

UNIVERSITÉ PARIS OUEST NANTERRE LA DÉFENSE

École Doctorale « Lettres, Langues et Spectacles »

**LIRE JUAN BENET :**  
**COMPLEXITÉ STRUCTURALE ET DIFFICULTÉ**  
**DE LECTURE DANS *UNA MEDITACIÓN***

Thèse de Doctorat de 3<sup>e</sup> cycle

Langues, littératures et civilisations romanes : Espagnol

Présentée par

**Manuel MARTÍNEZ DURÓ**

Sous la direction de

**Federico BRAVO**

**Bernard DARBORD**

Soutenue le 6 décembre 2013

Jury :

Federico BRAVO	Université Michel de Montaigne – Bordeaux 3	(Directeur de thèse)
Bernard DARBORD	Université Paris Ouest Nanterre La Défense	(Directeur de thèse)
Claude MURCIA	Université Paris Diderot – Paris 7	(Rapporteur)
Natalie NOYARET	Université de Caen Basse- Normandie	(Rapporteur)
Alexandra ODDO	Université Paris Ouest Nanterre La Défense	



## RÉSUMÉ

La difficulté de lecture de *Una meditación* a été soulignée tant par la critique que par Juan Benet lui-même. Ce travail essaie de caractériser cette difficulté et, par ce biais, la spécificité de l'expérience de lecture du roman de Benet. Notre étude s'appuie sur la psycholinguistique de la compréhension des textes, qui nous permet de définir la *norme de lisibilité* implicite par rapport à laquelle *Una meditación* est jugé « difficile ». Nous étudions les deux aspects qui, par rapport à cette norme, constituent les principales sources de difficulté du texte benétien : la disposition de la matière romanesque (au niveau du récit et de la phrase) et le système de référencement des personnages. Sur le plan de la disposition, le récit et – à son échelle – la phrase se caractérisent par une forte discontinuité pourtant dissimulée, par un développement temporel de forme spirale, et par le brouillage des relations hiérarchiques entre les événements. Sur le plan de la référencement, la notion de *nom du personnage* perd son sens traditionnel, car les noms sont peu employés, ambigus, multiples, ou inexistant ; mais c'est surtout l'omniprésence de la référencement pronominal qui dérouté le lecteur en lui exigeant implicitement de ne pas oublier un seul détail du texte. Nous analysons aussi la figure du narrateur et nuancions une lecture courante selon laquelle le texte serait le produit d'une remémoration. Nous concluons que la « difficulté » de *Una meditación* semble être au service d'une écriture qui, à travers l'indifférenciation des personnages et des histoires, dépasse la fiction et vise un portait générique de la nature humaine.

## MOTS CLEFS

Littérature espagnole, Roman moderne, Narratologie, Stylistique, Psycholinguistique, Compréhension des textes.

## TITRE EN ANGLAIS

*Reading Juan Benet: structural complexity and comprehension difficultness in Una meditación*

## RÉSUMÉ EN ANGLAIS

The difficult nature of *Una meditación* has been highlighted by both scholars and Juan Benet himself. This dissertation characterizes such a text complexity and thereby the singularity of the reading experience of Benet's novel. Our work relies on the psycholinguistics of reading comprehension. This framework allows us to achieve a definition of *standard readability* to which *Una meditación* is implicitly compared when judged as "difficult". We study the two features that revealed to be the main sources of reading difficulty in Benet's text: the narrative and sentence structures, and the particular system of reference to the characters. At the level of the text structure, the narration and—at its own scale—the sentence are characterized by a strong discontinuity, however concealed; by a spiral temporal development; and by the scrambling of the hierarchy of the fictional events. At the level of character reference, the notion of *name of the character* loses its traditional meaning. Names are barely used or these are ambiguous, multiple, or inexistent. However it is above all the omnipresence of the pronominal reference that disconcerts the reader, implicitly imposing memorizing every detail of the text. We also analyze the figure of the narrator, and criticize a common reading of Benet's novel in which the text is the produce of a recollection. We conclude that the "difficulty" of *Una meditación* is the result of a writing that, by means of the indiscernibility of the characters and their stories, goes beyond literary fiction and aims at a generic portrait of human nature.

**Mots clefs en anglais :** Spanish literature, Modernist novel, Narratology, Stylistics, Psycholinguistics, Discourse comprehension.

*Équipe d'accueil :*

Centre de recherche Etudes romanes (EA 369)

Université Paris Ouest Nanterre La Défense

200 avenue de la République

92001 Nanterre Cedex

À Juan, mon fils.

À Yves Guillot.



## **REMERCIEMENTS**

Je voudrais remercier mes directeurs de thèse, Frédéric Bravo et Bernard Darbord, pour leur soutien et leurs conseils pendant toutes ces années.

Je remercie également Sandrine Lascaux pour sa minutieuse relecture, Ignacio Izeddin pour son aide avec les traductions en anglais, Macià Roca pour le « soutien moral », et les héritiers de Juan Benet, en particulier son fils Ramón, de m'avoir permis de visiter la bibliothèque de l'écrivain conservée à Zarzalejo (Madrid).





## Introduction

Juan Benet (Madrid, 1927-1993) publia dix romans, de nombreux récits et nouvelles, quatorze livres d'essais et quatre pièces de théâtre. Les romans *Volverás a Región* (1967), *Una meditación* (1970), *Saúl ante Samuel* (1980) et *Herrumbrosas lanzas* (1983-1986) se trouvent parmi ses textes les plus reconnus.

L'importance de Benet dans la littérature espagnole semble double. D'une part, dans une perspective historique, elle est due à son rôle d'introducteur en Espagne de la modernité romanesque<sup>1</sup>. C'est ce que soulignent, par exemple, Miguel García Posada, pour qui Benet « *ha sido el padre de la modernidad narrativa en España* »<sup>2</sup>, ou Félix de Azúa, qui affirme que Benet « *ha inaugurado él solo la literatura contemporánea en lengua castellana* »<sup>3</sup>. Mais l'importance de Benet est surtout due à la qualité intrinsèque qu'on

<sup>1</sup> Avec « modernité romanesque », nous faisons référence à ce qu'on appelle dans le monde anglo-saxon *modernist novel*, c'est-à-dire au modèle (certes hétérogène) représenté par Marcel Proust, Thomas Mann, Franz Kafka, Robert Musil, William Faulkner, etc. (Malcolm Bradbury et James McFarlane, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin, 1991, p. 29). Malcolm Bradbury et James McFarlane le caractérisent ainsi : « *The modernist novel has shown, perhaps, four great preoccupations: with the complexities of its own form, with the representation of inward states of consciousness, with a sense of the nihilistic disorder behind the ordered surface of life and reality, and with the freeing of narrative art from the determination of an onerous plot.* » (*ibid.*, p. 393). Juan Benet proposait un paradigme restreint à trois auteurs : « *no cabe duda de que Kafka, Faulkner y Proust constituyen la trilogía planetaria de la literatura del siglo XX* » (« Una vida con Faulkner », in *Una biografía literaria*, Valladolid, Cuadro ediciones, 2007, p. 184) ; ailleurs, il ne retenait que Proust et Faulkner : « *creo yo que toda la novela occidental oscila entre dos ideas límites: el Quijote y otro cualquiera que no me atrevo a precisar porque no sé cuál es. A veces he pensado que el extremo opuesto es Le temps retrouvé y en ocasiones me inclino a creer que está en Absalom, Absalom* » (« Onda y corpúsculo en el Quijote », in *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981, p. 80-81).

<sup>2</sup> Cité in David K. Herzberger, "Juan Benet's Death", in John B. Margenot III (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997, p. 12.

<sup>3</sup> Félix de Azúa, *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 1998, p. 252. Plus avant, Azúa affirme : « *Benet, junto con Valle-Inclán y Rafael Sánchez Ferlosio son [...] los únicos casos sólidos de invención literaria propiamente moderna que ofrece la narrativa castellana del siglo.* » (p. 254) Pour le critique américain David Herzberger, également, « *the decisive power of Benet's presence [...] lies not in a specific technique, style, or theme that he explores in his fiction over time, nor even in the creation of his mythical Región [...] Rather, Benet's importance lies in the eloquent sensibility that he imposed, a sensibility largely dormant or at least deferred in the novel since the time of Valle-Inclán –the sensibility of modernity.* » (Herzberger, "Juan Benet's Death", *op. cit.*, p. 9).

Ce jugement sur l'importance de Benet dans le roman espagnol est par ailleurs partagé par un certain nombre d'écrivains des générations postérieures, dont Eduardo Mendoza pour qui « *para los que entonces nos adentrábamos en el territorio de la literatura, su aparición fue un verdadero milagro. Como estas semillas que germinan inopinadamente después de haber resistido el paso de las glaciaciones, la obra de Juan Benet revitalizaba algo que entonces creíamos perdido y que tal vez lo habría estado si a él no se le hubiera ocurrido ponerse a escribir.* » (*El País*, 6 janvier 1993). Aussi, en 2001, le supplément littéraire du journal *El País* questionnait des jeunes romanciers de l'époque (de la génération suivante à celle de Mendoza) sur l'importance de Juan Benet : « *Félix Romeo (1968) [...] considera que una de las aportaciones fundamentales de Benet fue incorporar la modernidad formal (Faulkner, Joyce) a la tradición española y, lo que ve aún más importante, la defensa de la libertad del novelista, el derecho a escribir como se quiera y de lo que se*

reconnaît à son œuvre : Benet ne serait pas seulement le père de la modernité romanesque espagnole mais aussi un de ses sommets. Ainsi, pour Rafael Conte « *Juan Benet [fue] el más genial, profundo y misterioso de los escritores españoles del siglo XX* »<sup>4</sup>. Et pour Pere Gimferrer, Benet est « *uno de los pocos nombres realmente relevantes de la narrativa de postguerra [...] sólo tres narradores de su generación -Rafael Sánchez Ferlosio, Luis Martín-Santos y Juan Goytisolo- pueden comparársele en prestigio y repercusión* »<sup>5</sup>. En particulier, le roman qui fera l'objet de notre travail, *Una meditación*, est considéré par le même Gimferrer comme « *una de las cimas de la narrativa española de este siglo.* »<sup>6</sup>.

En France, Juan Benet jouit d'une réputation solide, comme le montre son sort éditorial. Benet est le seul auteur étranger publié aux Editions de Minuit, dont le catalogue compte quatre de ses romans, un recueil de récits et une pièce de théâtre, tous en traduction de Claude Murcia, avec notamment *Tu reviendras à Région (Volverás a Región)*, publié en 1989<sup>7</sup>. Dans les années 2000, la même traductrice n'a cessé de porter de nouveaux titres au public français chez Passages du Nord-Ouest : *Treize fables et demie* en 2003, *Le chevalier de Saxe* en 2005, *Une méditation* en 2007, *Les lances rouillées* en 2011<sup>8</sup>. Deux livres d'essais ont également été traduits chez Noël Blandin par Monique de Lope<sup>9</sup>.

## La « difficulté » de l'œuvre de Benet

Malgré l'opinion dominante qui lui assigne une place d'exception dans l'histoire de la littérature espagnole, l'œuvre de Juan Benet a aussi ses détracteurs. Parmi ceux-ci se démarque par sa férocité et par sa constance l'écrivain Andrés Trapiello, qui en 2006

---

*quiera.* » », « *Belén Gopegui (1963) comenta: 'No soy historiadora de la literatura sino novelista, y como tal considero que Juan Benet rompió con su escritura, me parece, el nudo gordiano de la malherida tradición española, aun cuando fuera para dejarla suspendida ante el vacío.'* » (Andrés Rojo, "En los aledaños del mundo de Juan Benet", *El País, Babelia*, 14 avril 2001).

<sup>4</sup> Rafael Conte, "Benet para siempre", *El País, Babelia*, 20 octobre 2007.

<sup>5</sup> Pere Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", in *Radicalidades*, Barcelona, Península, 2000, p. 161. Pour Vicente Molina Foix, « Juan Benet fut [...] le plus grand romancier du XXe siècle espagnol. » (Vicente Molina Foix, préface à J. Benet, *Une méditation*, Albi, Passages du Sud-Ouest, 2007).

<sup>6</sup> *Ibid.*, p. 167.

<sup>7</sup> Le reste du catalogue de Minuit : *L'air d'un crime (El aire de un crimen)*, 1987 ; *Une tombe (Una tumba)*, 1990 ; *Dans la pénombre (En la penumbra)*, 1991 ; le recueil *Baalbec, une tâche et autres nouvelles*, 1991 (qui inclut « Deuil », « Heures vides en apparence », « De loin », « Après », « Une ligne incomplète », « Viator », « Syllabus », « Reicheneau », « Catalyse » et « TLB ») ; et la pièce théâtrale *Agonia confutans*, 1995.

<sup>8</sup> *Trece fábulas y media, El caballero de Sajonia, Una meditación, Herrumbrosas lanzas.*

<sup>9</sup> *L'automne à Madrid vers 1950 (Otoño en Madrid hacia 1950)*, 1989 ; *La construction de la tour de Babel (La construcción de la torre de Babel)*, 1992.

qualifiait Benet de « *muñidor de un estilo alambicado y petulante y autor de unas novelas en general soporíferas que la crítica ha encontrado geniales* »<sup>10</sup>. En 1993, il était plus explicite :

A mí [...] me parece que era un hombre negado para la literatura [...] ¿Qué personajes nos ha dejado? ¿Cuáles son sus nombres? [...] Cuando uno vuelve ahora a sus libros se sorprende de que sólo se tropiece con el estilo. Lo que un escritor lucha por quitarse de encima, él se lo echó como una losa. [...] Sus novelas, que están concebidas en un plano intelectual, apenas tienen relación con la vida.<sup>11</sup>

Sans entrer dans des analyses détaillées, il est intéressant de remarquer que l'élaboration stylistique et en général l'« intellectualisme » que Trapiello reproche à Benet sont en quelque sorte des marques de fabrique non du roman bénézien en particulier mais en général d'un certain type de roman moderne, celui qui a le plus influencé Benet : le roman de Marcel Proust, de Thomas Mann et, surtout, de William Faulkner<sup>12</sup>. Il résulterait alors ce paradoxe que ce que Trapiello reproche à Benet est ce que les critiques cités plus haut mettaient en avant, sa filiation moderne.

Quoi qu'il en soit, cet intellectualisme blâmé par Trapiello n'est probablement pas étranger au faible nombre de lecteurs qu'a eu Benet malgré sa réputation critique. En effet, comme le dit Francisco Umbral, Benet a été « *más celebrado que leído* »<sup>13</sup>. Les recherches de Francisco García Pérez le montrent clairement :

<sup>10</sup> Andrés Trapiello, "El tono Baroja", *El País, Babelia*, 17 juin 2006.

<sup>11</sup> Andrés Trapiello, *Una caña que piensa* (1993), cité in Rojo, "En los aledaños del mundo de Juan Benet", *op. cit.*. Parmi les attaques à l'œuvre bénézienne, citons aussi à titre de curiosité grotesque celle du porte-parole du *Partido Popular* au parlement régional de Castilla y León en 1993, José Nieto Noya, quand le gouvernement de son parti refusa de rendre un hommage posthume à Benet : pour Nieto Noya, Benet était un écrivain « *discutido, discutible y hasta insoportable* » (Herzberger, "Juan Benet's Death", *op. cit.*, p. 6, note 2).

<sup>12</sup> Ce sont les influences majeures identifiées par John B. Margenot III: « *[Benet] forged novelistic expression based on European and American models, most particularly those of Marcel Proust, Thomas Mann and William Faulkner.* » (John B. Margenot III, "Preface", in John B. Margenot III (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997) L'influence de Faulkner, très évidente, a été remarquée par nombre de critiques (on peut voir par exemple Maria-Elena Bravo, *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de postguerra*, Peninsula, 1985) et par Benet lui-même à maintes reprises : « *debo reconocer que nunca hubiese escrito si no hubiese leído a Faulkner* » (Mauricio Jalón (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1997, p. 267). L'influence de Proust a été moins étudiée (voir par exemple David K. Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek (Indiana), The American Hispanist, 1976). Celle de Thomas Mann, avec celle de Melville et de Conrad, est suggérée par Pere Gimferrer (Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 164).

<sup>13</sup> Francisco Umbral, *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta, 1995. L'entrée « Benet, Juan » dont cette citation est tirée en dit long sur l'opinion d'Umbral ; elle consiste en ces quatre phrases : « *Ingeniero y escritor. Su primera novela, Volverás a Región, disfruta unas bodas tardías. Luego, todo lo demás lo escribió en la misma línea. Moriría tempranamente, más celebrado que leído.* »

Con los datos editoriales de venta a la vista, podemos decir que *Herrumbrosas lanzas I* gozó de un escaso tirón entre el público lector, y que *Herrumbrosas lanzas II* volvió a situarse en el mismo número de ejemplares vendidos que las anteriores novelas benetianas, excepción hecha de *El aire de un crimen*; es decir, en el número de ejemplares vendidos que caracteriza a un autor con unos lectores tan fieles como escasos. Lo confirma Manuel Rodríguez Rivero, quien, por aquellos años, se encuentra al frente de la editorial Alfaguara. Al mismo tiempo, en todas las sucursales de unos grandes almacenes se salda *Saúl ante Samuel*.<sup>14</sup>

Cet échec éditorial trouvait un écho moqueur chez Benet, qui revendiquait une position élitiste et donc marginale : « *No me importa la amenidad. Hay que escribir para pocos. Quizá para uno. En cuanto el escritor se guía por el público está perdido.* »<sup>15</sup> En particulier, il disait ne porter aucun intérêt à l'intrigue, clef de voûte du récit populaire<sup>16</sup>.

Son maigre succès auprès du public, ainsi que les critiques négatives dont nous avons fait état, pointent vers le sujet qui va nous intéresser dans notre travail : la difficulté de lecture de l'œuvre benétienne.

La difficulté de l'œuvre de Benet est en effet remarquée par tous : par ceux qui trouvent le résultat « *soporífero* » (Trapiello) mais aussi par ceux qui la considèrent un sommet de l'art littéraire espagnol<sup>17</sup>. Ainsi, Pere Gimferrer, grand défenseur de Benet, note que « *cada una de sus obras ha ido presentando dificultades mucho más graves que la anterior* »<sup>18</sup>. David K. Herzberger, spécialiste de son œuvre, dit que Benet est « *un escritor cuyas novelas son difíciles de leer, ya no de comprender* »<sup>19</sup> et ailleurs en caractérise l'image publique en reprenant ces mots de Gertrude Stein sur James Joyce : « *People like him because he is incomprehensible and nobody can understand him.* »<sup>20</sup>. Ricardo Gullón

<sup>14</sup> Francisco García Pérez, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfaguara, 1996, p. 231.

<sup>15</sup> Jalón (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal, op. cit.*, p. 18.

<sup>16</sup> « [...] a mis novelas les falta una auténtica intriga. No tengo ganas de aburrirme resolviendo problemas literarios. Los resuelvo de la manera más simple, dejando de lado la solución. Así es como practico una política franquista, una política de dejarlo todo para mañana... » (*ibid.*, p. 262).

<sup>17</sup> Claude Murcia a ainsi décrit la première réception de l'œuvre de Benet : d'une part, elle « se heurt[e] aussitôt à l'agacement majoritaire de lecteurs frustrés dans leurs attentes et dérangés dans leurs habitudes intellectuelles » ; mais, d'autre part, « à l'exaspération stérile des uns répond la curiosité active des autres, dont l'esprit et l'imaginaire se sentent stimulés par un univers qu'ils soupçonnent d'être aussi riche que déconcertant » (Claude Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, Paris, Nathan Université, 1998, p. 25).

<sup>18</sup> Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 162.

<sup>19</sup> David K. Herzberger, "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española", in Kathleen M. Vernon (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 25.

<sup>20</sup> Herzberger, "Juan Benet's Death", *op. cit.*, p. 3.

commence son étude de *Una meditación* avec le constat que ce roman « exige un esfuerzo de atención y una concentración en la lectura muy superior a la corriente. »<sup>21</sup>. Selon Stephen J. Summerhill, enfin, *Volverás a Región* et *Una meditación* « se cuentan entre las [novelas] más difíciles que ha producido la literatura española en muchos años. »<sup>22</sup>.

Juan Benet lui-même a souligné avec sarcasme la difficulté de deux de ses romans : celui qui fera l'objet de notre travail, *Una meditación*, et *Saúl ante Samuel*. Selon Estrella Cibreiro, ces deux romans se trouvent effectivement parmi les plus complexes de l'œuvre de l'auteur<sup>23</sup>. De *Saúl ante Samuel*, Benet dit qu'il est constitué de « cuatrocientas páginas de prosa casi ilegible »<sup>24</sup>. Quant à *Una meditación*, à sa parution il en évoqua la difficulté de lecture dans ces termes :

La novela se llama *Una meditación*, es bastante extensa y monótona. Un latazo. No tiene diálogo y aparece como un discurso, un largo discurso. Este discurso es la memoria de un señor, que es un joven antes de la guerra [...] Y tras cada narración, divaga y se mete en consideraciones sobre cada caso, sobre cada sentimiento, sobre cada motivación, muchas de ellas prolijas, pesadas, con grandes pretensiones analíticas, que me parece que hacen que el libro sea un volumen bastante farragoso.<sup>25</sup>

Benet suggère ici que la difficulté du roman est due aux « divagations » analytiques, prétentieuses et prolixes, du narrateur.

Cependant, il nous semble que la difficulté de lecture de *Una meditación* n'est pas simplement (ni fondamentalement) le fait du goût de la digression. Bien des romans contiennent des digressions sans que leur lecture ne présente de difficulté majeure<sup>26</sup>. Sur la

<sup>21</sup> Ricardo Gullón, "Sombras de Juan Benet", in *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 195.

<sup>22</sup> Stephen J. Summerhill, "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*", in Kathleen M. Vernon (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 105.

<sup>23</sup> Estrella Cibreiro, "Narrators and Their Narrations: *Una meditación* and *Saúl ante Samuel*", in John B. Margenot III (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997, p. 129.

<sup>24</sup> Jalón (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal, op. cit.*, p. 145. Neuf ans après, il dira du même roman : « tardé ocho años en escribir cuatrocientas cincuenta páginas, tan difíciles que cuando recientemente se ha hecho una reedición, y he tenido que volver a leerla, ¡no lo conseguí! » (*Ibid.*, p. 266).

<sup>25</sup> *Ibid.*, p. 25.

<sup>26</sup> L'écriture de Balzac, par exemple, tend elle aussi à la digression, mais cela n'a pas empêché le succès populaire de son auteur, qui n'est pas tenu pour « difficile ». Sur la digression chez Balzac, voir Aude Déruelle, *Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Piro, 2004). Dans la conclusion de la première partie de notre travail, nous aborderons le cas de Proust, un autre auteur classique tendant à la digression.

difficulté de *Una meditación*, les commentaires de Benet en 1991, vingt ans après la parution du roman, nous semblent plus justes :

Puede que los lectores vean *Una meditación* como un reto al que tienen que responder descifrando y desenredando una madeja enmarañada. Pero esa no es, ni mucho menos, mi meta. Más aún, este enredo tan complicado ni siquiera responde a un plan previo, de modo que no puede ser resuelta. Y cualquiera que lo intente está malgastando su tiempo. Este libro es como una madeja enredada porque ésta es su estética, pero está pensado para ser leído línea a línea y frase a frase, sin darle más vueltas. Y si la corriente general de la novela se quiebra en un determinado momento, pues bien, se ha roto; y no es necesario conocer la relación entre unos personajes y otros, o la secuencia temporal de los hechos que se narran, o la cronología o la localización geográfica. Cada cosa es como es, sin más.<sup>27</sup>

Selon Benet, *Una meditación* est comme une « pelote emmêlée » (« *madeja enmarañada* ») ; autrement dit, le contenu du roman se présente de manière (très) désordonnée. Ce désordre pourrait apparaître au lecteur comme un défi (« *un reto* »), celui de le supprimer, de démêler la pelote (« *descifrando y desenredando* »). Or, dit Benet, le désordre est intrinsèque à l'esthétique du roman et le lecteur ne doit pas essayer de le réduire. En réalité, continue Benet, le roman doit être lu ligne par ligne, phrase par phrase, sans se préoccuper de les intégrer dans un tout (« *línea a línea y frase a frase, sin darle más vueltas* »). Plus précisément, le lecteur ne doit pas chercher à établir un fil événementiel, car les relations entre les personnages et l'enchaînement des événements n'auraient aucune importance (« *no es necesario conocer la relación entre unos personajes y otros, o la secuencia temporal de los hechos* »).

### **Le désir de comprendre**

Tout lecteur du roman conviendra que, en effet, le récit de *Una meditación* est une sorte de pelote emmêlée et que cette caractéristique est responsable de la difficulté de lecture qu'il éprouve. Cependant, il est plus difficile, il est en réalité impossible, d'accepter que le roman doive se lire, comme le propose Benet, phrase par phrase sans se préoccuper ni des personnages ni de l'enchaînement des événements. C'est que, pris à la lettre, les propos de Benet reviennent à déclarer *Una meditación* illisible, illisible comme *œuvre* : en effet, s'il devait vraiment se lire « *línea a línea y frase a frase, sin darle más vueltas* », le texte du roman ne serait qu'une collection de phrases déconnectées.

<sup>27</sup> Jalón (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal*, op. cit., p. 202.

