor había hecho nunca ». L'intermédiaire insiste ensuite sur la volonté de l'auteur : « Víctor quería que lo tuviera, naturalmente. Lo había hecho para mí y me pertenecía. ». Il est donc légitime de penser qu'il s'agira d'un cadeau puisque le modèle n'a rien demandé. Cependant, elle n'a même pas le temps d'y penser, la question financière succède immédiatement aux autres considérations et se conclut avec l'empressement des deux associés. L'incorrection des personnages va plus loin puisque Laya envisage d'apporter le tableau le jour même à la narratrice. Un bras de fer entre les deux femmes commence alors :

Sólo de pensar que Laya podía poner los pies en mi despacho con un retrato mío en las manos me daba vértigo. Le di las gracias y le dije que estaba muy ocupada, que en ese momento no tenía ninguna intención de comprar ningún cuadro. Laya, muy suavemente, replicó: Víctor quiere que tengas su cuadro, te lo llevaré esta noche a tu casa. Desde luego, no me preguntó la dirección, Laya debía de haberlo averiguado todo sobre mí²².

L'intrusion dans son monde fait réagir la protagoniste qui décide de ne pas se laisser déborder par Laya. Elle résiste fermement à toute pression. Laya reste inflexible, comme si elle accomplissait un devoir qui dépassait les intentions de la narratrice. L'emploi de « quiere que » et du futur : « llevaré » le prouve. La protagoniste est parvenue à différer la remise du tableau : cette femme n'envahira pas son territoire, mais elle maintient son objectif. Elle apportera le tableau chez la narratrice. Dans un texte particulièrement marqué par l'importance des territoires, il s'agit d'un échec de la narratrice qui se sent piégée : « ¿Adónde podía ir yo si no iba a mi casa? Sólo quería huir de Laya y de aquel

²¹ S. Puértolas, *Una vida inesperada*, p.159.

²² S. Puértolas, *op. cit.*, p.159.

atropello, pero no veía ninguna salida.»²³. Le face à face entre les deux femmes est donc inévitable :

Cuando sonó el timbre de la puerta, traté de dominar los latidos del corazón, respiré profundo. Quizá las cosas no fueran tan difíciles. Allí estaba Laya, sonriendo con sus grandes ojos estupefactos, junto a un enorme cuadro malamente envuelto en papel de estraza y atado con un cordel. Entró en casa con lentitud, como si de repente ya no tuviera ninguna prisa, deshizo el envoltorio, se quedó mirando, satisfecha, enormemente complacida, el cuadro. Miré el cuadro yo también. Reconocí la foto que había servido de modelo. Le dije a Laya que nunca se me hubiera pasado por la cabeza encargarse un retrato mío ni tener en casa mi retrato o el de otra persona, porque no me gusta que nadie me mire constantemente desde un cuadro en mi propia casa, o que pierda los ojos en un punto indefinido, inaccesible para mí²⁴.

255

Laya a changé d'attitude. Elle compte sur le fait que la narratrice n'osera pas rejeter ses arguments quand elle sera face à elle avec le tableau. La protagoniste rappelle qu'elle n'a jamais voulu ce portrait, et qu'elle n'aime ni les portraits ni ce que ce type de peinture dévoile. Le dernier argument utilisé par Laya est l'investissement que suppose le fait d'acheter un tableau de Víctor. La protagoniste paye finalement le tableau dont elle ne veut pas pour se débarrasser de Laya qui refuse de reprendre le tableau. Ce chantage est assez violent car Laya et Víctor Boiro tentent d'imposer l'achat du tableau à la narratrice. Le choc est si fort qu'une altercation avec une conductrice lors d'un accrochage lui suggère « cierto parecido con la escena de Laya ».

Cette scène est impressionnante car le modèle, la personne peinte, est emprisonnée dans le tableau et acheter le tableau signifie une récupération de son image²⁵. Le chantage est particulièrement odieux car il manifeste une prise d'otage de l'original par la reproduction. L'erreur de territoire consiste en une déterritorialisation. Elle est périlleuse car : « la déterritorialisation emprunte une ligne de destruction ou d'abolition active. »²⁶.

Une certaine culpabilité enveloppe cette scène puisque l'intrusion de Laya et Víctor dans la vie de la narratrice est due au fait qu'elle a accepté de pénétrer dans le territoire d'Ernesto Zanner (El Mercurio). Les deux personnages ont bien voulu se déterritorialiser pendant un temps puisqu'Ernesto est le seul personnage²⁷ que la narratrice emmènera à la piscine (son refuge le plus cher). Le mot territoire est fréquemment employé

²³ S. Puértolas, *op. cit.*, p.159.