Or le lecteur de *Una meditaci3n* constate rapidement que le texte n'est pas une telle collection de phrases isolées les unes des autres. Ce roman transgresse les codes de la narrativité conventionnelle, certes, mais un contenu cohérent transparait toujours qui donne à l'ensemble son statut d'œuvre. En effet, les acteurs des événements relatés le long du texte peuvent être identifiés avec un ensemble fini de personnages, et les événements eux-mêmes peuvent être reliés entre eux pour dessiner des tranches de vie de ces personnages. La difficulté surgit parce que ces personnages et ces enchaînements d'événements se laissent seulement deviner, ils se livrent rarement avec la transparence de la narrativité conventionnelle. Ainsi, ce qui caractérise *Una meditaci3n* n'est pas l'absence radicale d'unité que lui attribue Benet, mais plutôt la fragilité de cette unité.

Cependant, cette fragilité n'implique nullement le renoncement du lecteur : au contraire, c'est cette promesse de cohérence, l'unité possible que l'on devine, qui permet que le jeu s'étende sur les quatre cents pages que compte le roman. Ce jeu est celui du désir de compréhension. En effet, comme le dit Jean Ricardou (à propos de *Les corps conducteurs*, de Claude Simon, où, comme chez Benet, les événements sont présentés dans le désordre), un tel texte « suscite, chez le lecteur, un désir irrépressible. Celui, peut-être, de toute lecture : obtenir l'assemblage d'une figure cohérente »<sup>28</sup>. Désir de « figure cohérente » du texte, c'est-à-dire désir de com-prendre<sup>29</sup>.

L'objet de notre travail sera cette tension caractéristique de *Una meditaci3n* entre le contenu promis et l'opacité d'une expression qui le voile, le brouille, le dérobe. Ainsi, nous étudierons la « figure cohérente » latente dans le texte du roman et ce qui dans ce même texte empêche le lecteur de la construire. On pourra alors concevoir notre travail comme une étude de la difficulté de lecture de *Una meditaci3n*, dans la mesure où la lecture d'un texte narratif comporte toujours cette visée globalisante, cet essai de construction d'une figure d'ensemble. Par ailleurs, comme ces difficultés ne seront pas toujours surmontées, notre travail constituera aussi une exploration des lectures réelles possibles (parmi lesquelles, celle que proposait Benet, « *línea a línea y frase a frase* », est un cas extrême).

<sup>28</sup> Puis il ajoute que le texte « se lit comme une *mosaïque éparse* dont il importe d'obtenir le remembrement » (Jean Ricardou, *Le Nouveau Roman (suivi de Les raisons de l'ensemble)*, Paris, Seuil, 1990 [1973], p. 76).

<sup>29</sup> Paul Ricoeur spécifie ainsi la forme de cette 'figure cohérente' dans le cas des textes narratifs : « Comprendre l'histoire, c'est comprendre comment et pourquoi les épisodes successifs ont conduit à cette conclusion, laquelle, loin d'être prévisible, doit être finalement acceptable, comme congruente avec les épisodes rassemblés. » (Paul Ricoeur, *Temps et récit, Tome I*, Paris, Seuil, 1983, p. 103-104, cité in Jean-Paul Bronckart, *Activité langagière, textes et discours : pour un interactionisme socio-discursif*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996, p. 314). Nous reviendrons à la question de la compréhension des textes narratifs dans le Chapitre 1.

## Les dimensions de la difficulté

Notre travail présentera une analyse de certains aspects du texte où se manifeste cette tension signifiante, cette difficulté à passer du texte à une figure d'ensemble. Pour caractériser cette tension, nous aurons recours à ce que la psycholinguistique nous enseigne sur la compréhension des textes et sur ce qui la favorise ou la défavorise. Les moyens d'expression qui la rendent aisée définissent ce que nous appellerons *narrativité conventionnelle* ou, plus généralement, *cohérence conventionnelle*. Cette norme de cohérence est respectée par l'immense majorité de textes, tant pratiques (administratifs, journalistiques, etc.) qu'esthétiques, nous le constaterons dans quelques extraits d'œuvres diverses.

Par rapport à cette norme de cohérence, il nous semble que la complexité du roman bénétien se manifeste principalement dans quatre dimensions : la disposition textuelle de la matière narrative, la référenciation des personnages, l'articulation des discours diégétique et théorique et la structure syntaxique de la phrase. Décrivons brièvement chacune de ces quatre dimensions.

*La complexité syntaxique de la phrase* bénétienne est l'un des leitmotifs de la critique : la phrase de Benet tend en effet à être très longue et saturée de subordonnées et de parenthèses<sup>30</sup>. Cet « énoncé 'tentaculaire' de Benet », écrit Frédéric Bravo, « satur[e] la mémoire syntaxique » du lecteur et l'« oblige à effectuer de constants retours sur les séquences déjà lues pour démêler la structure globale de la période »<sup>31</sup>. La longueur moyenne des phrases, en nombre de mots, est un bon indicateur de cette complexité : des calculs automatisés que nous présenterons plus tard montrent que la longueur moyenne des phrases de *Una meditación* est de 77 mots, alors qu'elle est de 37-42 mots chez Proust et chez Faulkner, les deux auteurs modernes dont l'influence sur Benet est la plus évidente<sup>32</sup>, et autour de 15 mots dans les textes proches du standard de lisibilité que représente la « tradition réaliste ». Par ailleurs, si la complexité de la phrase est une constante de l'écriture bénétienne, *Una meditación* se distingue d'autres romans de l'auteur, plus

<sup>30</sup> Pere Gimferrer note que, dans toute son œuvre, « Benet construye interminables párrafos, pródigos en los más inesperados y prolijos incisos, y eriza su período de complicaciones sintácticas » (Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 164). En particulier dans *Una meditación*, José Luis Aranguren note également « sus larguísimos párrafos, llenos de cláusulas subordinadas, incisos, digresiones y paréntesis. » (José Luis Aranguren, "El mundo novelístico de Juan Benet", in *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, p. 288).

<sup>31</sup> Frédéric Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de 'Numa, una leyenda'", *Licorne*, 31, 1994, p. 34.

<sup>32</sup> Voir note 12.



proches sur ce point des modèles proustien et Faulknerien (la longueur moyenne des phrases de *Volverás a Región* est de 37 mots ; celle des phrases de *En la penumbra*, de 25 mots).

*L'articulation des discours diégétique et théorique* nous semble être une source de difficulté pour deux raisons<sup>33</sup> : l'incomplétude du discours théorique, d'une part ; la contamination formelle entre le discours théorique et le discours diégétique, d'autre part. En premier lieu, le discours théorique convoqué par le texte est souvent incomplet, fragmentaire, il surgit comme un commentaire sur la diégèse à partir d'un système conceptuel qui ne fait jamais l'objet d'une exposition explicite et systématique. Parfois, ce discours présente une reformulation de stéréotypes partagés par le lecteur, de sorte que celui-ci peut convoquer sa connaissance doxale pour combler les implicites du propos bénédictien. Mais, bien souvent, le discours théorique manie un ensemble de concepts abstraits qui, bien qu'ils portent les noms de notions appartenant à la doxa (*'amor'*, *'razón'*, *'tiempo'*, *'fantasía'*, *'destino'*, etc.), chez Benet se révèlent constituer un système original qui prend cette doxa à contrepied mais qui ne se donne jamais explicitement, un système que le lecteur ne peut qu'essayer de reconstruire a posteriori à partir des applications à la diégèse qu'en fait le narrateur.

La deuxième difficulté posée par l'articulation des discours diégétique et théorique est celle de leur contamination réciproque. En effet, alors qu'ils ont des visées et des caractéristiques génériques opposées – le diégétique étant le discours concret, figuratif et temporel propre du cas particulier, de l'historique ; le théorique étant le discours abstrait et atemporel du général, de la science – l'écriture bénédictienne en brouille souvent les frontières. Il est ainsi des passages très caractéristiques où le lecteur se trouve devant un discours hybride qui emprunte la forme du théorique (le présent gnomique, l'abstraction des acteurs) mais exprime un propos diégétique (sur un des personnages et épisodes du roman), et des passages où inversement un propos théorique (sur le désir, sur le destin...) se présente sous une forme diégétique (au passé simple, avec figurativisation des acteurs). Il est même des cas où le lecteur peut ne pas savoir si le passage qu'il lit décrit la vie de tel

---

<sup>33</sup> Dans la mesure où il *raconte une histoire*, le discours prédominant dans le roman est le *discours narratif* ou *diégétique* : celui qui rapporte « une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action » (Claude Bremond, "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 1966, p. 62). Mais ce discours narratif premier peut être accompagné d'autres discours, dont le théorique. Par *discours théorique* nous entendons celui qui ne porte pas sur des événements et des êtres particuliers mais énonce des lois générales supposées régir le monde de la diégèse et, pour peu que le récit se veuille vraisemblable, celui du lecteur.

ou tel personnage du roman ou s'il ne porte sur une situation générique sans rapport avec la diégèse. Bien plus que les digressions (balisées et purement théoriques), cette indifférenciation des discours diégétique et théorique nous semble déterminante dans le « *tono de discurso filosófico* » que Pere Gimferrer note dans le roman bénétien<sup>34</sup>, comme dans le postmodernisme que lui attribue Monique de Lope<sup>35</sup>.

La difficulté du roman de Benet se manifeste également sur le plan de la référenciation des personnages. Par *référenciation des personnages* nous entendons l'opération textuelle d'identification des acteurs de l'action relatée. Dans chacune de leurs interventions dans les événements rapportés par le texte, les personnages sont identifiés au moyen d'une expression référentielle : un nom propre, une expression nominale plus ou moins détaillée ou un pronom. En fonction de plusieurs facteurs contextuels, la norme de cohérence établit quelle est l'expression référentielle qui doit être employée dans chaque cas. Le respect de ces règles de référenciation minimise les ressources cognitives que le lecteur doit engager pour identifier les personnages et favorise par conséquent le processus de compréhension. Or Benet tend à transgresser ces règles de la lisibilité conventionnelle et par conséquent à modifier et complexifier le processus d'identification des personnages. Par exemple, en référençant pronominalement des personnages dont la dernière intervention textuelle est très lointaine et qui par conséquent ne sont plus dans l'esprit du lecteur. Comme le dit Claude Murcia, « ce refus récurrent de l'énonciation de désigner clairement les référents [...] est probablement l'un des aspects les plus déroutants de l'œuvre de Benet pour le lecteur habitué au confort des certitudes »<sup>36</sup>.

Enfin, la disposition textuelle est la dernière cause de difficulté que nous avons distinguée. Nous entendons par *disposition textuelle* la forme dans laquelle le contenu du roman est distribué dans la linéarité du texte. Nous désignons donc *disposition du texte* ce qu'on appelle parfois *structure du récit* – mais, nous le verrons, dans *Una meditación*, il n'y a pas un unique récit et, surtout, tout n'est pas récit. Le *contenu* du roman (logiquement

<sup>34</sup> « *Entre los contemporáneos se ha mencionado, casi exclusivamente, el antecedente faulkneriano. Diré que otras herencias no me parecen en Benet menos perceptibles que ésta. [...] el tono de discurso filosófico — dominante sobre todo en Una meditación y en Un viaje de invierno— evoca el Thomas Mann de la madurez.* » (Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 164).

<sup>35</sup> « Les textes fictionnels de Juan Benet présentent à bien des égards une conflagration de champs discursifs qui nous semble relever de ce concept qui définit le postmodernisme. » (Monique de Lope, "Narration et postmodernité : pour une poétique de la pénombre chez Juan Benet", in Georges Tyras (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Cerhius, 1996, p. 87).

<sup>36</sup> Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, *op. cit.*, p. 119.

indépendant de sa textualisation, de sa projection sur le texte) n'est autre chose que cette « figure cohérente » idéale dont la possibilité guide et soutient la lecture. On peut imaginer que la construction de la figure cohérente sera d'autant plus aisée que sa structure est préservée par la disposition du texte. Sur ce point aussi, le texte bénétien tend à ignorer les pratiques conventionnelles et par là à imposer une autre forme de lecture. La discontinuité du récit et les anachronies multiples qu'il introduit constituent des exemples de cette transgression de la norme.

Notre travail portera essentiellement sur les deux dernières dimensions, la disposition textuelle et la référenciation des personnages. Ce choix répond à deux raisons. D'une part, une étude exhaustive des quatre dimensions nous est apparue au-delà des ressources dont nous disposons. D'autre part, la disposition textuelle et la référenciation des personnages sont des dimensions d'ordre plus global que celles de l'hybridation des discours et de la structure de la phrase, de sorte qu'elles peuvent expliquer une plus grande partie de la complexité du texte bénétien et de sa difficulté de lecture. En effet, les difficultés liées à l'hybridation des discours et à la structure de la phrase se manifestent localement dans certains passages et dans certaines phrases, et elles sont donc résolues (totalement ou partiellement) à ce niveau local en relisant la phrase ou le passage en question. En revanche, nous le verrons, les difficultés liées à la disposition textuelle et à la référenciation des personnages engagent le lecteur à mettre en relation des passages souvent très éloignés les uns des autres, parfois de plusieurs certaines de pages, et par conséquent compromettent la compréhension non du passage ou de la phrase mais du roman dans son ensemble – c'est-à-dire la construction de la « figure cohérente »<sup>37</sup>.

Néanmoins, nous présenterons aussi une analyse de la complexité de la phrase de *Una meditaci3n*, notamment de ce qui fait sa difficulté de lecture ; cette analyse nous permettra par ailleurs de mettre en évidence les similarités structurelles entre les divers paliers textuels que nous distinguerons dans le roman. Quant au discours théorique et à son articulation au diégétique, nous présenterons quelques éléments de réflexion dans la Conclusion<sup>38</sup>.

---

<sup>37</sup> Notons, par ailleurs, que, selon ce que nous venons de dire, les deux dimensions que nous allons étudier, la disposition et la référenciation, constituent le contexte de manifestation des deux autres dimensions, l'hybridation des discours et la structure de la phrase.

<sup>38</sup> Nous avons analysé certaines caractéristiques du discours théorique bénétien dans *Entre Obra y Fragmento: Herrumbrosas lanzas de Juan Benet*, mémoire de master 2 (inédit), Université Paris X Nanterre, 2006. La contamination entre le diégétique et le théorique, nous l'avons étudiée dans "Le discours théorique

En résumé, notre travail se propose de caractériser la difficulté de lecture de *Una meditación* engendrée par la complexité de sa disposition et de son système de référenciation des personnages. Cette difficulté, nous l'avons dit, est définie par rapport à l'objectif implicite de construire une figure d'ensemble du texte. Comme cet objectif sera rarement atteint, notre étude portera aussi sur les lectures réelles possibles, celles où le texte ne fait jamais un tout.

### **Note méthodologique : lecture courante et lecture savante**

La discipline scientifique qui orientera nos analyses ne sera pas la théorie littéraire – à laquelle nous ferons appel aussi – mais la psycholinguistique, et plus particulièrement la psycholinguistique de la *compréhension des textes*, dont l'objet d'étude est ce qui permet (facilite) le processus de compréhension d'un texte.

Souvent, il s'agira de décrire le texte de *Una meditación* dans ce qui apparaît au lecteur comme indescriptible : la difficulté de compréhension. Car on peut décrire ce qui a été compris, mais sur ce qui ne l'a pas été on ne peut que signaler l'emplacement. C'est la composition de cette masse impénétrable qui nous intéressera ici. Surtout, il ne sera pas question de nier la réalité de l'incompréhension ni d'essayer de la réduire ou de l'atténuer : il ne s'agit pas de faciliter la lecture de Benet, mais d'expliquer pourquoi elle est difficile.

Ainsi, nous voulons souligner que les nombreuses représentations du contenu et de la structure du texte de *Una meditación* que nous construirons n'ont pas pour objectif de faciliter ou de guider la lecture ni même de permettre une relecture éclairée. En effet, un lecteur qui « s'aiderait » comme d'une béquille des représentations que nous fournirons ferait une expérience complètement faussée de l'œuvre benétienne dont un des caractères essentiels est – nous semble-t-il – la confusion dans laquelle elle a lieu. Ces représentations sont le résultat d'une lecture académique qui n'a rien en commun avec la lecture courante, alors que c'est bien cette lecture courante que nous voulons étudier ici. Si ces représentations qui clarifient le contenu et la structure du roman nous sont utiles, c'est justement parce qu'elles permettent d'étudier la lecture courante par la voie négative : en décrivant ce qu'elle ne voit pas et pourquoi<sup>39</sup>.

---

dans *Una meditación* de Juan Benet", *Actes du colloque « Juan Benet et les champs du savoir »* (Université Diderot-Paris 7 et Université Sorbonne-Paris 3, Paris, 30-31 mai 2013), à paraître.

<sup>39</sup> C'est aussi la démarche de Ken Benson dans son analyse des relations temporelles entre l'histoire (*fábula*) et le récit (*trama*) dans l'œuvre de Benet : « [...] indagaremos cuál es la cronología latente de la fábula, no

Cette différence entre la *lecture académique*, ou *savante*, et la *lecture courante* est pour nous un principe méthodologique fondamental, dont l'importance a été soulignée par Michel Charles :

Nul ne contestera que l'analyse soit nécessairement une lecture savante [...] Par contre, il n'est pas évident que l'analyse doive se construire sur une lecture savante. Mieux, on peut sans doute soutenir que le but de l'analyse est de rendre compte de ce qui se passe dans une lecture courante<sup>40</sup>.

Qu'est-ce qui différencie ces deux types de lecture ? La *lecture savante*, dit Michel Charles, suppose que le lecteur « a une mémoire totale du texte, n'oublie rien de son détail, sait la fin lorsqu'il en est au début (comme si tout bon lecteur avait toujours déjà lu) ou se souvient parfaitement du début lorsqu'il en est à la fin [...], [et] ne connaît ni l'ennui ni la fatigue »<sup>41</sup>. Contrairement à ce qu'il se passe dans la lecture savante, « qui tient le tout du texte sous un seul regard », « un des traits caractéristiques et peut-être le trait principal de [la] lecture courante est qu'elle a une mémoire sélective et souvent défaillante »<sup>42</sup>.

Ces considérations de Michel Charles permettent de caractériser la *lecture courante* en relation aux *moyens*. La lecture courante se caractérise par la contrainte que supposent les limitations de la mémoire du lecteur : cette mémoire a une capacité de rétention limitée, elle est sélective et elle peut faire défaut. On ajoutera que l'attention du lecteur est également sélective et fluctuante.

---

*como un hecho importante en sí mismo, sino para poder analizar cómo ha sido manipulada en la trama y, en última instancia, mostrar que no quedan rasgos sino muy tenues de la misma.* » (Ken Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Thèse de Doctorat, Stockholm, Université de Stockholm, 1989, p. 98).

<sup>40</sup> Michel Charles, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995, p. 139.

<sup>41</sup> *Ibid.*, p. 140.

<sup>42</sup> *Ibid.*, p. 167. On notera que, ainsi opposée à la lecture savante, la lecture courante se rapproche de celle du *lecteur naïf* défendu par Benet : « *Lo que podríamos llamar el lector ingenuo —el lector que se conforma con la lectura primera (o a un primer nivel como ahora se dice ad nauseam), que no pide otras satisfacciones que las de la lectura, que no investiga por su cuenta y acepta los puntos oscuros, inexactitudes y arbitrariedades de la obra tal como son, que no busca el sentido oculto ni está leyendo el relato paralelo que la traslación simbólica le permite suponer— es el que más fielmente reproduce el acto creador y el que, pasando por alto las satisfacciones que le puede proporcionar el acercamiento crítico, gozará de manera más cabal de su creación. Recrear la obra es aceptarla como es, recorrerla como es, sin quitar ni añadir nada, y volver a quedar a punto, satisfecho e inquieto, para repetir la operación en cualquier momento. [...] Yo creo que sólo hay una lectura posible (la que se estremece, etc.) y que en comparación con la que se atiene a todas y cada una de las palabras escritas y a sus más primarios y evidentes significados, todas las demás resultan... potaje frío.* » (“Onda y corpúsculo en el Quijote”, *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981, p. 79-80)

D'autre part, la lecture courante peut être caractérisée en relation à son *but*. Les buts d'une lecture peuvent être multiples, en particulier quand elle a une visée esthétique, mais quand le texte est narratif, nous l'avons déjà dit, il est un but qui semble intrinsèque et antérieur aux autres : celui de comprendre l'histoire racontée, c'est-à-dire celui, comme le disait Jean Ricardou, de construire une « figure cohérente », une représentation mentale de l'ensemble du texte qui rende compte des événements rapportés et des enchaînements entre eux (causaux, temporels, intentionnels...). En fonction à la fois des caractéristiques du texte (qui rendra la lecture plus ou moins aisée) et des capacités cognitives du lecteur (d'attention et de mémoire), la représentation mentale construite sera plus ou moins détaillée, plus ou moins exhaustive ; mais, comme le disent A. C. Graesser, K.K. Millis et R. A. Zwaan, la recherche d'une compréhension globale est inhérente à la lecture d'un texte narratif : « *as a general underlying principle, readers attempt to achieve the most global level of understanding that can be achieved given the text composition* »<sup>43</sup>. Par ailleurs, on voit ici aussi la différence entre les lectures courante et savante : cette « figure cohérente » qui pour la lecture courante est un but, une possibilité, un idéal à poursuivre, pour la lecture savante (« qui tient le tout du texte sous un seul regard ») est un préalable.

En résumé, la lecture courante que nous allons étudier se caractérise par ces deux aspects : d'une part, un de ses objectifs est de construire une représentation mentale de l'ensemble du texte ; d'autre part, les moyens dont elle dispose pour le faire sont limités, à la fois en attention et en mémoire.

## **Organisation de notre travail**

Notre travail comporte trois parties. Dans les deux premières, les plus volumineuses, nous étudierons les deux dimensions que nous avons identifiées plus haut : la disposition textuelle et le système de référenciation des personnages. Nous essayerons de caractériser la « difficulté » de l'écriture de Benet et la singularité du processus de lecture qu'elle impose. Dans la troisième partie, nous explorerons une possible interprétation de cette singularité, celle qui lie la difficulté du texte à ses conditions d'énonciation, c'est-à-dire au statut du narrateur. Après avoir constaté les limites de cette voie, nous livrerons une interprétation alternative dans la Conclusion.

---

<sup>43</sup> A.C. Graesser, K.K. Millis et R.A. Zwaan, "Discourse comprehension", *Annual Review of Psychology*, 48, 1997, p. 179.

Présentons maintenant plus en détail le contenu de chaque partie. Dans le Chapitre 1 nous exposerons une synthèse de la théorie de la compréhension des textes dont les principes nous guideront tout au long de notre recherche. Le Chapitre 2 sera consacré à l'analyse de l'histoire racontée par le roman, c'est-à-dire du contenu narratif tel qu'il se dégage d'une lecture académique du texte. Il sera question de personnages, d'espaces et d'épisodes sans prendre en compte la manière dont le texte véhicule ces contenus. Le principal résultat de ce chapitre sera la décomposition du contenu en quatre lignes d'histoire et la détermination de la structure épisodique de chacune d'elles. Ce chapitre montrera ainsi l'existence d'une figure d'ensemble possible, celle que la lecture courante devine et essaie de (re)construire.

L'étude de la disposition s'étendra sur les quatre chapitres suivants. Alors que le Chapitre 2 se préoccupe de la structure du contenu, dans les chapitres suivants il sera question de la distribution de ce contenu dans la linéarité du texte. Le Chapitre 3 portera sur les grandes articulations du roman, ce que nous appellerons la disposition globale. Nous verrons que, à ce niveau, le texte est constitué d'une suite d'une quarantaine de segments thématiquement homogènes, que nous appellerons macroséquences. Les ruptures thématiques qui se produisent entre les macroséquences définissent la fragmentation caractéristique du roman. La plupart de macroséquences seront diégétiques, leur homogénéité étant due au fait qu'elles portent sur un épisode donné. Mais nous verrons que le texte compte aussi un nombre considérable de macroséquences non diégétiques qui constituent des digressions, théoriques ou narratives. À ce niveau global, le récit se caractérisera par la discontinuité, par l'anachronie, par l'éclatement de l'unité des épisodes, et en général par le brouillage de la structure de l'histoire dégagée dans le Chapitre 2.

Le Chapitre 4 sera consacré à l'étude des transitions entre les macroséquences, c'est-à-dire à la question de pourquoi et comment le texte passe d'un thème (une macroséquence) à un autre. Nous verrons que, alors que leur repérage est un facteur clef pour la compréhension, le texte bénéficient dissimule les frontières entre les macroséquences, tant sur le plan du signifié (le contenu de la transition) que du signifiant (son signalement textuel).

Dans le Chapitre 5, nous analyserons la disposition interne des macroséquences. Autrement dit, si les chapitres Chapitre 3 et Chapitre 4 s'occupent de la structure inter-macroséquentielle, ce Chapitre 5 analysera la structure intra-macroséquentielle. Nous verrons que l'homogénéité qui définit les macroséquences comme telles n'est pas parfaite

mais au contraire assez précaire. Les macroséquences apparaîtront comme des suites de séquences dont seulement certaines assurent l'unité thématique de l'ensemble, les autres séquences se constituant en interruptions diverses du récit principal : séquences narratives plus ou moins étrangères, séquences théoriques, séquences symboliques, etc. Nous verrons ainsi que les macroséquences sont intérieurement traversées par une hétérogénéité discursive qui déstabilise l'unité de la narration et même l'identité du texte comme récit.

Après ceux de la macroséquence et de la séquence, nous distinguerons un troisième palier textuel : celui de la phrase. Le Chapitre 6 portera sur la complexité de la phrase de *Una meditación*, en particulier sur ce qui en fait la difficulté de lecture. D'abord, nous présenterons une analyse de certaines structures phrastiques qui tendent à empêcher une compréhension progressive, par étapes, et à imposer au contraire une logique du tout ou rien. Dans un deuxième temps, nous essayerons de quantifier de manière objective la difficulté de la phrase benétienne et de la comparer à celle d'autres romanciers, ce que nous ferons à l'aide d'une analyse par ordinateur. Nous verrons que la phrase de *Una meditación* est bien plus exigeante avec le lecteur que ne l'est celle de l'écriture conventionnelle ou même moderne.

Nous terminerons cette première partie avec un chapitre (le Chapitre 7) de récapitulation et de mise en perspective. Nous présenterons une synthèse des caractéristiques de la disposition que nous aurons dégagées dans les chapitres antérieurs, nous mettrons en évidence les fortes similarités structurelles qui existent entre les trois paliers textuels distingués (la macroséquence, la séquence et la phrase) et nous proposerons une interprétation d'ensemble. Nous comparerons ensuite la disposition du roman de Benet avec celle d'autres romans modernes, notamment ceux de deux auteurs dont l'influence sur Benet est évidente (et avouée) : Marcel Proust et William Faulkner.

La deuxième partie de notre exposé portera sur le système de référenciation des personnages de *Una meditación*, ses transgressions de la norme de cohérence et les effets qui en découlent. Dans le premier chapitre de cette partie, le Chapitre 8, nous introduirons quelques concepts sur la cohérence référentielle conventionnelle qui nous serviront ensuite pour caractériser celle du texte benétien.

Dans le Chapitre 9, nous verrons que la notion de *nom du personnage*, l'étiquette qui dans un texte conventionnel permet de l'identifier explicitement (ce que nous appellerons *orthonyme*), devient dans *Una meditación* très floue. En effet, les noms des personnages sont peu employés, ambigus, multiples, ou inexistantes.



Mais, qu'ils aient ou non un nom clair, nous verrons dans le Chapitre 10 que très souvent le texte de Benet commence ou reprend le récit des différents épisodes sans en identifier les personnages protagonistes (qu'il référence en général avec des pronoms). L'identification explicite n'arrive, si elle arrive, que plusieurs pages après. Or l'identification des personnages est un élément indispensable pour la compréhension globale de l'histoire. Le texte bénétien force donc le lecteur à développer des stratégies d'identification indirecte, basées sur le contenu, dont nous examinerons les diverses modalités. Nous verrons que la réussite de cette forme alternative d'identification des personnages est très dépendante des performances attentionnelles et mémorielles du lecteur, qui bien souvent se révéleront insuffisantes.

Dans le Chapitre 11, nous étudierons l'effet combiné de l'absence d'identification explicite (étudiée dans le Chapitre 10) et de la fragmentation et l'hétérogénéité à l'intérieur des macroséquences (étudiées dans le Chapitre 5). Nous verrons que la rareté des identifications explicites ou indirectes suppose une inversion de la logique narrative conventionnelle qui veut que l'identification aisée des personnages contribue à l'établissement de la cohérence événementielle : chez Benet, au contraire, le lecteur doit d'abord réussir à connecter les événements entre eux avant de pouvoir en identifier les acteurs.

Mais même quand le lecteur connaît l'identité des personnages protagonistes de l'épisode en cours, leur identification précise dans la succession d'actions et d'événements rapportés par le texte peut être problématique : c'est l'effet de l'emploi systématique de pronoms ou d'expressions nominales obscures que nous étudierons dans le Chapitre 12. Dans ces situations, le lecteur sait qui sont les protagonistes de l'action, mais il est incapable de les distinguer avec certitude.

Pour clore cette deuxième partie de notre exposé, nous présenterons dans le Chapitre 13 un résumé des principales caractéristiques du système bénétien de référencement des personnages et (comme pour la disposition, dans la première partie) une comparaison avec ceux d'autres auteurs modernes : Marcel Proust, William Faulkner, Luis Martín-Santos et Claude Simon.

Dans la troisième et dernière partie de notre travail, nous étudierons la figure du narrateur dégagée par le texte et les liens qu'elle entretient avec les caractéristiques de la disposition et du système de référencement des personnages. Alors que la critique a souvent

compris *Una meditaci3n* comme le produit d'une rem6moration du narrateur, nous verrons que le texte r6siste 6 cette interpr6tation et que son 6nonciation est tr6s ambigu6.

Nous concluons notre expos6 en proposant une interpr6tation d'ensemble des caract6ristiques textuelles que nous aurons d6crites et en essayant d'imaginer le projet esth6tique qu'elles servent.

### **Editions de r6f6rence**

Notre 6dition de r6f6rence de *Una meditaci3n* est celle d'Alfaguara (Madrid), 1985, que nous d6signerons souvent avec l'abr6viation «UM». Elle reprend le texte de la premi6re 6dition (Barcelona, Seix Barral, 1970), en corrigeant quelques coquilles<sup>44</sup>.

Pour les autres textes litt6raires mentionn6s dans notre travail, l'6dition employ6e est indiqu6e dans la Bibliographie.

---

<sup>44</sup> Une nouvelle 6dition est parue en 2009, aux 6ditions Random House Mondadori (Barcelona), qui introduit quelques autres corrections (minimes, selon l'introduction des 6diteurs). Nous l'avons utilis6e une seule fois, dans le Chapitre 6 (cf. note 242, p. 195).

## PARTIE I

### La complexité de la disposition textuelle



## Introduction à la Partie I

Dans cette première partie, nous allons étudier la disposition de la matière narrative de *Una meditación* dans la linéarité du texte. Comme nous l'avons avancé dans l'Introduction, les caractéristiques de la disposition de *Una meditación* constituent une des principales sources de la complexité du texte et de la difficulté de lecture. En effet, compte tenu du fonctionnement du processus de compréhension d'un texte – guidé par ce désir d'« assemblage d'une figure cohérente » dont parlait Jean Ricardou<sup>45</sup> –, la disposition du roman de Benet rend la tâche bien ardue, bien plus que ne le feraient d'autres dispositions possibles.

Cette première partie de notre travail sera consacrée à montrer cette complexité de la disposition du texte bénétien, à la caractériser et à en identifier les effets de lecture. Pour cela, nous commencerons en introduisant quelques éléments théoriques sur les mécanismes psychologiques qui, dans la lecture, mènent du texte imprimé à sa compréhension (Chapitre 1). Un deuxième préalable avant d'analyser la disposition du roman de Benet sera l'étude de son contenu tel qu'il se dégage d'une lecture savante (Chapitre 2) ; nous aurons ainsi une image de la « figure cohérente » possible, celle que la lecture courante devine et essaie de construire. L'étude de la disposition s'étendra sur les quatre chapitres suivants (chacun terminé par une synthèse). Dans le Chapitre 3, nous analyserons la disposition au niveau des grandes masses textuelles que nous appellerons macroséquences, définies par leur relative homogénéité thématique. Nous verrons que, à ce niveau, le texte se caractérise par sa fragmentation et par le bouleversement de la structure de l'histoire, ce qui force une lecture décontextualisée où le lecteur tente de (re)construire lui-même ce qui dans d'autres textes lui est habituellement donné. Le Chapitre 4 sera consacré à l'analyse des transitions entre les macroséquences. Alors que le repérage des changements de macroséquence est essentiel pour parvenir à la compréhension, nous essayerons de montrer que dans le texte bénétien ces transitions sont dissimulées tant sur le plan du contenu que de l'expression. Le Chapitre 5 présentera une analyse de la structure interne des macroséquences. Nous y découvrirons une hétérogénéité discursive envahissante qui menace l'unité de la macroséquence et la possibilité de construction d'une « figure cohérente ». Dans le Chapitre 6, enfin, nous étudierons la structure de la phrase, le troisième palier textuel que nous distinguerons après ceux de la macroséquence et de la

---

<sup>45</sup> Voir note 28, p. 15.

séquence. Nous verrons que la phrase de Benet tend à différer la possibilité de la compréhension et ce bien au-delà de ce que font d'autres textes, conventionnels ou modernes. Pour terminer, le Chapitre 7 présentera une synthèse de nos analyses et plusieurs compléments, notamment une comparaison avec la disposition dans d'autres romans modernes.

## Chapitre 1 Éléments de psycholinguistique de la compréhension des textes

Ce chapitre présente le fonctionnement du processus psychologique de lecture, celui qui mène du texte imprimé à la compréhension du lecteur. Ce processus est l'objet d'étude de la *compréhension des textes*, une des branches de la psycholinguistique. Ces éléments, que nous enrichirons ultérieurement quand cela deviendra nécessaire, constitueront le cadre conceptuel de notre analyse du roman de Juan Benet.

### 1.1 La compréhension des textes : représentation mentale et cohérence

Pour commencer, nous introduirons quelques idées clefs de la théorie de la compréhension des textes : celles de représentation mentale, d'enrichissement progressif et de contextualisation, de cohérence locale et globale, et de surface du texte.

#### Lecture, compréhension et représentation mentale

Lire et comprendre ne vont pas toujours de pair. La lecture d'un texte débouche sur sa compréhension seulement si le lecteur est capable d'en extraire les informations pertinentes et de les structurer convenablement. Cette construction qu'effectue le lecteur à partir du texte est appelée, selon les auteurs, *représentation mentale*, *modèle mental*, *modèle de situation* ou encore *représentation cognitive*. Ainsi, comme le disent M.-F. Erhlich et H. Tardieu, « comprendre un texte, c'est construire une représentation cognitive du contenu du texte »<sup>46</sup>. Plus particulièrement, « dans le cas d'un récit, le modèle mental représente la situation que décrit le texte » dans

une structure comportant divers éléments – personnages et objets participant à des états et à des actions – qui évoluent dans l'espace et le temps et sont liés entre eux par des relations causales, spatiales et temporelles.<sup>47</sup>

Comprendre un texte narratif (un récit) suppose donc la construction d'une structure mentale où sont représentés les entités qui participent à l'histoire, notamment les personnages, les événements auxquels elles participent, et les rapports temporels, spatiaux et causaux entre ces événements.

---

<sup>46</sup> M.-F. Erhlich et H. Tardieu, "Modèles mentaux, modèles de situation et compréhension de textes", in M.-F. Ehrlich, H. Tardieu et M. Cavazza (ed.), *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*, Paris, Masson, 1993, p. 48.

<sup>47</sup> *Ibid.*, p. 71.

Il est important de noter que ces éléments ne sont pas toujours explicitement présents dans le texte : très souvent, ils restent implicites, soit parce que le contexte de l'histoire suffit à les rappeler, soit parce qu'ils font partie des connaissances générales du monde que le lecteur est censé posséder. Ces éléments non explicités par le texte doivent donc être *inférés* par le lecteur<sup>48</sup>.

Ainsi, une « lecture réussie » est celle qui mène le lecteur à la construction d'une représentation mentale où tous les éléments du récit sont liés entre eux en un tout cohérent. Cette représentation reste alors disponible dans la mémoire à long terme du lecteur, qui peut ainsi, par exemple, se rappeler le contenu du texte sans avoir à le relire<sup>49</sup>.

### **L'enrichissement progressif de la représentation mentale**

La représentation mentale complète d'un texte est un produit final, elle est atteinte avec la fin de la lecture. Cependant, *le propre de l'expérience de lecture est le travail avec une représentation temporaire, fragmentaire et changeante, qui est construite progressivement à mesure que le lecteur avance dans le texte*. Autrement dit, la lecture est le processus par lequel le lecteur, en partant de rien, enrichit progressivement sa représentation mentale : « le modèle commence à être élaboré dès le début de la lecture du texte et il est ensuite progressivement enrichi et modifié »<sup>50</sup>, « chaque nouvelle phrase (ou proposition) ajout[ant] des informations au modèle. »<sup>51</sup>

Cet enrichissement progressif n'est naturellement pas un simple cumul d'informations sans rapport entre elles, mais intégration structurée des données nouvelles et des données anciennes (lues antérieurement). *La représentation mentale de ce qui a été lu (les données anciennes) constitue le contexte interprétatif de ce qui est en train d'être lu*

---

<sup>48</sup> « Coherence is achieved to the extent that elements and constituents in a text are conceptually connected by virtue of background knowledge structures, the constructed situation model, linguistic features of the text, or all three. » (A. C. Graesser, M. Singer et T. Trabasso, "Constructing inferences during narrative text comprehension", *Psychological Review*, 101, 1994, p. 378).

<sup>49</sup> « The end result of successful story comprehension is a coherent mental representation in long-term memory. [...] the long-term memory representation of the situation model is a network of nodes that code the events described in and inferred from the story. » (R. A. Zwaan et G.A. Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *Psychological Bulletin*, 123, 1998, p. 179.)

<sup>50</sup> Erlich et Tardieu, "Modèles mentaux, modèles de situation et compréhension de textes", *op. cit.*, p. 50.

<sup>51</sup> A. Garnham et J.V. Oakhill, "Modèles mentaux et compréhension du langage", in M.-F. Ehrlich, H. Tardieu et M. Cavazza (ed.), *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*, Paris, Masson, 1993, p. 33.



(données nouvelles), « le modèle formé à un moment donné de la lecture sert de guide à l'élaboration du modèle généré à partir de la suite du texte »<sup>52</sup>.

### La cohérence textuelle

On appelle *cohérence* la propriété d'un texte de permettre l'intégration de l'ensemble des informations qu'il fournit dans une représentation mentale unique. On distingue deux types de cohérence textuelle, la seconde présupposant la première : locale et globale<sup>53</sup>. Ces deux niveaux de cohérence sont le reflet des deux phases successives que comporte le processus d'intégration des données nouvelles à la représentation mentale du texte : d'abord une compréhension dans le contexte immédiat, puis une intégration dans la représentation mentale globale.

Les phrases lues sont d'abord placées dans leur contexte immédiat en les reliant aux phrases précédentes. Cette opération est nécessaire parce qu'une phrase donnée laisse implicites beaucoup d'informations, par exemple les référents des pronoms ou les liens causaux avec des événements mentionnés dans les phrases immédiatement antérieures<sup>54</sup>. C'est la possibilité d'effectuer cette opération qu'on appelle *cohérence locale* du texte<sup>55</sup>. Le processus d'établissement de la cohérence locale a lieu dans la mémoire à court terme (ou mémoire de travail), mémoire à capacité limitée et très volatile dans laquelle seulement peuvent être conservées les deux ou trois dernières phrases lues<sup>56</sup>.

La cohérence locale est un préalable à la cohérence globale, mais ne la garantit pas. Il y a *cohérence globale* quand la phrase en cours de lecture peut être reliée, non à son

<sup>52</sup> Erlich et Tardieu, "Modèles mentaux, modèles de situation et compréhension de textes", *op. cit.*, p. 50.

<sup>53</sup> « *The comprehender attempts to build a meaning representation that establishes local and global coherence among the events, actions, and states in the text.* » (Graesser, Singer et Trabasso, "Constructing inferences during narrative text comprehension", *op. cit.*, p. 378).

<sup>54</sup> « Un des déterminants majeurs de la cohérence locale d'un texte est l'aisance avec laquelle les multiples références aux mêmes individus et objets peuvent être pistées. » (Garnham et Oakhill, "Modèles mentaux et compréhension du langage", *op. cit.*, p. 36). Ainsi, on dira que le texte suivant manque de cohérence locale parce qu'il n'est pas possible d'identifier l'individu de la première phrase auquel fait référence le pronom *il* de la deuxième : « X et Y se promenaient dans le parc. Trébuchant sur un caillou, *il* tomba par terre. » En revanche, les deux alternatives suivantes rendent l'ensemble (localement) cohérent : « Trébuchant sur un caillou, X tomba par terre. », « X prévint Y qu'*il* allait marcher sur un caillou, mais *il* tomba quand même par terre. »

<sup>55</sup> « *Local coherence is achieved when conceptual connections relate the content of adjacent text constituents (i.e., a phrase, proposition, or clause) or short sequences of constituents. [...] readers need to infer the relations between constituents. The classes of inferences that are important for establishing local coherence are referential inferences, case structure role assignments, and those causal antecedent inferences that connect adjacent constituents.* » (Graesser, Singer et Trabasso, "Constructing inferences during narrative text comprehension", *op. cit.*, p. 378)

<sup>56</sup> *Ibid.*, p. 376.

contexte immédiat, aux contenus de la mémoire de travail (où se trouvent les deux ou trois dernières phrases lues), mais à la représentation mentale de l'ensemble du texte, qui elle se trouve en mémoire à long terme<sup>57</sup>. Dans le cas des textes narratifs, il s'agit ici de placer un événement ou un personnage dans l'ensemble du texte. La section suivante est consacrée à cette question.

### La cohérence globale dans les textes narratifs

Dans un texte narratif, la cohérence globale est la propriété du texte de rendre possible la construction d'une représentation mentale de l'ensemble des événements qu'il rapporte, représentation qui sera placée en mémoire à long terme. Le *modèle d'indexation des événements (event-indexing model)* de R. A. Zwaan et G. A. Radvansky est un des plus répandus pour rendre compte de cette cohérence globale et du processus de compréhension qu'elle rend possible. Selon ce modèle, « pendant la lecture, chaque nouvel événement lu est décomposé en cinq indices : temps, espace, causalité, intentionnalité et agent », et « ce nouvel événement sera d'autant plus facile à intégrer dans la représentation mentale du texte précédent qu'il partagera plus d'indices avec celle-ci. »<sup>58</sup>. Ainsi, pour intégrer le texte en cours de lecture, le lecteur y cherche des éléments communs avec le texte déjà lu ; les éléments susceptibles d'établir cette connexion sont au nombre de cinq :

- *les personnages* (« agent ») et leurs caractéristiques, et donc le lien qui peut être établi si ceux-ci sont déjà connus ;
- *les liens de causalité* qui (éventuellement) peuvent être établis entre l'événement lu et les événements précédents<sup>59</sup> ;
- *l'intention (ou motivation) du personnage*, que des événements antérieurement rapportés peuvent expliquer<sup>60</sup> ;

<sup>57</sup> « Establishment of global coherence involves the organization of local chunks of information into higher order chunks. [...] As a consequence, readers sometimes need to link an incoming constituent to an excerpt much earlier in the text; the earlier excerpt is in LTM [long-term memory] but no longer in WM [working memory]. » (ibid., p. 382.)

<sup>58</sup> « [...] each incoming event is decomposed into five indexes: time, space, causality, intentionality, and agent. [...] Incoming events can be more easily integrated into the evolving situation model to the extent that they share indexes with the current state of the model. » (Zwaan et Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *op. cit.*, p. 179).

<sup>59</sup> « When a person reads about an event, he or she attempts to explain that event by using information from the previous sentence, from the mental representation of previously reported events –now in long-term memory– or from world knowledge. » (ibid., p. 172).

<sup>60</sup> « Goal information is often not stated explicitly in a text and has to be inferred. [...] when reading about an action, readers attempt to infer the goal that motivated the action if that goal is not mentioned explicitly in the text » (ibid., p. 173).

- *le moment dans le temps de l'histoire* dans lequel se produit l'événement (« temps »), et donc les liens temporels qui peuvent être établis entre des événements déjà connus et l'événement lu<sup>61</sup> ;
- *le lieu* où se produit l'événement (« espace »), et donc le lien spatial avec les événements déjà connus.

Il est important de noter que, selon ce modèle, un ensemble d'événements sera intelligible comme histoire (au lieu de comme simple collection d'événements indépendants) seulement dans la mesure où ces événements sont liés par des relations d'intentionnalité (intention/comportement), de causalité (cause/conséquence) et de temporalité (avant/après).

Dans une formulation un peu plus sophistiquée, Zwaan et Radvansky réorganisent les éléments de leur modèle et considèrent que la représentation mentale d'un texte comporte trois grandes composantes : la *cadre situationnel*, qui rend compte des coordonnées temporelles et spatiales où se déroule l'action<sup>62</sup> ; le *contenu situationnel*, c'est-à-dire l'identité et les caractéristiques des entités qui participent à l'action, en particulier les motivations et les émotions des personnages<sup>63</sup> ; enfin, les *relations situationnelles*, comprenant les relations causales, intentionnelles, temporelles et spatiales entre les événements<sup>64</sup>. Comme on le voit, ces trois composantes rendent compte, respectivement, du cadre de l'action, des caractéristiques des personnages et de la suite des événements. Ainsi, *la représentation mentale d'un récit contient à la fois des*

<sup>61</sup> « [...] the event in the current model will be attached to events in the integrated model that are within the same general timeframe. However, when there are no events within the same timeframe in the integrated model, a new timeframe is created in the integrated model and the current event is a retrieval cue to that timeframe » (*ibid.*, p. 176).

<sup>62</sup> *Situational framework* (*ibid.*, p. 180).

<sup>63</sup> « *Situational content includes information such as entities (protagonists and objects) and their properties (e.g., physical and mental attributes). Entities correspond to the people, animals, objects, and ideas that stand in relation to one another in a situation. These entities are represented by tokens in a situation model. Associated with each of these tokens are the properties of that entity. Typically, these properties are most relevant for understanding the situation. Properties can include such things as the entity's physical appearance or state, the intentions or goals of the entity, and the emotions of the entity.* » (*ibid.*, p. 180).

<sup>64</sup> Concernant le temps et l'espace, la citation suivante explicite la différence d'avec la *situational framework*: « *Spatial framework information establishes the location in which a situation takes place (e.g., the park), whereas spatial relational information denotes the spatial interrelations among entities within that location (e.g., to the left). Similarly, temporal framework information establishes the timeframe of the situation, whereas temporal relation information may specify the temporal sequence of events in a course of events situation.* » (*ibid.*, p. 180). « *According to the event-indexing model, the long-term memory representation of the situation model is a network of nodes that code the events described in and inferred from the story.* » (p. 179).

*représentations des personnages et des représentations de la suite d'événements auxquels participent ces personnages.*

### **L'oubli de la littéralité du texte et la perte des informations non intégrées**

En psycholinguistique de la compréhension, le texte dans sa littéralité, c'est-à-dire sa forme linguistique, la suite de mots qui le composent, est appelé *surface du texte*. On dit alors que la représentation mentale du texte est construite à partir de sa surface<sup>65</sup>. Cette distinction vise à bien remarquer ce fait essentiel que la représentation mentale est *construite à partir du texte mais ne contient pas* le texte dans sa littéralité. En effet, comme le dit T. A. van Dijk, la suite des mots lus est oubliée dès que le lecteur a pu en extraire le contenu conceptuel pour l'intégrer à la représentation mentale :

We are hardly ever able to remember the precise verbatim structure of the sentences or texts we have heard or read. Even after several sentences we are no longer able actively to recall a sentence we have read minutes before. In fact, it is also unnecessary: as soon as we have understood such a sentence, i.e., by assigning a conceptual meaning to it, we no longer need the surface structure information.<sup>66</sup>

D'une part, donc, comprendre un texte ne nécessite pas de le mémoriser (et inversement, on peut mémoriser un texte sans le comprendre) ; d'autre part, au cours d'une lecture courante, il est impossible de garder en mémoire la forme littérale de ce qui est lu<sup>67</sup>. Bref, dans des conditions normales, la littéralité du texte est oubliée parce que la mémoriser n'est ni nécessaire ni possible.

Le fait que la surface du texte, son contenu littéral, ne puisse pas être retenu, a une conséquence fondamentale pour la compréhension des textes, notamment littéraires : *toute information textuelle qui n'est pas rapidement intégrée à la représentation mentale est indéfectiblement destinée à l'oubli et donc irrécupérable par la suite*. En effet, comme le disent Garnham et Oakhill, quand des informations « ne peuvent pas être intégrées immédiatement [à la représentation mentale du texte], il est possible de les conserver dans

---

<sup>65</sup> Entre la surface du texte et la représentation mentale, les auteurs proches des théories de Kintsch considèrent un troisième niveau qui permettrait de passer du premier au second, le niveau propositionnel de la base de texte (*textbase*). D'autres auteurs, ceux de l'orbite de Johnson-Laird, rejettent cette hypothèse (voir par exemple K. R. Butcher et W. Kintsch, "Text comprehension and discourse processing", in A.F. Healy et R.W. Proctor (ed.), *The handbook of psychology. Vol. 4: Experimental psychology*, Hoboken (NJ), Wiley, 2003 et Erlich et Tardieu, "Modèles mentaux, modèles de situation et compréhension de textes", *op. cit.*).

<sup>66</sup> Teun A. van Dijk, "Cognitive processing of literary discourse", *Poetics Today*, 1, 1979, p. 145.

<sup>67</sup> Rappelons que nous avons défini la notion de *lecture courante* dans les pages 20 et suivantes.

la mémoire de travail sous forme verbale jusqu'à ce que leur intégration soit possible »<sup>68</sup>, mais les contenus de la mémoire de travail sont très volatiles en raison de sa capacité très limitée, d'une ou deux phrases seulement<sup>69</sup>, au bout desquelles, si elle n'a pas été intégrée, le texte littéral et l'information potentielle qu'il contenait seront perdus pour toujours<sup>70</sup>.

## 1.2 La représentation mentale des récits longs : épisodes et macrostructure

Si le texte narratif est long, comme dans un roman, le processus de construction de la représentation mentale présente certaines spécificités. Pour les appréhender, nous allons introduire les notions d'*épisode* et de *macrostructure*.

### L'épisode et son rôle de contextualisation

C'est à la compréhension des textes narratifs longs qu'est consacrée l'étude de Catherine Emmott *Narrative comprehension : a discourse perspective*. Dans ce travail, Emmott distingue deux types de représentations impliquées dans la compréhension des textes narratifs. D'une part, les *représentations d'entités*, parmi lesquelles figurent les personnages et les lieux :

Whatever specific information the reader remembers about a location would be stored in an 'entity representation' for that location (or, more specifically a 'location representation') just as detailed information about a particular character needs to be held in an 'entity representation' (or, more specifically, a 'character representation').<sup>71</sup>

Ces représentations des personnages et des lieux s'enrichissent au fil de la lecture à mesure que de nouvelles informations sont apportées par le texte. Elles étaient déjà prises en compte dans les modèles de compréhension que nous avons vus auparavant.