²⁴ S. Puértolas, *op. cit.*, p.161.

²⁵ Une sensation du même ordre est ressentie par Aurora dans *Queda la noche* quand elle découvre les photos d'elles prises par Gudrun Holdein, l'art est, cette fois, libérateur puisque, quand Alejandro lui montre le travail opéré sur les photographies, elle se sent mieux baignée dans les couleurs, moins dévoilée.

²⁶ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.168.

²⁷ Son frère Nacho et son fils Guillermo exceptés.

dans ce texte²⁸. Par exemple, quand Ernesto se fait insulter et voler par un vieil ami dans un bar, il conclut en disant : « No voy a volver a ese bar, (...) he cometido un error de territorio²⁹ ». Après le fâcheux épisode du tableau (et la visite de Laya chez elle), la narratrice tire une leçon de son expérience :

No volvería a El Mercurio, desde luego. Nos habíamos aventurado mínimamente uno en el territorio del otro, pero teníamos que volver sobre nuestros pasos. Creo que él me había acompañado una vez a la piscina porque comprendió que eso significaba mucho para mí. Nunca pensó en volver, en cumplir los planes que luego trazamos juntos en la cafetería de la Biblioteca. Vino una sola vez conmigo a la piscina por hacerme un favor³⁰.

256

Elle analyse ses agissements comme des erreurs de territoire, des égarements. Tous ses rêves incluant le personnage d'Ernesto s'évanouissent après cet incident. La visite de Laya vient prouver d'une certaine manière que le territoire d'Ernesto lui est hostile. Dans la « politique » des relations interpersonnelles, les querelles de territoire sont aussi fondamentales qu'en politique, puisque chacun défend « son » territoire fantasmé alors que l'être humain, même de fiction, ne possède aucun territoire. Ce que seule l'écriture ose dire.

La narratrice accepte de se déterritorialiser par amitié pour ce personnage, mais elle se sent désorientée car elle n'a pas de repères dans un territoire qui représente une contrainte :

Yo también había cometido un error de territorio, y estaba claro que jamás volvería a El Mercurio, al que, por otra parte, siempre había ido con esfuerzo, violentándome a mí misma³¹.

Par cette phrase, la narratrice soutient l'idée selon laquelle des territoires seraient propices et d'autres hostiles aux personnages qui semblent devoir, s'ils ne veulent pas souffrir, vivre dans un espace en adéquation avec ce qu'ils sont. La protagoniste paye ici son erreur : l'importance de l'effort consenti et la disproportion entre celui-ci et l'ampleur de la déception sont mises en valeur par la force de l'expression : « violentándome a mí misma ». Un personnage est attaché à un lieu, un refuge qui le protège. Chacun nécessite « un espace de réconfort et d'intimité, comme un espace qui doit condenser et défendre l'intimité »³². C'est pourquoi la détérioration du lieu de vie actuel ou ancien

²⁸ L'erreur de territoire consiste en une déterritorialisation. Elle est périlleuse car : « la déterritorialisation emprunte une ligne de destruction ou d'abolition active. » Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.168.

²⁹ S. Puértolas, *Una vida inesperada*, Barcelona, Anagrama, 1997, p.151.

³⁰ S. Puértolas, *op.cit.*, p.163.

³¹ S. Puértolas, *op. cit.*, p.164-165.

³² Gaston Bachelard, *La poétique de l'espace*, Paris, PUF, (1957) édition utilisée : 9^{ème} 2008, p.59.

est significative. Quand le château de Tintagel³³ prend feu, dans *La Rosa de Plata*, le roi Arthur y voit une prémonition et décide de reprendre sa vie en main.

Les personnages revendiquent la nécessité d'une pause, d'un arrêt dans le développement des changements, qui correspond au rythme de la narration. La manifestation de la gêne occasionnée par les modifications est une autre manière de résister au temps, de rechercher un monde figé, cristallisé, d'une certaine façon, qui pourrait servir de refuge résistant au temps tout puissant. Ce lieu, inaccessible dans la réalité, peut être recherché autrement. Il peut s'agir d'un endroit plus abstrait, moins géographique comme l'explique Paulina à la narratrice d'*Una vida inesperada* :

Creo que fue la primera vez que vi que podía haber algo muy especial entre las personas, algo más profundo que la amistad, una complicidad que debía nacer en un territorio secreto, inaccesible para los demás³⁴.