---

<sup>68</sup> Garnham et Oakhill, "Modèles mentaux et compréhension du langage", *op. cit.*, p. 38.

<sup>69</sup> Graesser, Millis et Zwaan, "Discourse comprehension", *op. cit.*, p. 174.

<sup>70</sup> Comme l'ont souligné plusieurs auteurs, lors de la lecture de textes littéraires, le lecteur conserve plus longtemps en mémoire que dans le cas de textes non littéraires les informations qu'il n'arrive pas à intégrer : « *literary comprehension would involve a far less drastic integration process in which (seemingly) irrelevant or unimportant information is kept longer in an active state.* » (R. A. Zwaan, "Towards a model of literary comprehension", in B. K. Britton et A. C. Graesser (ed.), *Models of understanding text*, Hillsdale, NJ, Erlbaum, 1996, p. 251). Cela ne change rien à la perte de l'information non intégrée, qui se produira également, mais plus tard, dans le cas des textes littéraires.

<sup>71</sup> Catherine Emmott, *Narrative comprehension: a discourse perspective*, New York, Clarendon Press, 1997, p. 104.

À ces représentations d'entités et de lieux, Emmott oppose ce qu'elle appelle représentations de *l'information contextuelle* (*contextual information*) ou *cadres contextuels* (*contextual frames*) :

By contrast, contextual information, which I view as being stored in mental representations termed *contextual frames*, provides 'episodic' information about a configuration of characters, location, and time at any point in a narrative, rather than details about individual people and places.<sup>72</sup>

Ces cadres contextuels rendent compte des situations successives dans lesquelles se trouvent les personnages, où par *situation* nous entendons la présence d'un ou plusieurs personnages dans un certain lieu à un certain moment. Selon Emmott, ces trois dimensions (personnages, temps et lieu) sont nécessaires à la compréhension des événements rapportés par le texte :

Whenever the text describes an event in fictional world, the reader generally needs orientational information which may not be stated explicitly in the text at that particular point. At the very least, the reader must usually know: (i) Which characters are present in the physical environment? (ii) Where is the action located? (iii) What is the approximate time of the action?<sup>73</sup>

Ainsi, par exemple, le conte du *Petit Chaperon rouge* peut être vu comme un enchaînement de plusieurs situations, dont la conversation entre la mère et la jeune fille avant le départ, le trajet de la fille dans la forêt, la conversation entre le loup et la fille, la rencontre du loup et de la grand-mère chez cette dernière, etc. Chacune de ces situations est en effet définie par un ensemble de personnages (la mère et la jeune fille, la jeune fille, la jeune fille et le loup, le loup et la grand-mère), un lieu (chez la jeune fille, la forêt, chez la grand-mère) et un temps dans l'histoire (qu'il n'est pas dans ce cas possible de définir précisément, mais qu'on distingue parfaitement des autres moments de l'histoire).

Or les *cadres contextuels* d'Emmott ne sont que ce qu'on connaît traditionnellement sous l'appellation d'*épisode*, terme que nous préférons dans notre travail. En effet, comme le dit Shaojun Ji, *les épisodes sont des regroupements intuitifs d'événements selon leurs coordonnées spatiotemporelles et leurs participants*<sup>74</sup> :

---

<sup>72</sup> *Ibid.*, p. 104.

<sup>73</sup> *Ibid.*, p. 103.

<sup>74</sup> Notons bien que le terme *épisode* ne désigne pas ici les parties successives d'un texte narratif (un épisode n'est donc pas une sorte de chapitre). Ici, conformément à la définition que nous en avons donnée, un même épisode peut être l'objet de plusieurs développements à des endroits différents et non contigus du texte.

Our common view as to which activities should belong to one rather than another 'episode' of our daily life seems to rely heavily on the parameters of the time and place of the activities, as well as on who participate in them.<sup>75</sup>

Mais si les trois critères de définition de l'épisode que nous venons de voir – l'identité des personnages, du temps et du lieu – sont nécessaires, ils ne sont pas suffisants. En effet, *pour qu'un fragment d'une histoire constitue un épisode, il faut qu'il présente une unité d'action*. Ainsi, par exemple, malgré l'identité de personnages, de lieu et de temps, le début ou la fin de la conversation dans le bois entre le Chaperon rouge et le loup ne constituent pas un épisode, car ces fragments manquent d'unité d'action (seule la rencontre dans le bois dans son ensemble peut être identifiée comme un des épisodes de l'histoire). Cette unité d'action des événements est souvent codée dans la langue, qui répertorie des situations et des actes reconnus socialement : on a ainsi *une rencontre, une conversation, un voyage, un incendie, des vacances, une réunion, une soirée mondaine, une promenade, une guerre, une révolution...* Comme le dit van Dijk, « *semantically, [episodes] can be identified in terms of (changes of) global predicate, denoting a global event or action, a specific cast of participants, and time and place coordinates.* »<sup>76</sup>. Bref, *c'est l'unité d'action, qui elle-même implique l'unité de personnages, de temps et d'espace, qui définit un épisode*.

Après avoir défini la notion d'épisode, voyons maintenant quelles sont ses fonctions cognitives. Comme l'explique Emmott dans une des citations précédentes, lors de la lecture, les événements intégrés à la représentation mentale du texte sont organisés en épisodes. Ceci explique plusieurs caractéristiques du processus de lecture et de compréhension. En premier lieu, l'absence de répétition des informations de contexte, qui sont en revanche laissées implicites. En effet, une fois un épisode introduit– c'est-à-dire les

---

<sup>75</sup> Shaojun Ji, "Identifying episode transitions", *Journal of Pragmatics*, 34, 2002, p. 1270. Nous remarquerons que ce n'est pas exactement le lieu qui, conjointement avec les personnages et le temps, définit un épisode : une promenade des personnages ou un voyage en métro peuvent parfaitement constituer des épisodes, alors que dans ces deux situations l'action ne se déroule pas dans un lieu déterminé puisque les personnages se déplacent (à pied dans le premier cas, en métro dans le deuxième). Ce qui définit l'épisode est plutôt le fait que les personnages soient ensemble : bien que dans la plupart des cas ils seront ensemble dans un lieu précis (une maison, un hôtel, un café, une prairie), il est possible aussi d'être ensemble tout en se déplaçant. Autrement dit, le lieu qui définit l'épisode est l'espace non nécessairement fixe dans lequel se trouvent à chaque instant les personnages de l'épisode.

<sup>76</sup> Teun A. van Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", in Deborah Tannen (ed.), *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Georgetown, Georgetown University Press, 1981. Claude Bremond avance aussi l'unité d'action comme une des composantes essentielles du récit : « Tout récit consiste en un discours intégrant une succession d'événements d'intérêt humain dans l'unité d'une même action. [...] Où il n'y a pas intégration dans l'unité d'une action, il n'y a pas non plus récit, mais seulement *chronologie*, énonciation d'une succession de faits incoordonnés. » (Bremond, "La logique des possibles narratifs", *op. cit.*, p. 62)

personnages, le lieu et le moment où se déroule l'action –, le récit peut continuer sans avoir à rappeler le contexte à chaque nouveau développement. C'est ce qu'explique van Dijk :

Episodes may be the 'locus' for local coherence strategies: coherence relations between facts, the (re-)identification of referents by means of pronouns, the possibility to keep place or time indications implicit, may take place within the boundaries of an episode: language users therefore need to search for the relevant information not in the full preceding discourse representation in memory, but only in the representation of the current episode.<sup>77</sup>

Par exemple, dans le conte du *Petit Chaperon rouge*, une fois le loup arrivé chez la grand-mère, le récit peut développer la rencontre de ces deux personnages sans avoir à rappeler ni leurs identités, ni leurs relations avec la jeune fille, ni le lieu où ils se trouvent.

En deuxième lieu, l'organisation de la représentation mentale en épisodes permet d'évoquer à tout moment les épisodes déjà narrés sans avoir à les rappeler intégralement. Ceci constitue une autre forme de contextualisation implicite du récit. Par exemple, on peut imaginer une version du *Petit Chaperon rouge* où, pendant le trajet dans la forêt, la jeune fille se souviendrait d'un éventuel conseil de sa mère concernant le loup ; cela supposerait pour le lecteur l'abandon momentané du contexte défini par la jeune fille dans la forêt pour revenir au contexte de la conversation avec sa mère avant le départ ; l'existence d'une représentation mentale de cette situation-là permettrait à la narration de se contenter d'un simple « Mère m'a dit de fuir le loup » sans avoir à rappeler qui est « Mère » et où et quand elle a donné un tel conseil.

Enfin, la structuration de la représentation mentale en épisodes permet non seulement de contextualiser implicitement le récit mais aussi d'améliorer la mémorisation de son contenu :

In a cognitive model, episodes appear to function mainly as further organizers of the text base in short-term processing and long-term representation, allowing [...] better recall due to this more elaborate organization of the discourse.<sup>78</sup>

Pour résumer, outre des représentations mentales des personnages, la lecture de textes narratifs longs s'appuie sur la construction de représentations mentales des épisodes dont est constituée l'histoire. Celles-ci permettent de contextualiser implicitement les développements textuels successifs et de renforcer le souvenir à long terme de ce qui a été

---

<sup>77</sup> Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", *op. cit.*, p. 191.

<sup>78</sup> *Ibid.*, 192.



lu. Par la suite, nous appellerons *représentation mentale du texte* l'ensemble des représentations mentales des épisodes et des personnages.

Par ailleurs, le modèle d'indexation des événements de Zwaan et Radvansky (voir §1.1) est également applicable aux épisodes<sup>79</sup> : ceux-ci sont donc structurés et liés entre eux selon les cinq dimensions du modèle : personnages, causalité, intentionnalité, temps, espace.

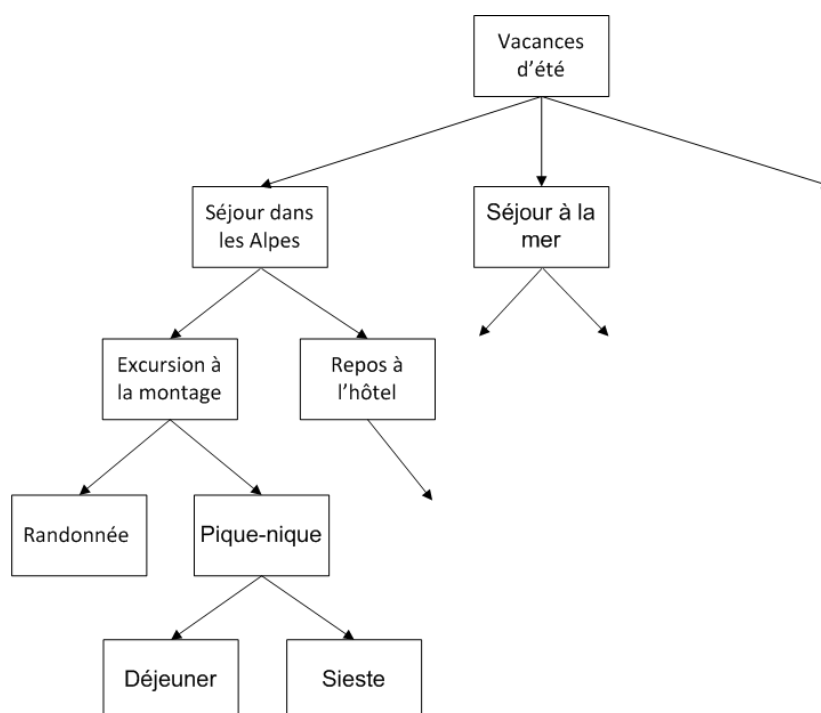
### **La macrostructure : l'organisation hiérarchique des épisodes**

Nous avons défini l'épisode comme un segment de l'histoire présentant une unité d'action, de personnages, de temps et de lieu. Or à l'intérieur du cadre défini par un épisode, il est souvent possible de distinguer d'autres épisodes définis par une unité d'action plus restreinte que celle de l'épisode cadre. Pour distinguer ces différents niveaux, nous pourrions parler de *sous-épisodes* et de *macro-épisodes*.

Par exemple, imaginons un texte décrivant le repas que prennent plusieurs personnages : l'ensemble des événements sera compris comme un épisode qu'on peut appeler « déjeuner » ; mais ce déjeuner peut avoir lieu dans un pré et faire partie d'un (macro-)épisode de portée plus large « pique-nique dans le pré » qui comprend d'autres (sous-)épisodes comme par exemple « sieste sous l'arbre » ; ensuite, l'épisode « pique-nique dans le pré » peut faire partie d'un (macro-)épisode de niveau d'abstraction supérieur « excursion à la montagne », qui comprendrait d'autres (sous-)épisodes comme par exemple « randonnée » ; l'épisode « excursion » peut lui-même être intégré dans un (macro-)épisode de niveau encore plus élevé « séjour dans les Alpes », comprenant aussi un (sous-)épisode « repos à l'hôtel » ; enfin, l'ensemble peut être intégré dans « vacances d'été », qui comprendrait d'autres épisodes comme « séjour à la mer ». La figure ci-dessous schématise les relations d'inclusion entre épisodes que nous venons d'énoncer :

---

<sup>79</sup> En effet, l'épisode correspond à l'unité de lecture étudiée par Zwaan et Radvansky, les *situations* délimitées par les sauts dans le temps : « *One of the characteristics of situations in the world is that they often bound within a limited temporal range. As such, if events move beyond the boundaries of either of these types of locations, then people should interpret the information as referring to a new situation and, as such, should create a separate situation model. [...] when there is a large enough jump in time, people are likely to create a new situation model and carry over only those aspects of the previous model that are relevant to this new situation (e.g., the story protagonist)* » (Zwaan et Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *op. cit.*, p. 176).



**Figure 1 : Exemple de macrostructure de l'histoire**

Cette structuration de l'histoire à plusieurs niveaux hiérarchiques rend compte du rôle de contextualisation que nous avons attribué à l'épisode. Ainsi, les événements du « déjeuner » ne pourront être liés à la représentation mentale de l'ensemble du texte que s'ils sont placés dans le contexte donné par l'épisode superordonné « pique-nique », lui-même ayant besoin pour être compris d'être placé dans le contexte de l'épisode superordonné « excursion à la montagne », etc.

Cette analyse montre que le contenu d'un texte narratif ne peut pas être décrit simplement comme une suite unidimensionnelle d'épisodes, car la délimitation des épisodes dépend du niveau d'abstraction choisi. La structure du contenu du texte est donc arborescente, chaque unité (épisode) d'un certain niveau d'abstraction se décomposant en unités plus petites dans les niveaux d'abstraction inférieurs.

Cette structuration arborescente du contenu n'est pas seulement un instrument pour analyser le texte, elle est aussi une réalité cognitive. En effet, les travaux des psycholinguistes Teun A. van Dijk et Walter Kintsch<sup>80</sup> ont montré que *la représentation mentale que le lecteur construit au cours de sa lecture est hiérarchiquement organisée en*

<sup>80</sup> Teun A. van Dijk, *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1980, et Teun A. van Dijk et W. Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983.

*épisodes de différents niveaux d'abstraction*, tel que nous venons de le décrire. Selon van Dijk et Kintsch, au niveau d'abstraction le plus bas, un texte est constitué d'un ensemble de propositions. Sur cet ensemble opèrent des règles (dites macro-règles) qui permettent de construire des macropropositions subsumant des groupes de propositions thématiquement liées, c'est-à-dire des épisodes. Comme ces règles opèrent aussi sur les macropropositions (elles sont récursives), il en résulte que la structure événementielle du texte est hiérarchique, constituée d'épisodes de plusieurs niveaux d'abstraction :

An episode is a sequence of propositions of a discourse that can be subsumed by a macroproposition. [...] Because macrorules operate recursively, and we therefore may have macropropositions at several levels of generality, there may also be episodes of varying length or scope in a discourse. [...] Thus, studying psychology may be a global goal in my life and hence the sequence of events or actions defined by it may be an 'episode' of my life, whereas the incident of flunking an exam or being seduced by my teacher may be an episode within this more general episode.<sup>81</sup>

Cette organisation hiérarchique est appelée *macrostructure*. Elle explique que le lecteur puisse se souvenir du contenu du texte sans pourtant avoir à le mémoriser littéralement : ce que le lecteur retient n'est pas le texte lui-même (la surface du texte) mais les macropropositions (les « titres » des épisodes) des niveaux hiérarchiques supérieurs.

Ainsi, dans la théorie de T. A. Dijk et W. Kintsch, *comprendre un texte signifie en (re)construire mentalement la macrostructure sous-jacente*, c'est-à-dire construire une synthèse hiérarchiquement structurée du contenu :

When we understand a text, we no longer have access to all previous sentences we have read, and the same holds for the everyday understanding of events and actions, of which the multiple details can only be partially retrieved. If, however, large sequences of semantic structures of this kind can be subsumed by macrorules under a few hierarchically structured macropropositions, and if such macrostructures are a sufficient basis for the further understanding of the discourse, the events, or the actions, then the extremely complex task of keeping some order in the vast amounts of semantic details can be managed. [...] This information is needed for later cognitive tasks (learning, recall, action planning), as well as for monitoring and controlling further discourse processing.<sup>82</sup>

---

<sup>81</sup> Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", *op. cit.*, p. 180-182. Une macroproposition est la formulation résumée du contenu d'un épisode: « *An episode is a sequence of sentences dominated by a macroproposition.* » (Dijk et Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, *op. cit.*, p. 204).

<sup>82</sup> Dijk et Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, *op. cit.*, p. 195.

### 1.3 La textualisation : les (macro)séquences et le récit anachronique

Nous avons vu que le contenu d'un texte narratif est composé d'épisodes qui s'organisent à plusieurs niveaux d'abstraction. En reprenant la terminologie classique de la narratologie, nous appellerons *histoire* ce contenu structuré et *récit* le texte qui le raconte<sup>83</sup>. Le récit peut alors être conçu comme une *projection* de l'histoire sur la linéarité du texte – opération que nous appellerons aussi *textualisation* –, récit et histoire entretenant de ce fait des relations diverses en fonction de la forme que prend cette projection.

Dans les sections précédentes de ce chapitre, nous avons montré que comprendre un texte narratif signifie construire une représentation mentale qui intègre l'ensemble des événements qu'il rapporte. Dans la terminologie que nous venons d'introduire, cela revient à dire que *la compréhension consiste à reconstituer (mentalement) l'histoire à partir du récit*<sup>84</sup>. Il en résulte que *la difficulté de lecture d'un texte narratif sera fonction du type de relations qui s'établissent entre histoire et récit*.

Afin de pouvoir caractériser ces relations entre histoire et récit dans *Una meditació* et d'étudier les contraintes qu'elles exercent sur le processus de compréhension, nous allons introduire dans cette section les notions générales de *(macro)séquence* et de *récit anachronique*.

#### Séquences et macroséquences

Dans un texte narratif, nous appellerons *séquence textuelle* (ou simplement *séquence*) chacun des fragments contigus de texte développant un même épisode (c'est-à-dire décrivant une situation définie par une unité d'action, un ensemble de personnages et des coordonnées spatio-temporelles définies). Si le texte compte plusieurs épisodes, il sera par définition constitué de plusieurs séquences, *suite* de séquences que l'on pourra désigner S1, S2, S3, etc.

<sup>83</sup> Dans les mots de Gérard Genette, le terme *histoire* désigne « l'ensemble des événements racontés » et *récit* « le discours, oral ou écrit, qui les raconte » (Gérard Genette, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1982, p. 10). Autrement dit, l'histoire est « le signifié ou contenu narratif » et le récit « le signifiant » (Gérard Genette, "Discours du récit", in *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 72).

<sup>84</sup> C'est ce que nous avons vu avec la théorie de T. A. van Dijk et W. Kintsch, mais le même postulat est avancé par d'autres théoriciens du récit : « *Comprehension of narrative texts requires the construction of an appropriate underlying event sequence from the surface discourse structure.* » (K. Ohtsuka et W. F. Brewer, "Discourse organization in the comprehension of temporal order in narrative texts", *Discourse Processes*, 15, 1992, p. 323). « *The fabula [=histoire] is reconstitutive in that it results from the reader's reconstruction of sujet [=récit] components according to a preconceived, 'natural,' logical-chronological frame of reference, the deviations from which in the sujet highlight the modes of presentation chosen by the work.* » (Meir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978, p. 10).

Ainsi, dans un texte narratif, *l'histoire est constituée d'un enchaînement d'épisodes ; le récit, d'un enchaînement de séquences textuelles*. Cependant, aucune correspondance a priori n'existe entre les épisodes et les séquences : D'une part, l'ordre de succession chronologique des épisodes peut ne pas être respecté par l'ordre de succession textuelle des séquences. D'autre part, certains épisodes peuvent être éliminés (passés sous silence) dans le récit et donc ne pas avoir de séquence textuelle correspondante ; inversement, d'autres épisodes peuvent être racontés dans plus d'une séquence.

Dans le cas le plus simple d'un texte narratif qui comporterait une seule ligne d'histoire, un seul niveau macrostructural et dont les différents épisodes seraient racontés les uns après les autres dans leur ordre chronologique, le texte se présenterait comme une suite de séquences correspondant aux épisodes successifs. Si nous désignons par E1, E2, E3, E4, etc. les épisodes dans leur ordre de succession temporelle<sup>85</sup>, la structure séquentielle de ce type de texte peut être schématisée comme ceci :

<i>Séquence</i>	S1	S2	S3	S4	...
<i>Episode</i>	E1	E2	E3	E4	...

Il est important de clarifier un point de terminologie : ce que nous appelons *séquence* n'est pas ce que la narratologie de Roland Barthes nomme avec ce même terme. Pour nous, *séquence* désigne un segment contigu de texte portant sur un même épisode (comme on parle de *séquence cinématographique*<sup>86</sup>). Pour Barthes (et ceux qui reprennent sa terminologie, comme Jean Ricardou<sup>87</sup>), *séquence* désigne un enchaînement d'événements ou d'épisodes<sup>88</sup>. Bref, pour nous une *séquence* est une unité du signifiant, alors que pour Barthes elle est une unité du signifié.

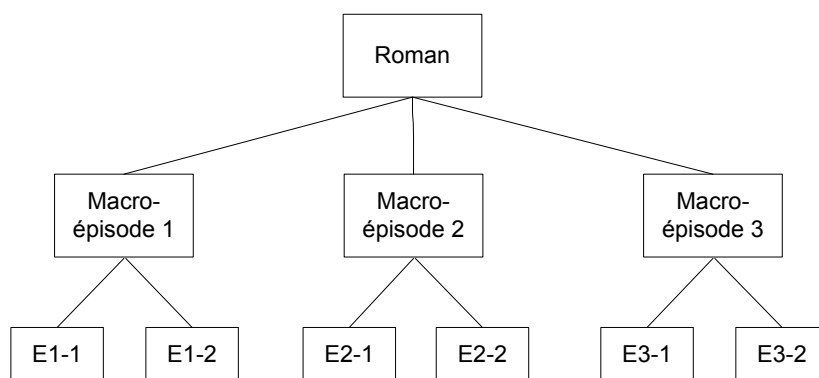
<sup>85</sup> Par exemple, dans le cas du *Petit Chaperon rouge* : E1= conversation entre la mère et la jeune fille avant le départ ; E2= conversation entre le loup et la jeune fille dans la forêt ; E3= rencontre du loup et de la grand-mère, etc.

<sup>86</sup> « *Sequence: A basic unit of film construction consisting of one or more scenes that form a natural unit.* », « *Scene: A complete unit of film narration. A series of shots that take place in a single location and that deal with a single action, usually in a single time period.* » (James Monaco, *The Dictionary of New Media: The New Digital World of Video, Audio, and Print*, New York, Harbor Electronic Publishing, 1999).

<sup>87</sup> Ricardou, *Le Nouveau Roman*, op. cit., p. 76.

<sup>88</sup> « Une séquence est une suite logique de noyaux, unis entre eux par une relation de solidarité. » (Roland Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 29). Un noyau est une unité narrative structurellement indispensable, une « charnière du récit » (*ibid.*, p. 21).

Jusqu'ici nous avons considéré une histoire constituée d'une simple suite d'épisodes. Or, comme nous l'avons vu dans la section précédente, une histoire présente en général une structure hiérarchique appelée macrostructure. Par exemple, la macrostructure très simple schématisée dans la Figure 2, constituée de deux niveaux d'abstraction (outre le niveau *roman*).



**Figure 2 : Macrostructure à deux niveaux**

Cette structuration hiérarchique du contenu nous oblige à sophistiquer le système descriptif que nous avons présenté, car les séquences peuvent maintenant être définies à chaque niveau d'abstraction. Ainsi, un fragment de texte portant sur l'épisode E2-1, par exemple, constitue une séquence, mais un fragment portant sur le macro-épisode 2 (donc à la fois sur les deux épisodes qu'il subsume, E2-1 et E2-2) est aussi une séquence. Une séquence sera donc un fragment textuel contigu portant sur un même épisode, quel que soit le niveau d'abstraction auquel il se situe. Cependant, pour distinguer des séquences qui correspondent à des niveaux macrostructuraux différents, nous emploierons les termes de séquence et de *macroséquence*.

La description des relations entre l'histoire et le récit peut alors s'établir aux différents niveaux d'abstraction de l'histoire. Dans le cas de l'histoire schématisée dans la Figure 2, si le récit respecte l'ordre des événements, on pourra le décrire au niveau le plus bas, celui des séquences :

<i>Séquence</i>	S1	S2	S3	S4	S5	S6
<i>Episode</i>	E1-1	E1-2	E2-1	E2-2	E3-1	E3-2

mais aussi à un niveau d'abstraction supérieur, celui des macroséquences :

<i>Macroséquence</i>	MS1	MS2	MS3
<i>Macro-épisode</i>	E1	E2	E3

Nous verrons cependant que cette définition de la notion de macroséquence est trop restrictive, en particulier parce qu'elle fait abstraction des diverses formes d'hétérogénéité narrative et discursive qui peuvent accompagner le récit principal. Plus tard, nous redéfinirons donc cette notion pour la rendre plus opérationnelle (voir §3.1).

### **Le récit anachronique (et autres relations de temps entre récit et histoire)**

La narratologie s'est particulièrement intéressée aux relations entre le temps de l'histoire et le temps du récit. Nous en reprendrons ici quelques notions, tout en les adaptant à notre système descriptif<sup>89</sup>.

Dans les relations temporelles entre histoire et récit, Gérard Genette distingue les relations d'ordre, les relations de durée et les relations de fréquence<sup>90</sup>. Les *relations d'ordre* sont celles entre « l'ordre temporel de succession des événements dans la diégèse » (les épisodes) et l'ordre « de leur disposition dans le récit » (les séquences)<sup>91</sup>. Nous appellerons *récit chronologique* ou *linéaire* celui qui respecte l'ordre chronologique de l'histoire. Le récit schématisé ci-dessous est donc chronologique (ou linéaire) :

<i>Récit = suite de séquences</i>	S1	S2	S3	S4
<i>Histoire = suite d'épisodes</i>	E1	E2	E3	E4

Les « discordance[s] entre l'ordre de l'histoire et celui du récit » sont appelées *anachronies*<sup>92</sup>. Nous appellerons ainsi *récit anachronique* ou *non linéaire* celui qui ne respecte pas l'ordre chronologique de l'histoire<sup>93</sup>. On nomme alors *analepses* les sauts

<sup>89</sup> Nous ferons ici abstraction de l'organisation arborescente du contenu de l'histoire (sa macrostructure à plusieurs niveaux d'abstraction) ; nous examinerons cette question quand nous nous occuperons du récit bénédictin (notamment, dans §3.4).

<sup>90</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 78.

<sup>91</sup> *Ibid.*, p. 78.

<sup>92</sup> *Ibid.*, p. 79.

<sup>93</sup> Nous problématiserons cette notion dans le Chapitre 3.

temporels en arrière et *prolepses* les sauts en avant<sup>94</sup>. Par exemple, le récit schématisé ci-dessous est anachronique (ou non linéaire), la séquence S1 étant proleptique :

<i>Récit = suite de séquences</i>	S1	S2	S3	S4
<i>Histoire = suite d'épisodes</i>	E4	E1	E2	E3

Les *relations de fréquence* sont celles entre les répétitions d'événements dans l'histoire et les répétitions de leur récit. Avec Genette, on distingue trois possibilités : le *récit singulatif* raconte une fois un événement qui s'est produit une seule fois (ou, plus généralement, *n* fois un événement qui s'est produit *n* fois) ; le *récit itératif* raconte une fois un événement qui s'est produit plusieurs fois ; le *récit répétitif* raconte plusieurs fois un événement qui s'est produit une seule fois<sup>95</sup>. Dans notre système de schématisation, le récit d'un épisode est singulatif si l'épisode est associé à une seule séquence (comme E2, ci-dessous, exposé uniquement dans S2) ; il est répétitif s'il fait l'objet de plus d'une séquence (comme E1 ci-dessous, qui est exposé dans les séquences S1 et S3<sup>96</sup>).

<i>Récit = suite de séquences</i>	S1	S2	S3	S4	...
<i>Histoire = suite d'épisodes</i>	E1	E2	E1	E3	...

Enfin, les *relations de vitesse* (ou de *durée*) sont celles entre la durée des épisodes et la durée de leur récit<sup>97</sup> : on peut par exemple raconter une vie entière (histoire) en trois phrases (récit) et un événement qui a duré cinq minutes en mille pages.

<sup>94</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 82. Notons, cependant, que pour identifier des analepses ou des prolepses, le récit doit être globalement linéaire (chronologique).

<sup>95</sup> *Ibid.*, p. 146-147.

<sup>96</sup> Il est plus difficile de représenter ici le récit itératif : il faudrait supposer par exemple que E4 est une occurrence d'un épisode qui se produit plusieurs fois mais dont les autres occurrences – disons E9, E14, etc. – ne font l'objet d'aucune séquence.

<sup>97</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 122 et Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 23 (où Genette propose de remplacer le terme de durée par celui plus approprié de vitesse).



## Chapitre 2 L'histoire et la macrostructure épisodique de *Una meditación*

Ce chapitre présente une analyse du contenu diégétique de *Una meditación*, c'est-à-dire de la *fabula* ou *histoire* racontée par le roman de Benet<sup>98</sup>. Cette analyse est le résultat d'une lecture savante, donc minutieuse et maintes fois répétée, qui a peu en commun avec une lecture courante<sup>99</sup>. En effet, une lecture courante aboutit à un résultat bien moins précis et détaillé que celui que nous présenterons. Cette lecture savante est cependant nécessaire pour décrire *l'idéal* auquel tend la lecture courante, c'est-à-dire la « figure cohérente » dont le lecteur voudrait « obtenir l'assemblage »<sup>100</sup>. La connaissance de cet idéal nous permettra ensuite, dans les chapitres suivants, d'analyser la difficulté qu'éprouve la lecture courante pour s'en rapprocher.

Comme il s'agit dans ce chapitre de décrire le contenu du roman, nous ferons abstraction de la manière dont celui-ci est véhiculé par le texte. D'abord, nous présenterons les personnages et leurs relations. La relative déconnexion entre les histoires que vivent ces personnages nous permettra ensuite de définir quatre lignes d'histoire autour desquelles se concentre l'action. Enfin, pour chacune de ces lignes d'histoire, nous fournirons une description de leur structure événementielle.

### 2.1 Contenu diégétique et système de personnages

L'essentiel de *Una meditación* porte sur la vie d'une quinzaine de personnages pendant une période comprise entre le début du XXe siècle et les années soixante, et plus particulièrement pendant la période à partir de la guerre civile. Ces personnages appartiennent à plusieurs familles de Región : la famille du narrateur-personnage, de laquelle font partie, outre le narrateur, le grand-père et Mary ; la famille Ruan, avec le père, ses fils Jorge et Enrique et leur précepteur Julián ; trois autres familles de la région et proches de celle du narrateur et des Ruan, représentées par les membres de la génération du

---

<sup>98</sup> Pour le terme *histoire*, voir §1.3. Le terme *diégèse*, quoique parfois employé comme synonyme d'*histoire*, désigne « l'univers où elle advient » (Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 13), « l'univers spatio-temporel désigné par le récit » (Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 280). On notera cependant que l'adjectif *diégétique* s'est imposé pour qualifier ce qui est relatif à l'histoire, l'adjectif *historique* pouvant être source de confusion (*ibid.*, p. 280 et Genette, *Nouveau discours du récit*, *op. cit.*, p. 13).

<sup>99</sup> Pour la différence entre *lecture courante* et *lecture savante*, voir l'Introduction, p. 20.

<sup>100</sup> Jean Ricardou : voir note 28, p. 15.

narrateur : Carlos Bonaval, Cayetano Corral et Leo. À ces personnages s'ajoutent Emilio Ruiz, propriétaire d'une exploitation minière<sup>101</sup> et entretenant de vagues relations avec la famille du narrateur, le contremaître de la mine (prénomé Rufino), et la patronne (au prénom inconnu) d'une auberge dans la montagne où se rencontreront plusieurs personnages<sup>102</sup>. Enfin, d'autres personnages ont un rôle plus localisé : Camila, le deuxième mari de Mary (médecin), celui qu'on nomme l'Indien, Andarax, Rosa de Llanes, les frères et les tantes Abrantes, une touriste belge (« *la bravanzona* ») et un missionnaire.

Il est important de remarquer que le narrateur est aussi un des personnages du roman, bien qu'il participe rarement à l'action<sup>103</sup> ; quand nous voudrions faire référence à son rôle de personnage et non d'énonciateur du récit, nous le désignerons avec l'expression *narrateur-personnage*. (Nous analyserons en détail le statut du narrateur dans la troisième partie de notre travail.)

La plus grande partie du texte porte sur les relations sentimentales et érotiques de plusieurs couples de personnages : Mary et Julián, Mary et Carlos, Mary et son deuxième mari, Carlos et Leo, Jorge et Camila, Emilio et Leo, Emilio et l'aubergiste, l'aubergiste et la touriste belge, Andarax et Rosa de Llanes. Parfois, un deuxième personnage masculin est en rivalité avec le premier, s'établissant ainsi une relation à trois : c'est le cas de Cayetano avec le couple formé par Carlos et Leo, de Carlos avec Mary et Julián et du contremaître avec Emilio et la patronne.

Sans entrer dans les détails de la structure thématique du roman, disons seulement que dans la plupart de ces relations les personnages se découvrent en proie à un désir qui les trouble mais par lequel ils se laissent porter. Comme l'a remarqué Stephen J. Summerhill :

En [la] parte principal de la novela encontramos a diversas parejas impelidas por la fuerza de la pasión a buscar un contacto sexual mutuo. El narrador presenta cada experiencia como una entrada en una peligrosa 'zona de sombra' en el interior de uno

---

<sup>101</sup> Une mine d'antracite située dans le bassin du Polonia (UM, p. 169), dans un lieu appelé La Malvista (UM, p. 399).

<sup>102</sup> Gonzalo Sobejano remarque la diversité de couches sociales représentées par les personnages du roman : « *desde la familia Ruan en la cima, pasando por las familias de pequeños industriales (Bonaval, Corral, la familia del sujeto pensante [le narrateur]) y por los tipos medios y los llegados a más a resultas de la guerra (Emilio Ruiz), hasta los mineros y paisanos.* » (Gonzalo Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, 3e éd., Madrid, Mare Nostrum, 2005, p. 388).

<sup>103</sup> Comme le signale Estrella Cibreiro : « *this narrator who plays a secondary, imprecise, and primarily passive role in events [...]* » (Cibreiro, "Narrators and Their Narrations: *Una meditación* and *Saúl ante Samuel*", *op. cit.*, p. 130).

mismo [...] Sin embargo, a medida que los personajes penetran en la zona de peligro, es decir, cuando empiezan a toparse con barreras psicológicas [...], el miedo empieza a apoderarse de ellos.<sup>104</sup>

C'est parce que les relations entre personnages exemplifient ce conflit entre désir et peur, entre pulsion et refoulement, qu'un certain nombre de critiques en font le thème principal du roman. Pour Summerhill, par exemple, « *la oposición entre prohibición y transgression [es] el núcleo ideológico del texto* »<sup>105</sup>. Gonzalo Sobejano fait remarquer le résultat final : « *la novela entera es una elegía de la frustración, la desesperanza y la ruina.* »<sup>106</sup>. Pablo Gil Casado, enfin, identifie la passion érotique comme le moteur de l'action du roman, qui selon lui porte sur « *los complejos inhibitorios sexuales masculinos, complejos originados en la relación paterno-filial* »<sup>107</sup>.

Un nombre réduit d'épisodes porte sur les relations de rivalité qui s'établissent entre des personnages masculins indépendamment de tout personnage féminin. C'est le cas notamment de Jorge et de son père à propos de leur talent littéraire respectif, d'Emilio Ruiz et de son contremaître dans la gestion de l'exploitation minière, et aussi du deuxième mari de Mary (le médecin) et d'Emilio Ruiz. Enfin le récit s'attarde parfois sur des conduites caractéristiques de tel ou tel personnage : par exemple, les jeux sadiques avec des rats auxquels se livre Jorge<sup>108</sup>, les angoisses dont Emilio Ruiz est victime à cause de la gestion de sa mine, le travail incessant de Cayetano sur l'horloge qu'il a dans son atelier.

Le volume textuel consacré à chaque relation est très variable : certaines, que nous appellerons *relations principales*, occupent un volume (nombre de pages) très important, comme celle de Carlos et Leo ou celle de Jorge et Camila ; d'autres, que nous appellerons *relations secondaires*, occupent un volume intermédiaire, comme celle de Jorge et Andarax ; d'autres, enfin, occupent un volume très réduit, par exemple celle de Jorge et Rosa de Llanes.

---

<sup>104</sup> Summerhill, "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región y Una meditación*", *op. cit.*, p. 102.

<sup>105</sup> *Ibid.*, p. 101.

<sup>106</sup> Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, *op. cit.*, p. 390.

<sup>107</sup> Pablo Gil Casado, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990, p. 168.

<sup>108</sup> Remarque incidente, ces jeux affectionnés par Jorge font penser à ceux auxquels se livrait, semble-t-il, Marcel Proust : « Proust jouissait de 'séances' perverses où il regardait des rats en cage se faire torturer avec des épingles à chapeau. » (George D. Painter, *Marcel Proust. Les années de maturité*, Paris, Mercure de France, 1966, p. 335-336, cité in André Benhaïm, *Proust : visages de Marcel Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006, p. 180).

La Figure 3 rend compte des personnages du roman et des relations qu'ils entretiennent. Le style du trait qui lie les couples de personnages indique le degré de développement de la relation dans le texte, son volume textuel : un trait épais indique que le texte lui consacre plus de 10-20 pages ; un trait fin, moins de 10 pages ; un trait discontinu, que la relation est à peine mentionnée (moins d'une page). La figure indique aussi les espaces où se déroule chaque relation (chez la famille du narrateur, chez les Ruan (Escaen), l'atelier de Cayetano, l'auberge, la mine d'Emilio, chez les Abrantes, chez Rosa de Llanes et la montagne).

On voit sur la figure que certains personnages entretiennent plus de relations que d'autres : ainsi, si nous excluons les relations mentionnées mais non développées (signalées par des lignes discontinues), Mary est liée à quatre autres personnages ; Jorge, Carlos, Leo et Emilio sont chacun liés à trois personnages ; l'aubergiste et le contremaître, à deux ; Julián, Camila et le deuxième mari de Mary, à un seul. Plus particulièrement, seuls certains personnages entretiennent des relations principales, c'est-à-dire des relations amplement développées par le texte. Sur la figure, ce sont ceux auxquels arrive au moins une flèche au trait épais : Carlos, Leo, Mary, Jorge, Emilio... Nous les appellerons *personnages principaux*. Les personnages qui ne participent qu'à des relations au développement intermédiaire ou pratiquement nul, nous les appellerons *personnages secondaires* : l'Indien, Andarax, Rosa de Llanes, le grand-père, le narrateur-personnage...

Par ailleurs, il est utile d'établir une distinction entre les personnages participant à plusieurs relations principales et ceux qui ne participent qu'à une seule relation de ce type : ces personnages, Julián, le deuxième mari de Mary et Camila, apparaissent à un certain moment du roman comme pendant du personnage principal auquel ils sont liés (Mary pour les deux premiers, Jorge pour Camila) puis ils disparaissent. Leur présence dans le texte est ainsi subordonnée à celle du personnage avec qui ils entretiennent la relation principale, ils fonctionnent comme élément de la biographie de ce dernier, sans lequel ils seraient inutiles. Pour cette raison, nous distinguerons des *personnages principaux nucléaires*, ceux qui entretiennent plus d'une relation principale, et des *personnages principaux dépendants*, ceux qui entretiennent une seule relation principale<sup>109</sup>. Naturellement, ces frontières entre

<sup>109</sup> Ce que nous appelons ici *personnages principaux nucléaires* est très similaire à ce que Ken Benson appelle *personajes-puente*. Benson parle aussi à juste titre de *espacios-puente* et de *motivos-puente* : « Existen diversos elementos unificadores, como los personajes-puente (Leo tiene relaciones con Bonaval, pero también con Ruiz y Jorge [...]), espacios-puente (la fonda donde pasa la noche el patrón Ruiz entre sus desplazamientos a la mina es la misma donde se hospedan Jorge/Camila, por un lado, y Leo/Bonaval, por

les personnages ne sont pas toujours nettes, mais pour la plupart les différences sont suffisamment marquées pour leur assigner l'une ou l'autre catégorie.

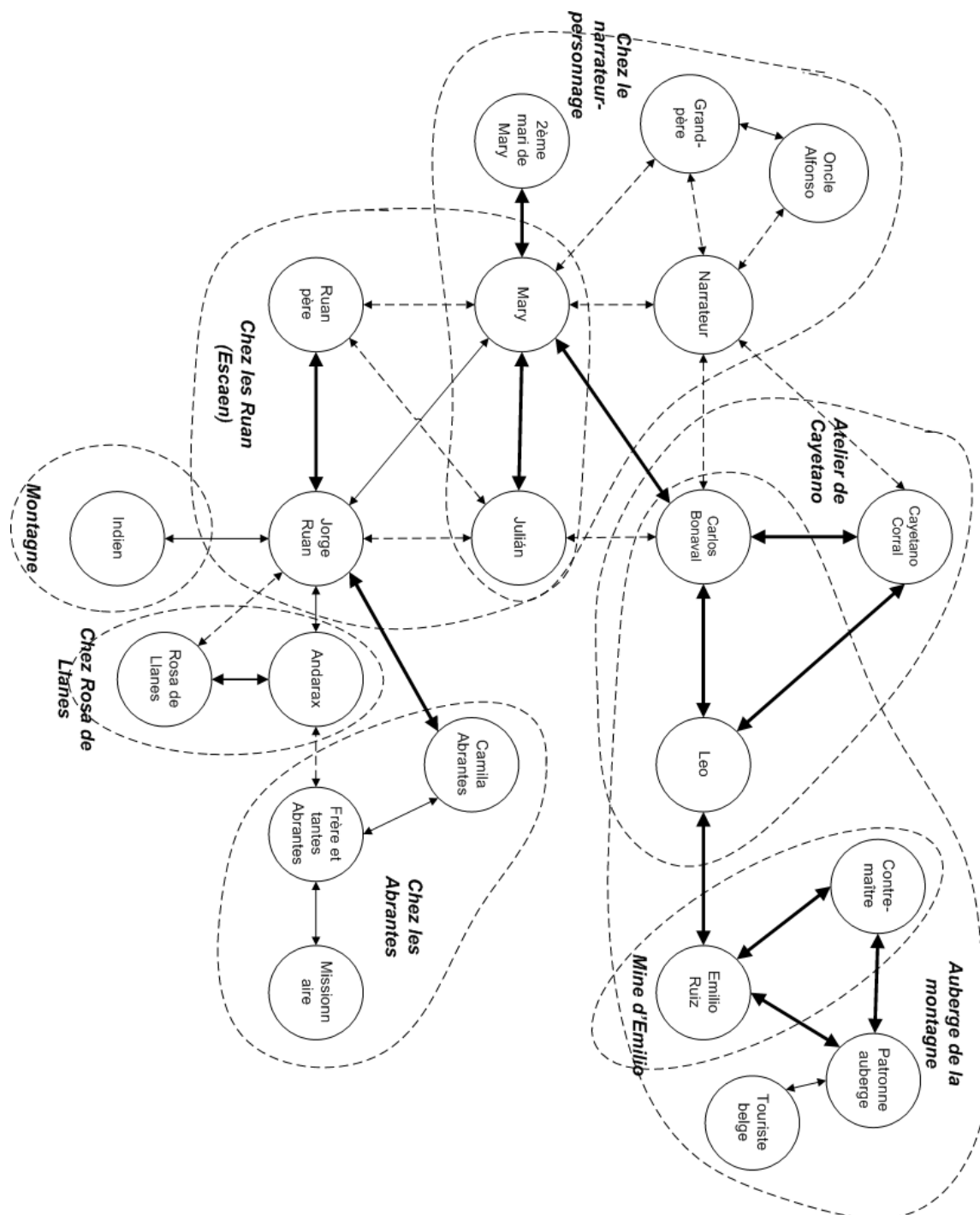


Figure 3 : Personnages, relations et espaces de *Una meditación*

otro [...] y el viaje a la sierra constituye el motivo-puente que relaciona [a unos personajes con otros]. » (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente... op. cit.*, p. 104.)

Les histoires à plusieurs personnages nucléaires établissent la continuité diégétique (la suite causale et intentionnelle) : ce sont ces épisodes qui font que l'histoire racontée dans le roman ne se réduit pas à une suite de portraits mais se présente au contraire comme un récit poussé par l'interaction entre personnages.

Les épisodes à personnages secondaires, en revanche, ne contribuent pas à la continuité et constituent des îlots diégétiques, des intermèdes souvent comiques dans le fil des épisodes principaux<sup>110</sup>. Ce sont par exemple les récits sur la relation entre Andarax et Rosa de Llanes, sur le séjour du missionnaire chez les Abrantes ou sur la liqueur fabriquée par le grand-père du narrateur. Par ailleurs, nous incluons aussi dans les *épisodes secondaires* les soixante premières pages du roman, qui présentent la famille du narrateur, la famille Ruan et l'enfance des personnages<sup>111</sup>.

Les épisodes à un seul personnage nucléaire ont un effet narratif intermédiaire entre celui des épisodes secondaires et celui des épisodes à plusieurs personnages nucléaires : ils élaborent la représentation mentale du personnage en question et permettent ainsi d'enrichir la lecture des épisodes où celui-ci interagit avec d'autres personnages nucléaires. C'est par exemple le cas des angoisses d'Emilio Ruiz ou des jeux de Jorge avec les rats.

Le Tableau 1 ci-dessous donne un aperçu du contenu du roman selon le type d'épisode.

---

<sup>110</sup> Comme l'a remarqué Gonzalo Sobejano : « *Dentro de la tónica elegíaca proporcionan treguas los toques de humor que Benet inserta con fuerza absurdista. Pueden ser amplios y precipitar en anécdotas estupendas: así el episodio del licor amarillo y quemante fabricado por el abuelo y ofrecido a los visitantes con exquisito sadismo, o el episodio de las barbas del misionero atrapadas al cerrarse violentamente el cajón de una consola.* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 390).

<sup>111</sup> Elles constituent une partie de l'exposition du roman, que nous étudierons plus tard (§3.5).

**Tableau 1 : Histoires de *Una meditación***

<i>Histoires principales</i>		<i>Histoires secondaires</i>
<i>À plusieurs personnages nucléaires</i>	<i>À un seul personnage nucléaire</i>	
<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>relations sentimentales homme/femme</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Mary et Carlos</li> <li>○ Carlos et Leo</li> <li>○ Emilio et Leo</li> <li>○ Emilio et l'aubergiste</li> <li>○ Le contremaître et l'aubergiste</li> </ul> </li> <li>• <i>relations de rivalité homme/homme</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Carlos/Cayetano</li> <li>○ Emilio Ruiz/contremaître</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• <i>relations sentimentales homme/femme</i><sup>112</sup> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Mary et Julián</li> <li>○ Mary et son deuxième mari</li> <li>○ Jorge et Camila</li> </ul> </li> <li>• <i>relations de rivalité homme/homme</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ Jorge/père</li> </ul> </li> <li>• <i>à un seul personnage</i> <ul style="list-style-type: none"> <li>○ soucis d'Emilio avec les ouvriers de sa mine</li> <li>○ visite de Jorge à la grotte de l'Indien</li> <li>○ jeux de Jorge avec les rats</li> <li>○ travail de Cayetano sur l'horloge</li> </ul> </li> </ul>	<ul style="list-style-type: none"> <li>• présentation des familles du narrateur et Ruan au début du roman</li> <li>• liqueur du grand-père</li> <li>• l'Indien et son père</li> <li>• l'Indien et la justice (éternel coupable)</li> <li>• le missionnaire chez les Abrantes</li> <li>• Andarax, Rosa de Llanes et les perles</li> <li>• la patronne de l'auberge et la touriste belge</li> </ul>

Le schéma de la Figure 3 et le Tableau 1 montrent la complexité du contenu narratif de *Una meditación* : le roman de Benet compte 21 personnages, dont 12 sont principaux (8 nucléaires et 4 dépendants) et 9 secondaires ; il développe 22 histoires, 15 principales (dont 7 nucléaires) et 7 secondaires.

## 2.2 Macrostructure et lignes d'histoire

Comme on l'a vu, si on laisse de côté les épisodes secondaires, le roman porte essentiellement sur les relations entre plusieurs couples de personnages principaux ; dans la plupart des cas, il s'agit de relations sentimentales entre un homme et une femme, parfois de relations de rivalité entre deux hommes. En général, dans ce que le roman raconte de chacune des relations entre deux personnages on ne distingue pas un seul épisode mais plusieurs, chacun de ces épisodes pouvant à son tour être décomposé en des épisodes de niveau inférieur et ainsi de suite. Chaque relation donne alors lieu à une histoire à la

<sup>112</sup> Le personnage principal est indiqué en premier.

macrostructure épisodique plus ou moins complexe. (Le récit d'événements où ne participe qu'un seul personnage comporte aussi une macrostructure épisodique, mais comme ces événements sont en général assez circonscrits, cette macrostructure est bien plus simple.)

Or, mises à part les histoires qui reposent sur des rapports de rivalité pour une femme (celle de Carlos, Cayetano et Leo, et celle d'Emilio, le contremaître et l'aubergiste), les histoires apparaissent déconnectées entre elles : en effet, le roman de Benet est très avare d'indications d'effets croisés (causaux, intentionnels) entre histoires, ainsi que de localisation temporelle des unes par rapport aux autres<sup>113</sup>. Dans ces conditions, compte tenu de ce que nous savons sur la psychologie de la compréhension des textes, quelle forme aurait la représentation mentale complète du roman, celle à laquelle conduit la lecture du texte ? Y a-t-il une macrostructure du roman qui intègre dans un tout toutes ces histoires de couples ?