257

Le territoire imaginé est finalement le seul qui s'adapte au rythme de celui qui l'imagine. Paulina évoque cette ligne de fuite en décrivant à son amie comment elle a trouvé refuge dans un monde imaginaire. Le monde fictionnel serait ainsi le lieu protégé, le refuge tant recherché, celui qu'a choisi Soledad Puértolas.

LE TERRITOIRE LITTÉRAIRE

Le territoire de l'écrivain s'étend chaque fois plus loin en conquérant de nouveaux genres. Elle a débuté son approche par le roman et le conte, a exploré les frontières entre ces deux genres et continue de le faire. Par la suite, elle s'est mise à sonder le texte autobiographique et à mélanger des informations autobiographiques et fictionnelles. L'exploration des frontières, à la lisière des différents territoires génériques littéraires accroît l'étendue du territoire littéraire de la nouvelle académicienne.

L'écriture est une conquête de territoire, une exploration dans des territoires étrangers : «Ecrire, faire rhizome, accroître son territoire par déterritorialisation, étendre la ligne de fuite jusqu'au point où elle couvre tout le plan de consistance en une machine abstraite. »³⁵. La conquête de territoire la plus flagrante se développe au sein même des narrations de l'auteure qui, malgré les changements de genres et de thèmes, accroissent sans cesse un univers englobant. L'intertextualité est revendiquée dès le départ puisque, pour protagoniser son premier roman, Soledad Puértolas a emprunté les personnages à Raymond Chandler, il s'agit des personnages de *The long goodbye* dont elle a évincé le personnage principal, se réappropriant ainsi la distribution des

³³ Lieu de naissance du roi Arthur.

³⁴ S. Puértolas, *Una vida inesperada*, p.222.

³⁵ Gilles Deleuze, Félix Guattari, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980, p.19.

personnages. Ces emprunts et clin d'œil littéraires sont omniprésents et volontaires car Soledad Puértolas choisit délibérément d'inscrire son œuvre dans une certaine tradition. Dans *La Rosa de Plata*, elle se réapproprie la matière de Bretagne et écrit un roman dans lequel le roi Arthur et Merlin l'enchanteur n'ont qu'un rôle de second plan.

De plus, un microcosme propre à l'auteure se crée au fil des œuvres et confronte des personnages fictionnels à des personnages empruntés à d'autres écrivains ou à la vie réelle. Ainsi, la littérature d'autres écrivains dans la filiation desquels elle se place est sollicitée en permanence : elle fait des références explicites (comme dans *El bandido doblemente armado* ou *La Rosa de Plata*) ou plus implicites (les références à l'œuvre d'Italo Calvino sont très fréquentes par exemple).

258

La récurrence de personnages propres à l'œuvre de l'auteure existe au sein des œuvres fragmentaires telles que *Burdeos* et *Historia de un abrigo*. Mais les réapparitions de personnages sont utilisées, au fil de l'œuvre de Soledad Puértolas, pour créer un lien entre les pièces composant une œuvre qui reste délibérément fragmentaire. C'est particulièrement remarquable dans le cas d'Olga Francisnes qui apparaît dans *Días del Arenal* comme l'éditrice d'Herminia et qui est par la suite l'interlocutrice de la narratrice de *Una vida inesperada*. Ramiro Salas engendre le scandale dans *Días del Arenal*, qui a aussi des répercussions dans *Queda la noche*. Amalia, l'amie de Marta Berg, réapparaît dans *Historia de un abrigo* lors du voyage à Venise de Blanca Campos. Rafael Uribe est l'amant d'Olga dans *Una vida inesperada* et resurgit transversalement dans l'œuvre de Soledad Puértolas. Dans *Días del Arenal*, Guillermo, fil conducteur de la troisième partie, parle de lui avec Olga Francisnes, la nouvelle femme de son père Leandro Aguiar, car elle a autrefois été sa maîtresse. Ainsi, Rafael Uribe, que tous deux admirent, leur permet de commencer à communiquer ensemble et à briser la glace qui les sépare du fait de leur situation familiale. L'écrivain, par ses livres et ses articles, rend possible ce rapprochement. Cela se confirme dans *Una vida inesperada*. Alors que, jeune inconnu, il occupe très vite la place de choix dans les réunions du café littéraire « El Somos », il est présenté non pas comme un écrivain mais comme un observateur du monde. De nombreux autres exemples pourraient être cités, il ne s'agit pas ici d'une liste exhaustive. Nous pouvons observer qu'il s'agit d'une constante de l'œuvre de Soledad Puértolas et les personnages voyagent ainsi d'un texte long à un texte bref (c'est par exemple le cas de Pablo Campos, personnage d'*Historia de un abrigo*, qui réapparaît dans *Compañeras de viaje*, dernier recueil de contes publié à ce jour), d'un texte autobiographique à un texte fictionnel (certaines sensations dont l'auteure témoigne dans les textes autobiographiques sont ainsi répercutées dans des textes fictionnels. Ainsi, de nombreux personnages sont écrivains, passionnés de natation ou possèdent un chien, par exemple). Les personnages de Soledad Puértolas en plus d'être d'éternels voyageurs, se déplacent également au sein des textes permettant ainsi à leur auteure de dépasser toutes les limites, de s'affranchir des frontières.