Cette structure ne peut pas être de type arborescent comme celle que Teun A. van Dijk et Walter Kintsch<sup>114</sup> postulent en général pour un texte narratif quelconque puisque, du fait de la déconnexion entre elles, les histoires de *Una meditación* ne peuvent constituer que de façon très précaire une histoire globale unique : il est impossible d'établir un lien causal/intentionnel reliant toutes les histoires, ou même une chronologie des unes par rapport aux autres. En réalité, le facteur d'intégration de différentes histoires n'est pas un fil événementiel : le seul lien qui les relie sont les personnages qu'elles partagent. En effet, si nous prenons l'exemple des histoires de Carlos et Mary et de Carlos et Leo, bien que le récit ne rapporte pas d'effet croisé entre les deux histoires, dans la compréhension de la seconde interviendra indirectement la première au travers de la contribution de celle-ci à la représentation du personnage de Carlos. Autrement dit, si le texte relate d'abord une séquence sur la relation de Carlos et Mary puis, plus tard, une autre sur la relation de Carlos et Leo, quand le lecteur lit cette deuxième séquence il fait nécessairement appel à ce qu'il a appris de Carlos en lisant la première, établissant ainsi un lien indirect entre les deux histoires.

Ainsi, les différentes histoires de *Una meditación* ne sont pas reliées par un fil événementiel mais plutôt par les personnages qu'elles partagent. Dans ces circonstances, comme nous l'avons dit, la macrostructure du roman en entier, sa représentation mentale

---

<sup>113</sup> Comme le note David K. Herzberger, qui remarque que *Una meditación* est composé de « *largely independent stories* » (Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, op. cit., p. 93).

<sup>114</sup> Voir §1.2.



« idéale » (celle à laquelle aboutit une lecture savante<sup>115</sup>), prend non pas une forme arborescente mais celle d'un réseau d'interconnexions des personnages. Or, cette représentation n'est autre que celle que nous avons donnée précédemment, celle de la Figure 3.

\*

Pour la suite de nos analyses, la représentation de la macrostructure du roman que donne la Figure 3 est trop détaillée et donc peu maniable. En tenant compte des caractéristiques du texte figurées par cette représentation et de quelques autres que nous allons spécifier, nous allons proposer une représentation alternative simplifiée.

En premier lieu, la représentation de la macrostructure du roman peut être simplifiée en faisant abstraction des histoires secondaires (c'est-à-dire toutes celles représentées par un trait fin ou discontinu). Comme nous l'avons dit, ces histoires ne participent pas à la continuité diégétique des histoires principales et constituent des îlots textuels très localisés.

En deuxième lieu, on voit sur la Figure 3 que les personnages s'organisent en constellations. D'une part, certains personnages nucléaires sont unis par groupes de trois, justement les groupes où deux hommes entretiennent des relations avec une même femme pour laquelle ils rivalisent : ce sont Carlos/Cayetano et Leo, et Emilio/le contremaître et l'aubergiste ; à ces deux trios s'ajoutent alors d'autres personnages. D'autre part, certains personnages nucléaires constituent comme des centres de gravitation auxquels viennent se lier des personnages dépendants et des personnages secondaires : ce sont Mary et Jorge. Il résulte de cette analyse que le contenu du roman est organisé autour de ces quatre pôles ou constellations de personnages au centre desquelles se trouvent soit un, soit trois personnages principaux nucléaires :

- Carlos / Cayetano / Leo
- Emilio / contremaître / aubergiste
- Mary
- Jorge

Pour simplifier la notation, comme la constellation « Carlos / Cayetano / Leo » porte plus sur la relation entre Carlos et Leo que sur les relations de Carlos et de Leo avec

---

<sup>115</sup> Sur la *lecture savante*, voir les pages 20 et suivantes.

Cayetano, nous la désignerons « Carlos et Leo ». De la même manière, comme la constellation « Emilio / contremaître / aubergiste » porte davantage sur Emilio que sur les deux autres personnages, nous la désignerons « Emilio ».

On remarquera que les constellations à trois personnages nucléaires portent sur des événements qui s'étendent sur une période temporelle délimitée : celle de la relation fugace entre Carlos et Leo, d'une part, et celle du conflit d'Emilio Ruiz avec ses ouvriers et avec son contremaître (pendant lequel il loge à l'auberge, où il rencontre sa tenancière). En revanche, les constellations à un seul personnage nucléaire, Jorge ou Mary, portent sur de plus longues périodes de la vie de ces personnages : de Jorge on rapporte ses relations avec son père, sa relation avec Camila, avec Andarax, sa visite de la cabane de l'Indien, sa mort (très brièvement) et la cérémonie d'hommage qui a lieu quelques mois après sa mort ; de Mary, on rapporte son premier mariage avec Julián avant la guerre, son retour d'exil avec un deuxième mari, sa maladie et sa mort à Región.

La Figure 4 ci-dessous reprend la représentation que nous avons proposée initialement avec les simplifications que nous venons de présenter.

Enfin, nous pouvons simplifier encore la macrostructure du roman et définir des *lignes d'histoire* en séparant les quatre constellations<sup>116</sup> :

- 1) *La vie de Mary*, comprenant sa relation avec Julián, celle avec son deuxième mari, son aventure avec Carlos et son amitié avec Jorge.
- 2) *La vie de Jorge*, comprenant ses relations difficiles avec son père, sa relation amoureuse avec Camila et son amitié avec Mary.
- 3) *Les déboires d'Emilio Ruiz*, comprenant sa relation avec le contremaître (notamment au cours d'une grève des mineurs), avec Leo et avec l'aubergiste.
- 4) *La relation de Carlos et Leo*, comprenant aussi la relation de Carlos et de Leo avec Cayetano<sup>117</sup>.

<sup>116</sup> Nous reprenons de S. Chatman cette dénomination de *ligne d'histoire* pour désigner les diverses chaînes d'épisodes indépendantes ou presque indépendantes que développe un texte narratif : « *narratives from time immemorial have included two or more story-strands, and sometimes it is undesirable to assume this kind of priority. Each has its own center of gravity, its own NOW. A classic cinematic example is D. W. Griffith's Intolerance. There are four story-strands [...] None of the four can be said to have a temporal priority over the others [...].* » (Seymour Chatman, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1980, p. 66). G. Genette emploie aussi (quoique de manière très ponctuelle) l'expression *ligne d'histoire* (Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 91), mais sans la définir et en supposant qu'il existe toujours une ligne privilégiée (qu'il appelle *récit premier*) par rapport à laquelle les événements des autres lignes sont catégorisés négativement comme *hétérodiégétiques*.

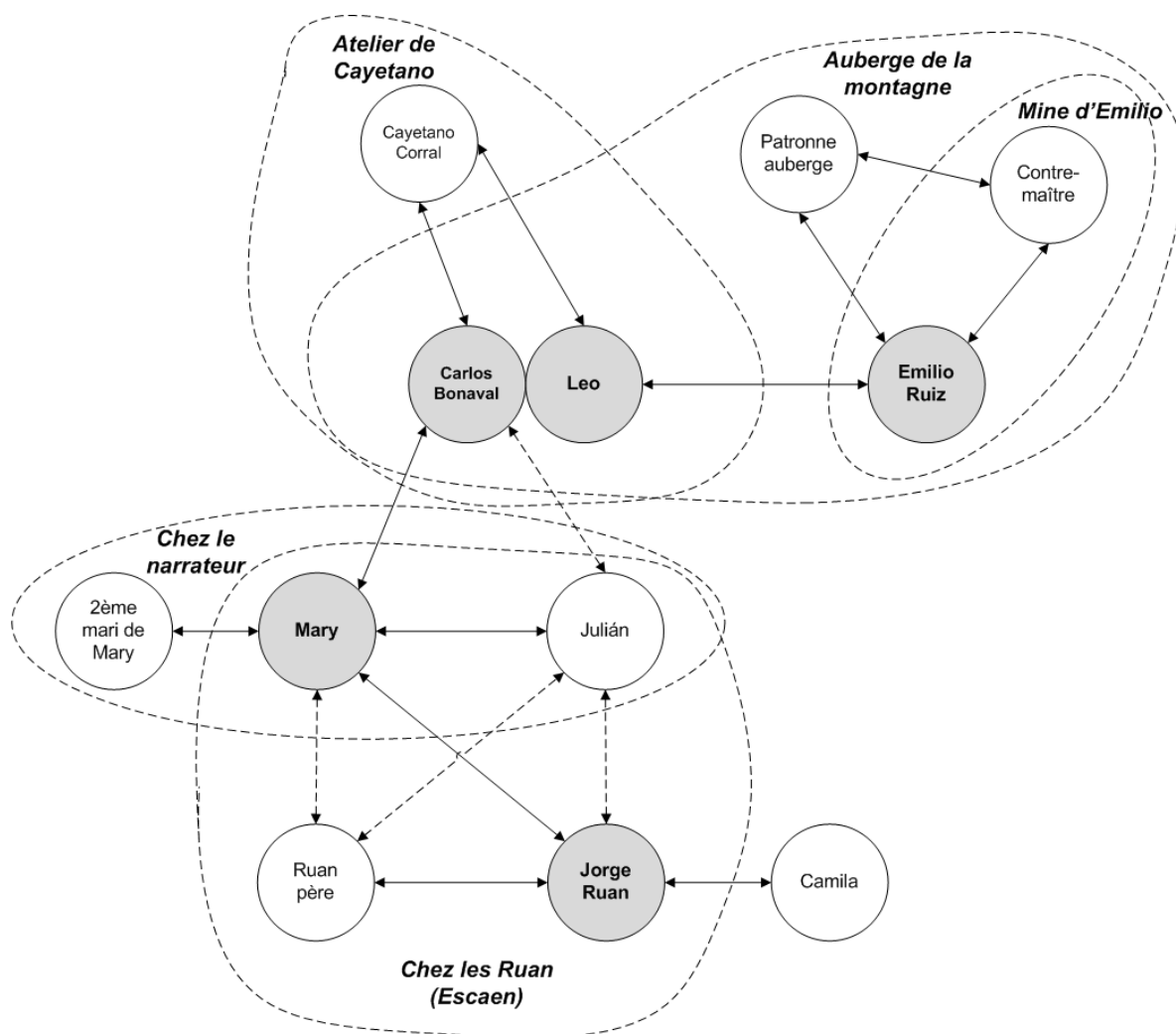


Figure 4 : Macrostructure simplifiée de *Una meditación*

On peut supposer que le lecteur perçoit réellement ces lignes d'histoire au cours de la lecture, puisque dans la multiplicité confuse des relations déconnectées entre elles et des aventures à un seul personnage, ce qui revient régulièrement et peut donc être perçu comme constant, ce sont ces personnages nucléaires qui constituent les constellations. En effet, une constellation définit un ensemble de personnages et d'histoires qui gravitent autour d'un personnage ou d'un trio de personnages et ce sont ces personnages qui – par leur retour périodique – servent de repère au lecteur dans son parcours du roman.

<sup>117</sup> Ce découpage de la matière diégétique en quatre lignes d'histoire est presque le même que celui que, sans argumentation explicite, suggère Ken Benson : « *las secuencias de postguerra pueden agruparse en cinco unidades argumentales, conformadas por distintos grupos de personajes alrededor de los cuales se desarrolla la trama: 1) Mary-Henry-narrador, 2) Jorge Ruan-padre-Leo (Camila), 3) Corral-Bonaval-Leo, 4) Patrón Ruiz-capataz Rufino, 5) Mito: Indio, Numa, penitente.* » (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente... op. cit.*, p. 103) La cinquième « *unidad argumental* » de Benson regroupe certains des épisodes que nous avons appelés *secondaires* (cf. Tableau 1, p. 55).

Cependant, les quatre lignes d'histoire ne sont pas complètement indépendantes, comme le montre la Figure 4 : certains personnages participent à plusieurs lignes d'histoire et fournissent ainsi son unité au roman. Carlos, un des deux personnages principaux de la ligne d'histoire 'Carlos et Leo' participe aussi à la ligne 'Mary', avec laquelle il a une courte aventure amoureuse ; Leo, l'autre personnage principal de la ligne 'Carlos et Leo', a une aventure avec 'Emilio Ruiz' ; l'aubergiste, un des personnages principaux de la ligne 'Emilio Ruiz', a une rencontre sexuelle avec 'Jorge' ; à la fin de sa vie, 'Mary' devient une amie intime de 'Jorge'. Enfin, Carlos, Cayetano, Jorge, Mary et le narrateur-personnage sont des amis d'enfance. Si dans l'établissement des lignes d'histoire du roman nous n'avons pas tenu compte de toutes les relations que nous venons de citer, c'est parce qu'elles sont moins développées que celles sur lesquelles nous avons établi notre découpage en lignes d'histoire, mais évidemment notre choix est un choix de compromis, le partage de personnages entre lignes d'histoire étant inévitablement un facteur de complexité du roman.

Le tableau ci-dessous indique quantitativement l'importance en volume (nombre de pages) de chaque ligne d'histoire et des épisodes secondaires (les digressions, dont nous parlerons plus tard, n'ont pas été prises en compte dans le calcul ; ces statistiques concernent donc uniquement le discours diégétique).

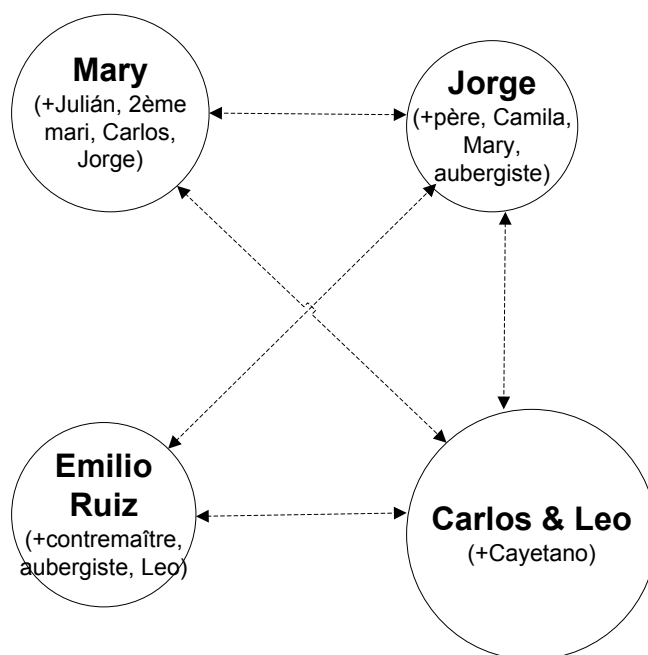
**Tableau 2 : Importance volumétrique de chaque ligne d'histoire et des épisodes secondaires**

<i>Ligne d'histoire</i>	<i>Volume</i>
Mary	17%
Jorge	13%
Carlos & Leo	28%
Emilio Ruiz	15%
Episodes secondaires	11%
Introduction du roman	17%

On notera un certain équilibre volumétrique entre les différentes lignes d'histoire, qui représentent chacune autour de 15% du discours diégétique, l'exception étant l'histoire sur Carlos et Leo qui occupe un volume double, presque 30%. On remarquera aussi

l'importance des épisodes secondaires, qui ensemble constituent plus de 10% du discours diégétique.

Enfin, la Figure 5 ci-dessous constitue une représentation synthétique de la macrostructure de *Una meditación* qui tient compte de toutes nos analyses précédentes : elle identifie les personnages-noyaux qui structurent la lecture en lignes d'histoire, montre les connexions entre elles et indique (selon la surface des cercles) l'importance volumétrique relative de chaque ligne d'histoire :



**Figure 5 : Macrostructure de *Una meditación* : lignes d'histoire, liens entre elles et importance volumétrique**

### 2.3 Macrostructure épisodique de chaque ligne d'histoire

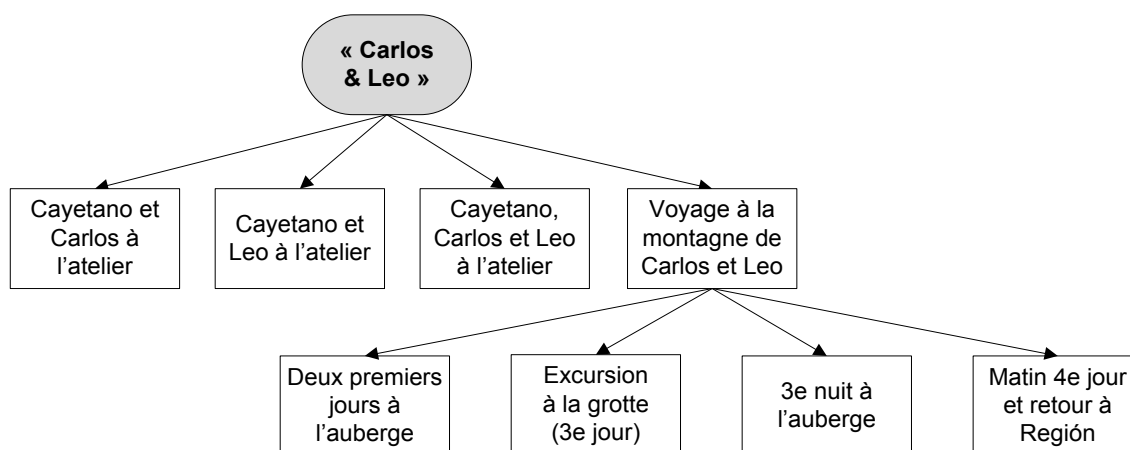
De la même manière que la décomposition du roman en lignes d'histoire, la décomposition de chacune des lignes d'histoire est soumise aux choix de l'analyste dans le regroupement des événements en épisodes et macro-épisodes. Sans prétendre épuiser tout le contenu du roman, les schémas suivants constituent une proposition de macrostructure de chaque ligne d'histoire et par conséquent du roman (à l'exception des épisodes secondaires, dont nous faisons abstraction).

La structure épisodique de chaque ligne d'histoire est représentée par un arbre figurant la décomposition en épisodes se suivant chronologiquement de gauche à droite. Par exemple, pour la ligne d'histoire « Jorge » nous détaillons la structure épisodique de la

relation avec Camila en trois épisodes qui se suivent (à peu près) chronologiquement : « rencontre », « jeu avec les rats » et « visite de la cabane de l'Indien »<sup>118</sup>.

Le niveau de détail de la décomposition épisodique (le nombre de niveaux structuraux distingués) est fonction de deux facteurs. D'une part, le contenu lui-même : par exemple, les relations entre Carlos, Cayetano et Leo prennent forme surtout lors de leurs rencontres à l'atelier de Cayetano, entre lesquelles le texte n'établit pas de grande différence ; tandis que pour la relation entre Carlos et Leo, le texte distingue leurs rencontres dans l'atelier de Cayetano et leur voyage à la montagne, et à l'intérieur de ce dernier l'excursion à la grotte et les nuits qu'ils passent à l'auberge. D'autre part, nous avons voulu limiter ici la décomposition aux épisodes qui reviendront le plus souvent dans nos analyses. Il serait évidemment possible de poursuivre la décomposition macrostructurale vers des niveaux inférieurs, ce que nous ferons quand cela sera nécessaire (par exemple, on peut distinguer dans l'épisode « excursion à la grotte » plusieurs sous-épisodes : voir la Figure 31, p. 160).

La ligne d'histoire « Carlos et Leo », sur les relations entre ces deux personnages et avec Cayetano, commence au moment où Carlos et Leo retournent (séparément) s'installer en Espagne et se termine avec leur voyage à la montagne<sup>119</sup> :

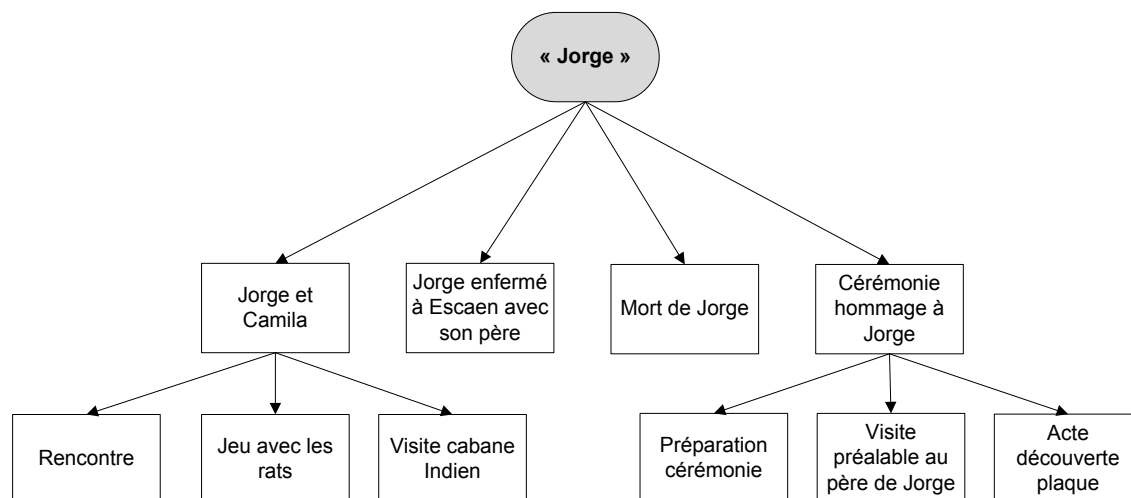


**Figure 6 : Macrostructure de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »**

<sup>118</sup> Comme les relations temporelles entre les épisodes de relations différentes sont parfois confuses (par exemple, les rencontres entre Emilio et l'aubergiste sont difficiles à situer par rapport à celles entre le contremaître et l'aubergiste), notre décomposition constitue une simplification.

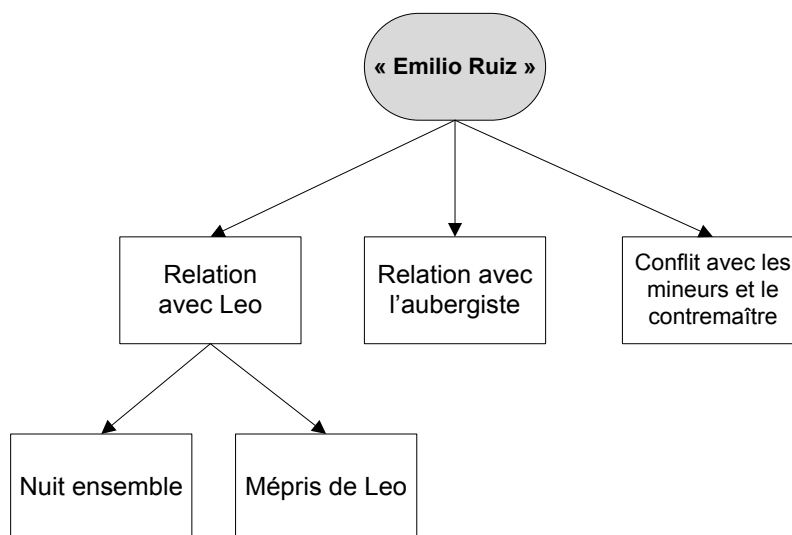
<sup>119</sup> L'épisode que nous nommons « deux premiers jours à l'auberge » inclut, le premier jour, l'arrivée de Carlos et Leo à l'auberge et la première nuit qu'ils passent ensemble ; le deuxième jour, leur promenade dans la plaine de El Salvador.

La ligne d’histoire « Jorge » narre la relation de Jorge adulte avec son père, celle avec Camila et la cérémonie d’hommage posthume :



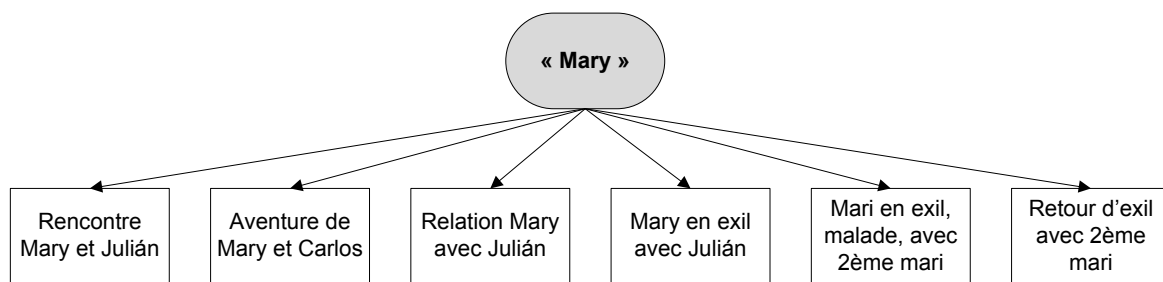
**Figure 7 : Macrostructure de la ligne d’histoire « Jorge »**

La ligne d’histoire « Emilio Ruiz » raconte sa relation avec Leo, sa relation avec la patronne de l’auberge où il loge quand il se rend à sa mine (avec laquelle le contremaître entretient aussi une relation) et le conflit qui l’oppose à ses travailleurs et à son contremaître :



**Figure 8 : Macrostructure de la ligne d’histoire « Emilio Ruiz »**

La ligne d’histoire « Mary » narre sa relation de jeunesse avec Julián, son aventure avec Carlos et la vie qu’elle mène à Región à partir du moment où elle rentre d’exil très malade, jusqu’à sa mort :



**Figure 9 : Macrostructure de la ligne d'histoire « Mary »**



## Chapitre 3      **Disposition globale : la fragmentation du texte et le brouillage de la structure de l'histoire**

Dans le chapitre précédent, nous avons présenté le contenu diégétique de *Una meditación*. Dans celui-ci et les suivants nous allons étudier comment ce contenu est distribué dans la linéarité du texte, ce que nous appelons *disposition*. Dans ce Chapitre 3, nous analyserons les grandes articulations du roman, la *disposition globale*. Nous verrons que le texte est composé d'une suite de segments thématiquement homogènes, chacun desquels comporte en moyenne une dizaine de pages, que nous appellerons macroséquences. La plupart de ces macroséquences sont diégétiques, mais nous verrons que le texte compte aussi un nombre considérable de macroséquences non diégétiques, qui constituent des digressions théoriques ou narratives. En comparant la disposition des macroséquences avec la structure du contenu décrite dans le chapitre précédent, nous mettrons à jour les principales caractéristiques de la disposition globale de *Una meditación* : la discontinuité, l'anachronie, l'éclatement de l'unité des épisodes et en général le brouillage de la structure de l'histoire. Nous terminerons le chapitre par une synthèse de nos analyses.