Elle crée consciemment un microcosme :

Creo que mi territorio se va formando, con lugares y personajes. Por ejemplo en *Días del Arenal* aparece una Felicitas en el hotel que yo sé que es la Felicitas de *La corriente del golfo*. Yo ya veo que hay un mundo y me divierte encontrarlos, en sombra³⁶.

Ainsi, elle a les clés de son territoire mais ne les dévoile pas au lecteur qui est chargé de suivre les ombres, les traces laissées par l'auteure qui s'amuse à semer des indices. La déconstruction est totale et les limites inexistantes comme en témoigne l'usage du territoire fictionnel de l'auteure. En effet, le territoire fictif donne une grande liberté puisqu'il permet de recréer certains moments tout en les transformant. Dans les interviews données à propos de son dernier roman, Soledad Puértolas déclare : «Te asombra tanto la discontinuidad con la que ves tu propia vida que no tienes más remedio que plantearte qué es eso. Escribiendo tiras del hilo y sale todo³⁷.». La trame qui lui sert de base est sa propre expérience mais le souvenir et le pouvoir de la fiction lui permettent de créer une nouvelle réalité³⁸. Le réel n'est pas distingué du fictionnel, tout est mélangé, réutilisé, recyclé. Les différents genres sont des territoires à conquérir : Soledad Puértolas ne se limite pas à un genre et cherche même à transcender les classements. Elle parodie ainsi les genres codés et ouvre des lignes de fuite infinies dans un domaine où la liberté domine, pour notre plus grand plaisir.

³⁶ Christine Di Benedetto, Entrevista con Soledad Puértolas, Pozuelo, 05/08/2000.

³⁷ David Morán, "Puértolas recrea las huellas de su pasado en la novela «Cielo nocturno»", Sábado 24 de mayo de 2008, ABC.es.

³⁸ Un rapprochement est possible une fois encore avec l'œuvre de Carmen Martín Gaité puisqu'une de ses œuvres est intitulée *Tirando del hilo* (2006).

BIBLIOGRAPHIE

- DELEUZE, Gilles, GUATTARI, Felix, *Mille plateaux*, Paris, Les éditions de Minuit, 1980.
- DI BENEDETTO, Christine, *Les personnages dans les romans de Soledad Puértolas –une transparence ontologique -*, thèse doctorale soutenue à l'université de Nice Sophia-Antipolis en juin 2002.
- PUÉRTOLAS, Soledad, *El bandido doblemente armado*, Barcelona, Anagrama, (1980) 2001.
- , *Burdeos*, Barcelona, Espasa Calpé, (1986) 1993.
- , *Todos mienten*, Barcelona, « Compactos Anagrama », (1988) 2001.
- , *Queda la noche*, Barcelona, «Compactos Anagrama», (1989) 1998.
- , *Días del Arenal*, Barcelona, «Compactos Anagrama», (1999) 1992.
- , *Si al atardecer llegara el mensajero*, Barcelona, Anagrama, 1995.
- , *El recorrido de los animales*, Valencia, Pre-Textos Narrativa, 1996.
- , *Una vida inesperada*, Barcelona, Anagrama, 1997.
- , *La sombra de una noche*, Barcelona, Ed. del Bronce, 1998.
- , *La señora Berg*, Barcelona, Anagrama, 1999.
- , *La Rosa de Plata*, Barcelona, Espasa Calpe, 1999.
- , *Historia de un abrigo*, Barcelona, Anagrama, 2005.
- , *Cielo nocturno*, Barcelona, Anagrama, 2008.

<http://www.soledadpuertolas.com>