### 3.1 Structure macroséquentielle de *Una meditación*

Pour étudier la disposition du texte de *Una meditación*, nous allons la comparer à une organisation textuelle « idéale », celle qui faciliterait le plus possible la compréhension. Nous allons supposer que, étant donnée une histoire à raconter, l'organisation textuelle qui facilite le plus la compréhension est celle du récit mono-historique (à une seule ligne d'histoire), linéaire (chronologique), singulatif (chaque épisode est raconté une seule fois), complet (tous les épisodes de la ligne d'histoire sont racontés) et purement diégétique (sans interruptions non diégétiques).

Examinons brièvement chacune de ces caractéristiques. Il semble évident que plus le nombre de lignes d'histoire est élevé, plus l'histoire en elle-même (avant le récit) et par conséquent le récit seront complexes ; un récit racontant une seule ligne d'histoire sera ainsi plus simple qu'un récit en racontant plusieurs. L'ordre linéaire (chronologique) semble le plus propice à la compréhension, vu qu'il reproduit l'enchaînement des événements (fussent-ils fictifs) dans leur logique causale, intentionnelle et temporelle (cf.

§1.1), c'est-à-dire le continuum événementiel ; et en effet, la psycholinguistique a montré que l'ordre chronologique est plus aisément compris<sup>120</sup>. Le privilège du récit singulatif s'explique également par celui de l'ordre chronologique<sup>121</sup> : si les mêmes événements sont rapportés plus d'une fois, un seul des récits de ces événements pourra apparaître dans l'ordre de l'histoire, tous les autres seront nécessairement anachroniques. Le récit complet est plus aisément compris dans la mesure où l'ellipse de certains épisodes peut détruire la logique causale, intentionnelle et temporelle. Enfin, les segments non diégétiques (par exemple théoriques) interrompent le fil du récit et détournent l'attention du lecteur du travail de compréhension de l'histoire.

Chaque déviation par rapport à un récit mono-historique, linéaire, singulatif, complet et purement diégétique entraînera une rupture du continuum événementiel et établira par conséquent une frontière, une séparation, signalant deux parties, deux fragments, celui d'avant la rupture et celui d'après. Il en résulte que le texte peut apparaître fragmenté en raison de la multiplicité des lignes d'histoire, des altérations de l'ordre des événements (anachronies), du récit répétitif des mêmes événements, des ellipses narratives, et des discours digressifs non diégétiques.

Or ces faits textuels sont très présents dans *Una meditación* et son lecteur se trouve très vite confronté au problème de la fragmentation qui en découle. Loin de l'idéal textuel que nous avons défini, nous allons voir qu'il est caractéristique du récit bénétien de brouiller la relation à l'histoire en multipliant les anachronies, les sauts d'une ligne d'histoire à une autre et les interruptions non diégétiques. Ces sauts thématiques continus auxquels se livre le récit – qui, de surcroît, comme nous le verrons ultérieurement, ne sont souvent pas signalés – sont une des causes principales de la difficulté de lecture du roman

<sup>120</sup> D'après les psycholinguistes K. Ohtsuka et W. F. Brewer, « *a universal property of narratives designed primarily for comprehension is that 'the order of events in the discourse will map the order of the underlying events'* » (Ohtsuka et Brewer, "Discourse organization in the comprehension of temporal order in narrative texts", *op. cit.*, p. 323). M. Sternberg allègue que le récit chronologique « *[is] not only the order of nature but also the order of causality, hence of plot coherence. Being chronological, the sequence of events is followable, intelligible, memorable, indeed chrono-logical.* » et rappelle que « *with children, as experiments made by psycholinguists have established, [chronological] sequencing is even the rule, both in the production and the comprehension of stories* » (Meir Sternberg, "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", *Poetics Today*, 11, 4, 1990, p. 903 et 919). Cela n'empêche cependant que certaines anticipations et rétropections peuvent faciliter la compréhension : par exemple, dans un article de journal, pour orienter le processus de lecture, le titre annonce le thème et souvent la fin du récit (anticipation) ; dans le même article, le récit rapide du passé d'un des personnages (rétrospection) peut fournir le contexte nécessaire à la compréhension de sa conduite ; cependant, globalement, l'article exposera les faits dans l'ordre chronologique, qui est celui qui de l'articulation intentionnelle et causale, celle qui *explique* ce qu'il s'est passé.

<sup>121</sup> Sur les notions de récit linéaire et singulatif, voir §1.3.

bénéficient, de l'impression récurrente que le lecteur a de perdre le fil narratif, que le texte change constamment de thème et que le fil des événements est constamment bouleversé, que l'histoire est racontée par petits bouts désordonnés comme les pièces d'un puzzle.

Mais la fragmentation du texte bénéficient n'est pas totale, sans quoi il serait absolument illisible. En effet, l'analyse montre que le texte de Benet est composé d'un enchaînement de segments d'une longueur considérable (quelques dizaines de pages), chacun desquels porte essentiellement sur un unique (macro-)épisode. Comme ces segments constituent l'unité séquentielle la plus large, à l'intérieur desquels on distinguera des séquences portant sur des sous-épisodes, nous les appellerons *macroséquences*. Ainsi, dans l'analyse de *Una meditación*, une *macroséquence* sera un segment continu de texte qui relate *majoritairement* des épisodes d'un même (macro-)épisode. Cette prédominance d'un (macro-)épisode n'exclut pas la présence de quelques séquences sur d'autres événements (étrangers au (macro-)épisode en question) ou non diégétiques, mais leur extension relativement faible les fait apparaître comme des interruptions d'un récit principal dont elles ne compromettent pas l'identité.

La Figure 10 ci-dessous synthétise graphiquement la structure macroséquentielle de *Una meditación*. Donnons d'abord les clefs de lecture de la figure. De gauche à droite, sur l'axe horizontal, nous avons représenté la linéarité du texte le long de ses 432 pages. Sur la dimension verticale on trouve chacune des quatre lignes d'histoire que nous avons définies précédemment : la vie de Mary, la vie de Jorge, les déboires d'Emilio et la relation de Carlos et Leo. On trouve aussi sur cet axe les épisodes secondaires et les digressions. Chaque rectangle représente une macroséquence portant sur la ligne d'histoire correspondante (ou développant un épisode secondaire ou une digression). Le texte au-dessus de chaque rectangle indique plus spécifiquement le thème du segment. Conformément à la signification de l'axe horizontal, la largeur du rectangle représente l'extension du segment en nombre de pages. Enfin, les chiffres à l'intérieur des rectangles indiquent l'ordre chronologique des événements rapportés relativement à ceux des autres rectangles de la même ligne d'histoire ; les rectangles qui comportent plusieurs chiffres représentent des macroséquences où certains événements ont été éliminés et rapportés ailleurs dans une autre macroséquence (raison pour laquelle les chiffres à l'intérieur d'un même rectangle ne sont pas consécutifs) ; les épisodes secondaires et, à plus forte raison, les

digressions n'étant pas partie intégrante des lignes d'histoire, les rectangles qui les représentent ne contiennent aucun chiffre<sup>122</sup>.

Illustrons la lecture de la figure avec quelques exemples. On voit que la ligne d'histoire de la vie de Mary est développée à quatre endroits différents du roman : le premier, vers la page 70, porte sur sa relation avec Julián (bien que le thème principal de ce segment soit l'engagement politique et militaire de Julián) ; le deuxième, vers la page 136, porte sur son retour d'exil avec son deuxième mari ; enfin, le troisième et le quatrième, très proches, vers la page 300, portent sur son aventure avec Carlos. La largeur de chacun des quatre rectangles nous renseigne sur l'extension relative de chaque segment : le premier est assez court, le deuxième est beaucoup plus long, le troisième et le quatrième d'une extension intermédiaire. Les chiffres à l'intérieur des rectangles nous indiquent enfin que le récit de cette ligne d'histoire n'est pas chronologique : le récit commence avec une macroséquence sur la relation avec Julián (ordinaux 1 et 4) mais ne mentionne pas l'aventure que Mary eut avec Carlos avant de se marier avec Julián et de partir en exil avec lui, épisode qui est narré en dernier dans deux macroséquences (ordinaux 2 et 3) ; entre ces deux groupes de macroséquences, une autre macroséquence rapporte des événements postérieurs à tous les autres : le retour d'exil de Mary malade, divorcée de Julián et remariée avec un médecin (ordinal 5). Pour les autres lignes d'histoire, la lecture de la figure est identique. Concernant les digressions, de la même manière que pour les épisodes diégétiques, chaque rectangle marque la présence d'un segment digressif, son emplacement et son extension.

Si nous regardons maintenant non plus une section horizontale (les lignes d'histoire) mais verticale (la linéarité du texte), la figure nous renseigne sur le contenu qui est développé par le roman à chacun de ses segments. Nous voyons qu'à la page 136

<sup>122</sup> Ken Benson propose un découpage du texte de *Una meditación* en 32 segments (qu'il appelle *secuencias*, car il ne distingue pas les niveaux macroséquentiel et séquentiel). Il fournit cependant peu d'informations sur le contenu de chaque segment, car ils sont simplement assignés à une de ces quatre catégories : *preguerra*, *recuerdo de la postguerra*, *mito*, *tiempo extradiegético*. La troisième de ces catégories, *mito*, regroupe les segments « *donde el relato se sitúa en un contexto atemporalizado* », où Benson inclut les segments sur l'Indien, sur le Numa et sur le *penitente*. (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente... op. cit.*, p. 99-105). Marzena M. Walkowiak, en revanche, ne fournit aucun découpage du texte (Marzena M. Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, Edwin Mellen Press, 2000). Pour *Volverás a Región*, Malcolm Alan Compitello a proposé un découpage dans Malcolm Alan Compitello, *Ordering the Evidence: Volverás a Región and Civil War Fiction*, Barcelona, Puvill, 1983, p. 110. Pour *Saúl ante Samuel*, on pourra consulter le découpage proposé par Ken Benson (p. 106-116). Pour *El aire de un crimen*, on peut voir le découpage proposé dans Claude Murcia, "Juan Benet : une écriture de l'ambiguïté", *Critique*, mars 1991.

commence le récit du retour d'exil de Mary, qu'à la page 226 commence celui de la liqueur du grand-père et qu'à la page 346 commence celui des excentricités de Jorge avec des rats.

Enfin, si nous lisons toute la figure de gauche à droite, nous voyons quel est l'enchaînement séquentiel du roman : le rectangle le plus à gauche indique que le récit commence avec la présentation des deux familles (celle du narrateur et de la famille Ruan), ce récit étant interrompu à deux reprises par deux digressions, une sur la mémoire et l'autre mythique sur Región (deux premiers rectangles de la ligne 'Digressions') ; il continue ensuite avec l'engagement politique de Julián et sa relation avec Mary (premier rectangle de la ligne 'Mary'), puis l'hommage à Jorge (premier rectangle de la ligne 'Jorge'), puis vient une nouvelle digression (troisième rectangle de la ligne 'Digressions'), puis vient un segment sur Cayetano et Leo (premier rectangle de la ligne 'Carlos et Leo'), etc.

L'examen de la structure macroséquentielle représentée dans la Figure 10 fait ressortir les quatre faits textuels caractéristiques du récit bénétien énoncés plus haut : la multiplicité des lignes d'histoire, les altérations de l'ordre des événements (anachronies), le récit répétitif des mêmes événements, et les discours digressifs non diégétiques.

Quant à la multiplicité des lignes d'histoire, nous avons déjà vu que *Una meditación* comporte quatre lignes d'histoire presque indépendantes, auxquelles s'ajoutent des épisodes secondaires indépendants de ces lignes. Notons que, parmi les épisodes secondaires, nous avons inclus les premières 60 pages du roman, qui font office d'introduction en présentant les deux familles auxquelles appartiennent la plupart des personnages et l'enfance de ceux-ci<sup>123</sup>.

Les altérations de l'ordre des événements et le récit répétitif, qui feront bientôt l'objet d'analyses plus détaillées, sont également visibles dans la Figure 10 : pour les altérations de l'ordre, il suffit de remarquer que les chiffres à l'intérieur des rectangles de chaque ligne d'histoire ne se suivent pas dans l'ordre croissant ; pour le récit répétitif, on notera par exemple que la cérémonie d'hommage à Jorge est racontée dans deux macroséquences différentes (aux ordinaux 3 et 4).

---

<sup>123</sup> Ce que note Stephen J. Summerhill : « *Una meditación comien[za] con una larga introducción sobre la vida familiar de la mayoría de los personajes, sobre su infancia antes del estallido de la Guerra Civil.* » (Summerhill, "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*", *op. cit.*, p. 102). Ken Benson note aussi la présence de cette sorte d'« *introducción de 50 páginas* » (60 dans notre édition) (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente...* *op. cit.*, p. 102).

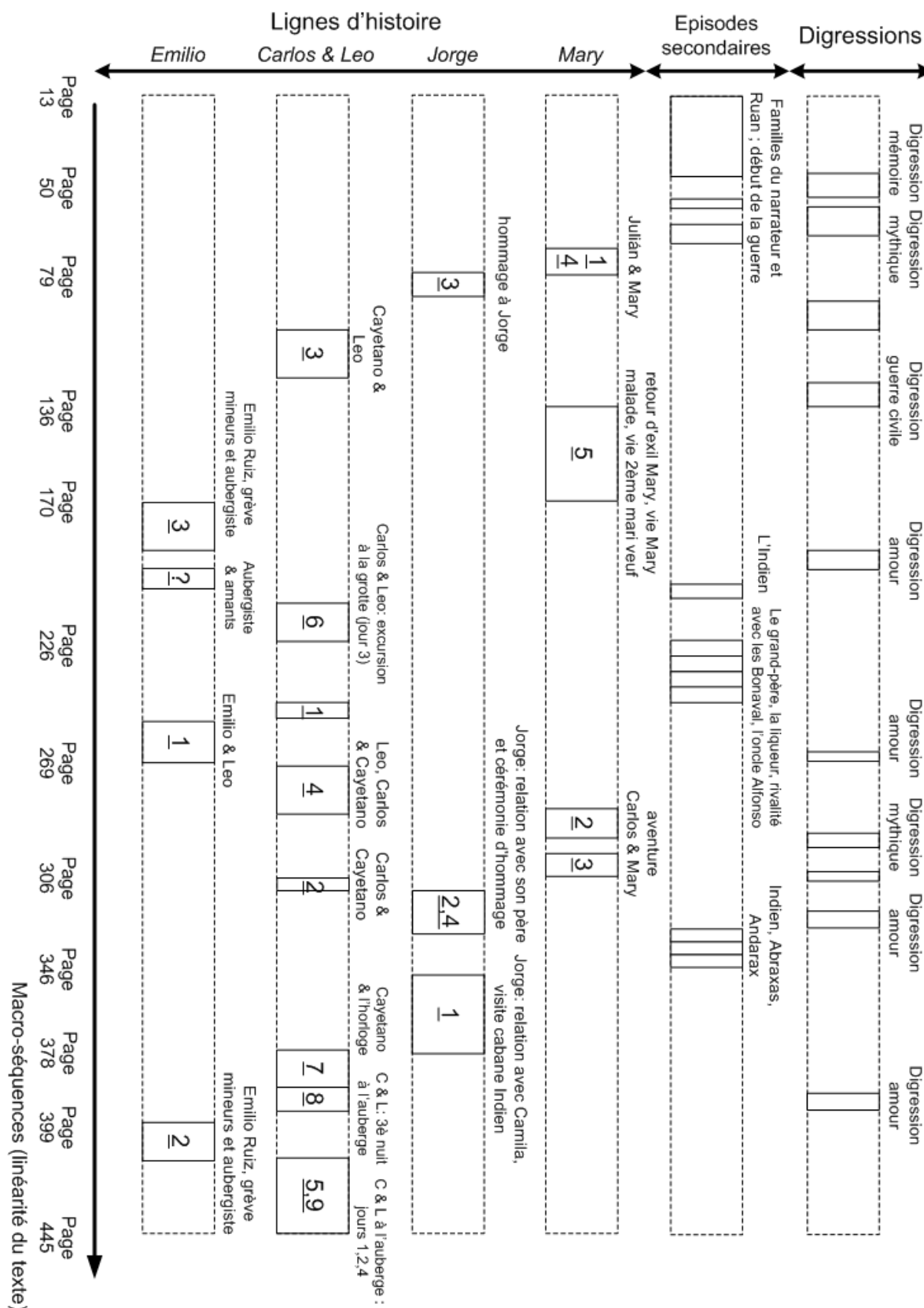


Figure 10 : Structure macroséquentielle de *Una meditación*

La présence de nombreux passages digressifs où le discours devient non diégétique est aussi clairement montrée dans la Figure 10 : abandonnant le récit des événements de

l'une ou l'autre ligne d'histoire, le texte développe un discours indépendant de la diégèse, majoritairement sur l'amour. La fréquence et l'extension de ces passages digressifs peuvent être appréciées dans la Figure 10 : le roman compte 10 passages digressifs dont l'extension moyenne est de 8 pages. En tout, sur les 432 pages du roman, 80 pages environ seront consacrées à des digressions, soit 18% du texte<sup>124</sup>.

### 3.2 Fragmentation du texte et discontinuité du récit de chaque ligne d'histoire

Les déviations par rapport à l'idéal du texte mono-historique, purement diégétique, linéaire, singulatif et complet sont responsables de deux phénomènes textuels qui façonnent la globalité du roman : la *fragmentation du texte* et la *discontinuité du récit*. Nous désignerons *fragmentation du texte* le fait que le texte est constitué d'une suite de segments entre lesquels s'établissent des discontinuités soit historiques (saut entre lignes d'histoire différentes), soit chronologiques (saut temporel dans une même ligne d'histoire, ellipse narrative), soit discursives (passage du diégétique au digressif ou inversement). Par *discontinuité du récit* nous désignerons le fait que les segments racontant chacune des lignes d'histoire ne sont pas contigus : ils sont séparés par d'autres segments qui portent sur d'autres lignes d'histoire ou qui constituent des digressions.

Fragmentation et discontinuité sont deux faits complémentaires. En considérant la fragmentation, on vise le passage du texte à la représentation mentale de l'histoire ; le texte dans son ensemble apparaît comme une suite de fragments hétérogènes qu'il faut, au fur et à mesure de l'avancement de la lecture, répartir en diverses « cases » : telle ou telle ligne d'histoire ou telle digression. En considérant la discontinuité du récit, on vise le parcours inverse, de l'histoire au texte : chaque ligne d'histoire apparaît éclatée en plusieurs fragments éparpillés dans un espace textuel qui comporte aussi des fragments appartenant à d'autres lignes d'histoire ou constituant des digressions.

Voyons-le concrètement dans le cas de *Una meditación* à la lumière de la Figure 10. Par fragmentation du texte nous entendons, comme nous l'avons dit, le fait que le texte se présente au lecteur comme une suite de fragments qui doivent être rapportés à des représentations mentales distinctes : chaque fragment appartient à l'une ou l'autre ligne

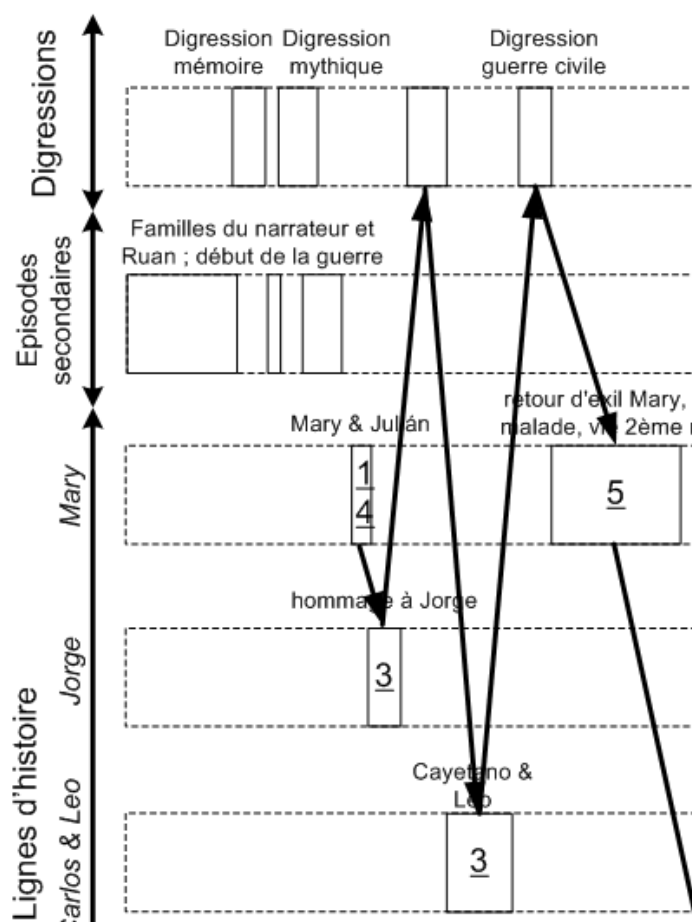
---

<sup>124</sup> En réalité, le discours non diégétique est encore plus présent : pour cette analyse macroséquentielle nous n'avons retenu que les passages digressifs s'étendant sur plusieurs pages, mais le texte est parsemé de considérations non diégétiques plus courtes qui se greffent ici et là au récit sans l'interrompre comme le font les passages digressifs longs. Nous étudierons ce point dans le Chapitre 5.

d’histoire ou à tel ou tel discours non diégétique disséminé dans le roman (théorique ou mythique). Au niveau global où nous nous plaçons ici, le degré de fragmentation du roman est indiqué par le nombre de macroséquences, c’est-à-dire le nombre de rectangles que compte la Figure 10. En effet, tous les changements de macroséquence de *Una meditación* introduisent une rupture du récit mono-historique, linéaire, singulatif et complet selon l’une ou l’autre des modalités précédemment passées en revue : soit le texte passe d’une ligne d’histoire à une autre, soit il abandonne le récit pour une digression non diégétique, soit, dans une même ligne d’histoire, il saute d’un épisode à un autre. Au total, on distingue dans *Una meditación* au moins 40 macroséquences, desquelles 19 développent les quatre lignes d’histoire, 11 les épisodes secondaires et 10 sont des digressions. Si nous prenons en compte les données du Tableau 2, il résulte que la longueur moyenne des macroséquences développant les lignes d’histoire est de 7 pages, celle des séquences développant des épisodes secondaires de 10 pages et celle des digressions de 8 pages. Cela signifie que, en moyenne, le texte change de thème (d’épisode ou de type de discours) à peu près toutes les 10 pages.

La Figure 10 montre que les causes de la fragmentation au niveau global sont la multiplicité des lignes d’histoire et les digressions : en effet, les changements de macroséquence impliquent presque toujours soit un changement de ligne d’histoire soit le début ou la fin d’une digression. Par exemple, comme le signale la Figure 11 ci-dessous, après la première macroséquence de la ligne d’histoire sur Mary (« Julián & Mary »), p. 71, le texte enchaîne avec la première macroséquence de la ligne d’histoire sur Jorge (« Hommage à Jorge »), p. 79, puis avec une digression, p. 92, puis avec la première macroséquence de la ligne d’histoire sur Carlos et Leo, p. 103, puis avec une autre digression (« guerre civile »), p. 124, puis avec une deuxième macroséquence de la ligne d’histoire sur Mary (« retour d’exil »), p. 136. En revanche, ni les anachronies ni les ellipses ne sont cause de fragmentation, car pour cela il faudrait que les macroséquences d’une même ligne d’histoire soient contiguës, ce qui ne se produit qu’une seule fois (aux macroséquences « 7 » et « 8 » de la ligne « Carlos et Leo » dans la Figure 10).





**Figure 11 : Suite de macroséquences**

Le récit de chacune des lignes d'histoire est discontinu dans le sens qu'elles sont racontées dans plusieurs fragments textuels non contigus, séparés par des fragments étrangers qui développent d'autres lignes d'histoire ou des digressions. En moyenne, dans le récit d'une ligne d'histoire, chaque macroséquence est séparée de la précédente ou de la suivante par six macroséquences étrangères (n'appartenant pas à la même ligne d'histoire), ce nombre variant selon les cas entre un (de « Emilio Ruiz, grève mineurs et aubegiste » à « Aubergiste & amants ») et dix-huit (de « Hommage à Jorge » à « Jorge : relation avec son père et cérémonie d'hommage »).

La distance en pages entre les différentes macroséquences d'une même ligne d'histoire est elle aussi très variable, mais, comme on le voit dans la Figure 10, elle est très souvent de plusieurs dizaines de pages, voire d'une centaine. Elle atteint même 200 pages dans le cas des deux premières macroséquences sur la vie de Jorge, la première (« hommage à Jorge ») se terminant à la p. 87, la suivante commençant à la page 315 (« relation avec son père et cérémonie d'hommage »), comme le montre bien la partie correspondante de la Figure 10, que nous reproduisons ci-dessous :

hommage à Jorge		Jorge: relation avec son père et cérémonie d'hommage	Jorge: relation avec Camila, visite cabane Indien
	<u>3</u>		<u>2.4</u>
			1

**Figure 12: Récit de la ligne d'histoire « Jorge »**

En résumé, les différentes macroséquences qui racontent chaque ligne d'histoire sont séparées par plusieurs dizaines de pages où sont développés en moyenne six autres thèmes : d'autres lignes d'histoire et des digressions non diégétiques. Cette accumulation de changements de macroséquence produit une impression d'exubérance, car le texte semble porter sur beaucoup de sujets différents, à la fois narratifs et théoriques, et en même temps défie la capacité du lecteur à gérer tant d'interruptions et de virages.

### 3.3 Anachronie et récit spiral

Le caractère non-linéaire (ou anachronique) des romans bénétiens a très souvent été noté par la critique. Claude Murcia, par exemple, affirme que « tous les récits de Benet bouleversent l'ordre chronologique et la cohérence rassurante qui lui est attachée »<sup>125</sup>. Dans son étude de *Volverás a Región*, Malcolm Allan Compitello souligne cette caractéristique du récit et la difficulté de compréhension qu'elle entraîne :

On the interpretive level the fundamental difficulty is the non-sequential and non-chronological presentation of the material. [...] the end and/or the effects of the process are revealed first, the beginning and/or the causes being postponed. The significance of this is that the reader is unable to measure with any certainty the importance of a given event, because the contextual information needed to complete the process is presented later.<sup>126</sup>

Dans *Una meditación*, Gonzalo Sobejano signale le même brouillage de la chronologie :

las épocas se barajan, y si las páginas iniciales nos sitúan a corta distancia del comienzo de la guerra civil y en el día mismo del estallido, las fechas ulteriores (aludidas más que enunciadas) obedecen a vaivenes de dispersión: hacia atrás, hacia adelante. Conocemos primero la lápida de Jorge Ruan, más tarde sus últimos años de sorda hostilidad con su padre, mucho más tarde su morbosos idilio con Camila y su indescifrada muerte. O de la prima Mary conocemos primero su triunfal juventud, después su enfermedad y muerte,

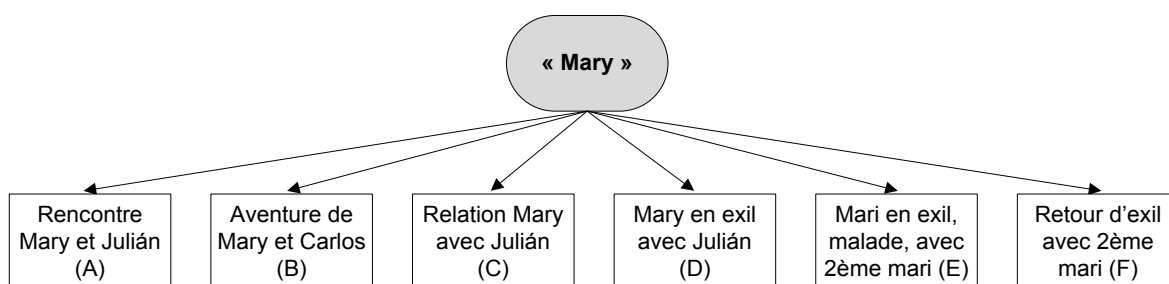
<sup>125</sup> Murcia, Juan Benet. *Dans la pénombre de Région*, op. cit., p. 103.

<sup>126</sup> Compitello, *Ordering the Evidence: Volverás a Región and Civil War Fiction*, op. cit., p. 108.

más adelante su escapada a Región con Carlos Bonaval en los días precedentes al 18 de julio de 1936.<sup>127</sup>

La non-linéarité du récit de chaque ligne d'histoire de *Una meditación* est visible sur la Figure 10 (p. 70), où les chiffres à l'intérieur des pavés représentant les macroséquences indiquent l'ordre chronologique des événements qu'elles rapportent. Comme on le voit, la suite de ces chiffres n'est croissante (chronologique) pour aucune des lignes d'histoire<sup>128</sup>.

Concernant le récit de la ligne d'histoire « Mary », sa non linéarité apparaît lorsqu'on compare les deux figures ci-dessous, qui représentent respectivement l'histoire (reprise de la Figure 9, p. 64) et le récit (reprise de la Figure 10, p. 70) :



**Figure 13 : Macrostructure de la ligne d'histoire « Mary »**



**Figure 14: Récit de la ligne d'histoire « Mary »**

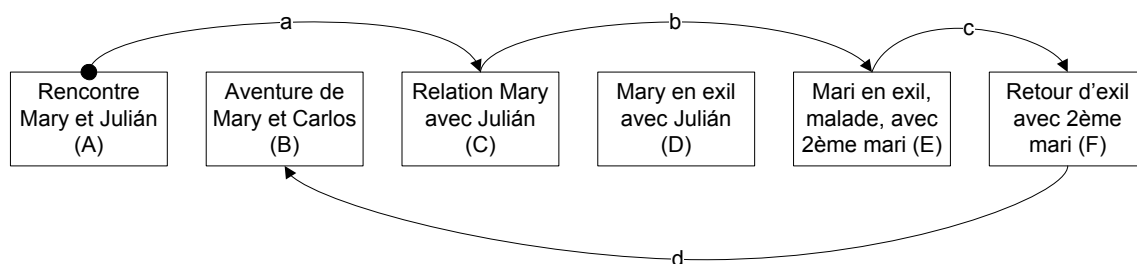
La Figure 14 montre que le récit commence par la relation entre Mary et Julián : leur rencontre chez les Ruan, leur mariage et leur exil au début de la guerre civile : ce sont les épisodes A et C de l'histoire schématisée dans la Figure 13. Un premier bouleversement de la chronologie s'est produit puisque l'épisode B (l'aventure de Mary et Carlos) a été éliminé. Le récit reprend dans une deuxième macroséquence avec, d'abord, l'épisode E sur la vie en exil de Mary, des années après, divorcée de Julián et remariée avec un médecin, puis avec l'épisode F sur son retour d'exil, très malade, avec son deuxième mari et leur installation à Región. Un saut temporel (une ellipse) occulte donc l'épisode intermédiaire D sur l'exil avec Julián. Enfin, les deux dernières macroséquences reviennent en arrière dans la

<sup>127</sup> Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 389.

<sup>128</sup> Le récit d'une ligne d'histoire serait chronologique si les chiffres à l'intérieur des rectangles qui représentent les macroséquences étaient croissants : 1, 2, 3, ...

chronologie et racontent la brève aventure de Mary avec Carlos avant qu'elle ne se marie avec Julián, venant ainsi combler l'ellipse initiale de l'épisode B. L'épisode C, la vie en exil de Mary avec Julián, n'est jamais raconté.

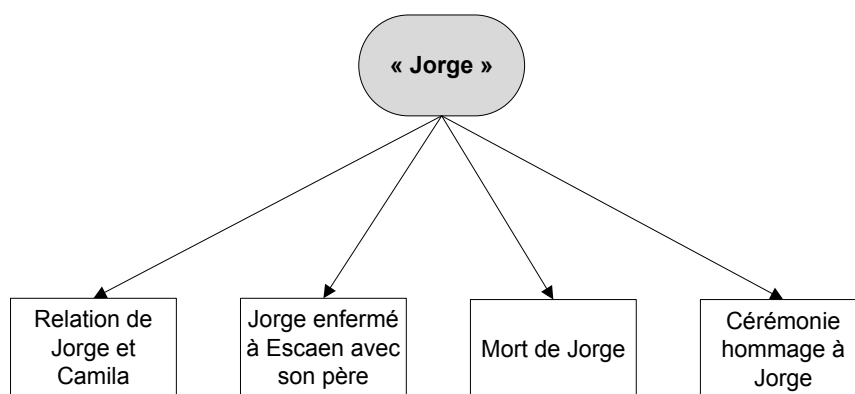
La Figure 15 ci-dessous schématise les sauts temporels qu'opère le récit sur l'histoire. Les rectangles représentent les épisodes de l'histoire dans l'ordre chronologique, les flèches indiquent dans quel ordre ils sont racontés, le cercle noir signale l'épisode par lequel commence le récit :



**Figure 15: Histoire et récit de la ligne d'histoire « Mary »**

En accord avec nos explications, on lit dans cette représentation que le récit rapporte les épisodes de l'histoire dans l'ordre suivant : A > C > E > F > B.

Les figures ci-dessous permettent d'étudier la non-linéarité du récit de la ligne d'histoire « Jorge » :

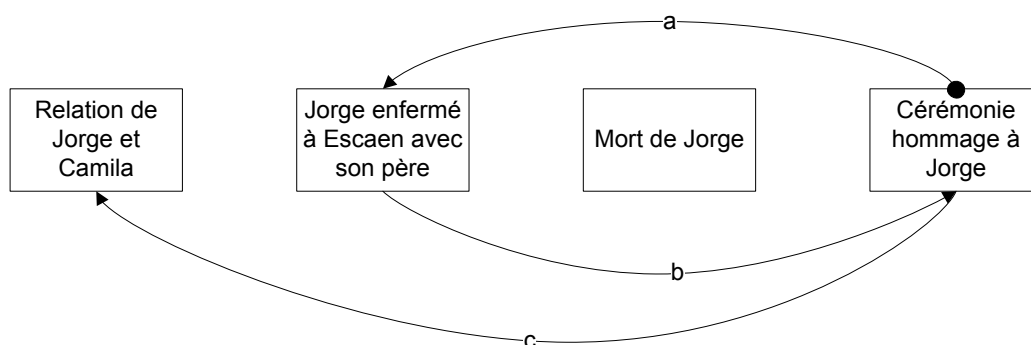


**Figure 16 : Macrostructure de la ligne d'histoire « Jorge »**

hommage à Jorge		Jorge: relation avec son père et cérémonie d'hommage	Jorge: relation avec Camila, visite cabane Indien
<u>3</u>		<u>2.4</u>	1

**Figure 17: Récit de la ligne d'histoire « Jorge »**

Le récit est clairement anachronique puisque les macroséquences se suivent dans un ordre presque inverse de l'ordre chronologique : il commence par la cérémonie d'hommage à Jorge quelques mois après sa mort (ordinal 3), puis reprend bien plus tard dans le roman avec les relations de rivalité que Jorge entretenait avec son père (ordinal 2), notamment vers la fin de sa vie, il revient ensuite à la cérémonie d'hommage (ordinal 4), enfin une dernière macroséquence raconte la relation de Jorge avec Camila (ordinal 1). L'épisode de la mort de Jorge n'est pas raconté. La Figure 18 synthétise les relations entre histoire et récit :



**Figure 18: Histoire et récit de la ligne d'histoire « Jorge »**

On notera le début du récit par la fin de l'histoire, la cérémonie d'hommage posthume à Jorge, l'ellipse de sa mort, le retour à la cérémonie (constituant ainsi un récit répétitif), et le premier épisode raconté en dernier (la relation de Jorge et Camila).

On pourrait montrer la présence du même type d'altérations de l'ordre des événements dans la ligne d'histoire « Emilio Ruiz », dont la fin est racontée à la première macroséquence (cf. Figure 10). On notera aussi que nous n'avons pas assigné d'ordinal à la deuxième macroséquence de cette ligne d'histoire (où nous avons marqué « ? »), car les indications fournies par le texte ne permettent pas de la localiser précisément dans le temps.

Mais c'est surtout dans le récit de la ligne d'histoire la plus développée par le texte<sup>129</sup>, « Carlos et Leo », que l'ordre des événements est complètement bouleversé. Nous en présentons ci-dessous la macrostructure épisodique et la structure du récit :

<sup>129</sup> Le volume textuel consacré à « Carlos et Leo » est à peu près le double de celui qui est consacré aux autres lignes d'histoire (voir le Tableau 2, p. 61).

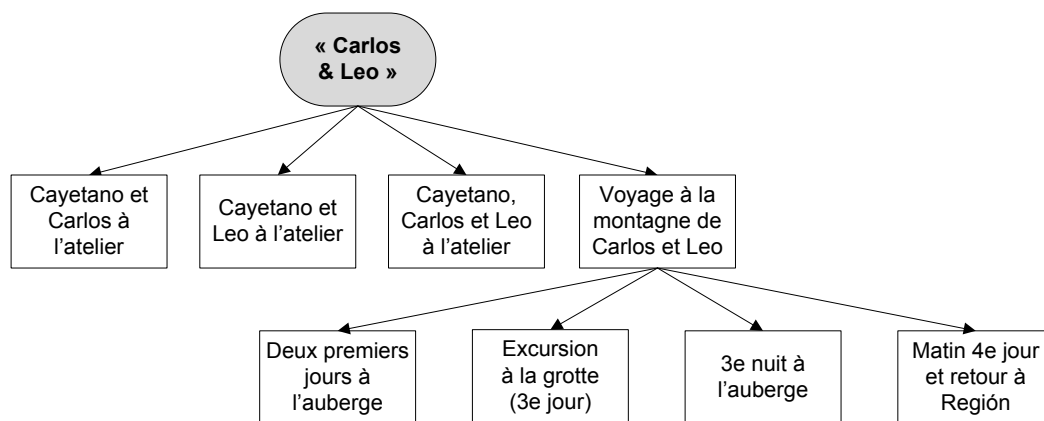


Figure 19 : Macrostructure de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »

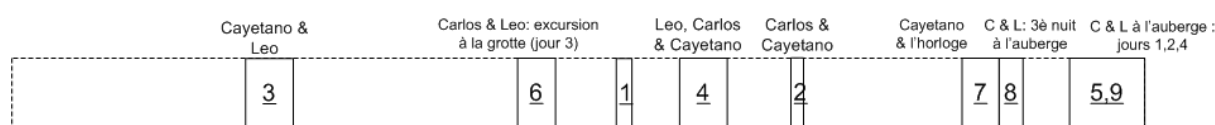
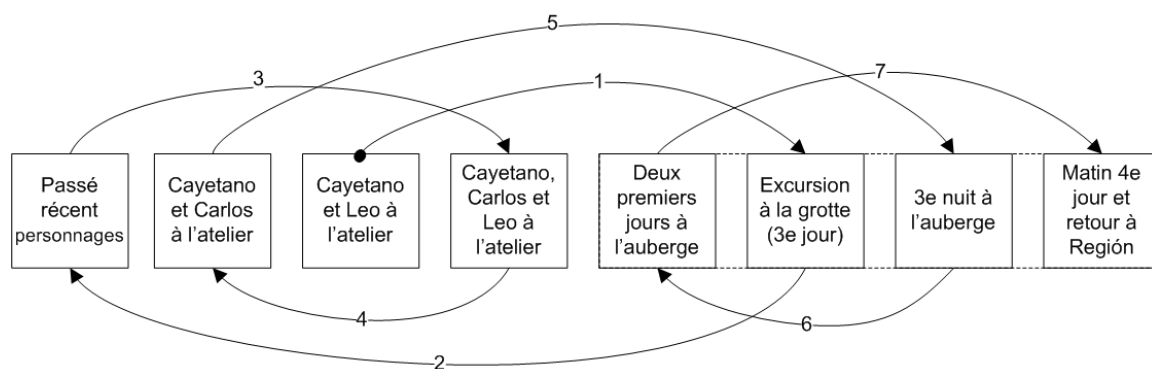


Figure 20: Récit de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »

Comme le montre la Figure 20, le récit se compose de la suite suivante, très désordonnée : rencontres entre Cayetano et Leo à l'atelier (ordinal 3 dans la figure) ; excursion de Carlos et Leo à la grotte de Mansurra au troisième jour de leur voyage à la montagne (ordinal 6) ; rencontres de Cayetano, Leo et Carlos dans l'atelier (ordinal 4) ; passé récent de Carlos, Cayetano et Leo (ordinal 1) ; rencontres de Carlos et Cayetano (ordinal 2) ; travail de Cayetano sur l'horloge et sa mise en marche, simultanée au voyage de Carlos et Leo (ordinal 7) ; troisième nuit de Carlos et Leo à l'auberge de la montagne (ordinal 8) ; deux premiers jours à l'auberge de la montagne, puis tout de suite quatrième jour et retour à Región (ordinaux 5 et 9).

La Figure 21 ci-dessous schématise ce parcours textuel de l'histoire et montre clairement les constants sauts temporels en avant et en arrière qu'opère le récit<sup>130</sup>.

<sup>130</sup> Pour simplifier le schéma, nous n'avons pas représenté la macroséquence sur le travail de Cayetano sur l'horloge et sa mise en marche, événements simultanés aux deux premiers jours du voyage de Carlos et Leo à la montagne.



**Figure 21: Histoire et récit de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »**

Cette représentation montre que le récit parcourt l'histoire selon une sorte de spirale qui suit deux règles :

- a) *Règle d'alternance de direction* : le récit alterne des mouvements de progression (vers l'avant de l'histoire) et des mouvements de recul (vers l'arrière).
- b) *Règle de discontinuité* : le récit ne rapporte jamais l'un après l'autre deux épisodes contigus dans l'histoire.

Pour illustrer ce fonctionnement, examinons les trois premiers mouvements du récit tels que les représente la Figure 21 (flèches numérotées 1, 2 et 3). Comme on le voit, le texte commence par l'épisode sur les rencontres de Cayetano et Leo à l'atelier ; dans le premier mouvement (indiqué par la flèche « 1 »), en accord avec la règle de discontinuité (la règle d'alternance de direction n'a de sens qu'à partir du deuxième mouvement), le récit saute sur deux épisodes et passe à l'épisode de l'excursion de Carlos et Leo à la grotte. Dans le deuxième mouvement (flèche « 2 »), le récit suit les deux règles : comme le mouvement précédent correspondait à une progression, le récit revient maintenant en arrière et rapporte un épisode antérieur (règle d'alternance de direction) et non contigu (règle de discontinuité) : le passé récent des personnages à Región. Dans le troisième mouvement (flèche « 3 »), la direction de développement s'inverse à nouveau (règle d'alternance) et c'est maintenant vers l'avant que se développe le récit, avec un épisode non contigu : les rencontres à trois dans l'atelier de Cayetano.

Cette structure en spirale qui change systématiquement de direction temporelle et interdit de raconter l'un après l'autre des épisodes contigus dans l'histoire, le récit de la ligne d'histoire « Carlos et Leo » la réalise de la manière la plus spectaculaire. Cependant, l'examen du récit des autres lignes d'histoire montre une tendance à la même sorte de

structure (dans la mesure où le nombre de macroséquences le permet). En particulier, la Figure 18 (p. 77) montre que le récit de la ligne d'histoire « Jorge » respecte scrupuleusement les deux règles d'alternance de direction et de discontinuité<sup>131</sup>.

En ce qui concerne le processus de lecture, on pressent la difficulté engendrée par un récit se conformant à une telle structure. Comme le dit Carlos Cuevas Mendoza, qui a mis en évidence l'anachronie dans les narrations courtes de Benet, « si le lecteur ne fait pas l'effort de reconstruire la chronologie des événements [...], il ne pourra pas tendre à une compréhension minimale des [narrations] »<sup>132</sup>. En effet, puisque comprendre signifie (re)construire l'histoire à partir du récit<sup>133</sup>, la tâche sera d'autant plus complexe que le bouleversement de l'ordre des événements obligera le lecteur à des constantes réorganisations de la représentation mentale de l'histoire à mesure qu'il lit. C'est ce que pointe Meir Sternberg quand il envisage « *the problem of reconstructing the fabulaic sequence [=l'histoire] by spotting and integrating the expositional motifs [=le récit], as they unfold in the deformed order of presentation* » :

the divergence from the natural sequence [*natural=chronologique*] [...] forc[es] the reader, during his progression along the continuum of the text, to regress in order to relate the material gradually disclosed to earlier stages in the action and/or the reading, to

<sup>131</sup> Gonzalo Sobejano et Ken Benson ont aussi analysé les mouvements en avant et en arrière du récit de *Una meditación*. Sobejano pose cependant la guerre civile comme « centre de rotation » de ces mouvements, ce qui ne correspond pas à la réalité du texte, comme le montrent nos analyses et schématisations ; en effet, la plupart du récit porte sur la vie adulte des protagonistes, qui étaient enfants lors du début de la guerre. Voici l'analyse de Sobejano : « *las épocas se barajan, y si las páginas iniciales nos sitúan a corta distancia del comienzo de la guerra civil y en el día mismo del estallido, las fechas posteriores (aludidas más que enunciadas) obedecen a vaivenes de dispersión: hacia atrás, hacia adelante. [...] La guerra civil es como el eje temporal, pero no divide la novela en un antes y un después de ella, sino que los acontecimientos recordados giran en torno a ese eje, apareciendo unos en la rotación hacia adelante y otros en la vuelta hacia atrás.* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 389). L'analyse de Ken Benson, en revanche, montre bien que la plupart du roman porte sur l'après-guerre (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente...* op. cit., p. 102). Pour désigner le brouillage de la chronologie, Benson utilise le terme de *estructura caleidoscopal* : « *Pero [...] según se avanza en la narración [...] los motivos se van entrelazando con menor cohesión, dando un efecto final de estructura caleidoscopal donde los distintos motivos se entrecruzan en las reminiscencias del narrador-meditador* » (ibid., p. 104). Notons, par ailleurs, que Benson emploie aussi le terme de *forma espiral* mais pour désigner un autre phénomène textuel, celui du retour répétitif sur un même point de l'histoire : « *los acontecimientos se narran repetidamente [...] se vuelve sobre los mismos motivos pero al mismo tiempo se van acumulando datos nuevos sobre cada uno de los motivos* » (ibid.).

<sup>132</sup> Carlos Cuevas Mendoza, *Les labyrinthes de la transgression (Genèse de l'œuvre de Juan Benet)*, Thèse de Doctorat, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1998, p. 122.

<sup>133</sup> Sur ce point, voir §1.3. Rappelons ici seulement l'explication de Meir Sternberg : « *The fabula [=histoire] is reconstitutive in that it results from the reader's reconstruction of sujet [=récit] components according to a preconceived, 'natural,' logical-chronological frame of reference, the deviations from which in the sujet [=récit] highlight the modes of presentation chosen by the work.* » (Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, op. cit., p. 10).



link and re-link past, present and future, and constantly to reinterpret what has gone before.<sup>134</sup>

L'effet du récit spiral bénézien sur la compréhension est plus finement mis en évidence en constatant qu'il transgresse les trois principes que, selon les travaux des psycholinguistes K. Ohtsuka et W. F. Brewer, un texte narratif doit respecter pour faciliter la compréhension : le principe d'isomorphisme, le principe de consistance et le principe d'intégration immédiate.

Pour ces auteurs, aussi, comprendre un récit suppose la construction par le lecteur d'une représentation mentale qui rende compte de l'ordre des événements dans l'histoire<sup>135</sup>. Logiquement, le récit chronologique (linéaire) sera le plus facilement compris : c'est ce qu'affirme le *principe d'isomorphisme* entre histoire et récit<sup>136</sup>. Pour les récits non chronologiques, le respect de deux autres principes facilite la compréhension. Le *principe d'intégration immédiate* pose que la compréhension sera facilitée si le nouvel événement introduit par le récit peut être lié à des événements (chronologiquement antérieurs ou postérieurs) déjà racontés<sup>137</sup>. Par exemple, si le récit a déjà introduit les événements E2, E3 et E4, la compréhension sera facilitée si le récit se poursuit, indifféremment, par l'événement E5 ou par l'événement E1 : dans les deux cas le lecteur pourra lier le nouvel événement à l'un de ceux qu'il connaît déjà (E1 à E2, E5 à E4) ; en revanche, si le récit se poursuit par l'événement E6, le texte transgresse le principe d'intégration immédiate car l'événement ne peut pas être relié à un autre événement connu, entravant ainsi le processus de compréhension. Le *principe de consistance*, enfin, établit que le récit doit se développer dans une direction temporelle constante, soit vers l'avant, soit vers l'arrière<sup>138</sup>. Par exemple, si le récit a déjà introduit les événements E4, E5 et E6, la compréhension sera facilitée si le récit se poursuit par E7 puis E8 (direction constante vers des événements chronologiquement postérieurs) ou, aussi, s'il se poursuit par

---

<sup>134</sup> *Ibid.*, p. 31. Ailleurs, Sternberg rappelle les raisons pour lesquelles le récit chronologique est en principe le plus facilement compris : « [chronological order is] not only the order of nature but also the order of causality, hence of plot coherence. Being chronological, the sequence of events is followable, intelligible, memorable, indeed chrono-logical. » (Sternberg, "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", *op. cit.*, p. 903).

<sup>135</sup> « Comprehension of narrative texts requires the construction of an appropriate underlying event sequence from the surface discourse structure. » (Ohtsuka et Brewer, "Discourse organization in the comprehension of temporal order in narrative texts", *op. cit.*, p. 323).

<sup>136</sup> *Ibid.*, p. 323.

<sup>137</sup> *Ibid.*, p. 322.

<sup>138</sup> *Ibid.*, p. 322.

l'événement E3 puis E2 (direction constante vers des événements chronologiquement antérieurs) ; en revanche, la compréhension sera entravée et le principe de consistance transgressé si le récit se poursuit avec l'événement E7, puis E3, puis E8<sup>139</sup>. Formulés négativement, les principes d'intégration immédiate et de consistance établissent que, pour faciliter la compréhension, le récit ne doit pas raconter d'événement qui ne puisse pas être rattaché à un autre événement déjà raconté, et qu'il ne doit pas changer de direction temporelle.

Or aucun de ces trois principes n'est respecté par le récit bénétien. Evidemment, n'étant pas chronologique, il ne respecte pas le principe d'isomorphisme. Mais, comme nous l'avons vu, le récit en spirale bénétien se caractérise plus particulièrement par la règle d'alternance, qui impose des changements systématiques de direction dans le parcours de l'histoire, et par la règle de discontinuité, qui impose de ne jamais relater un épisode dont un épisode contigu aurait été raconté juste avant. La règle d'alternance suppose clairement la transgression du principe de consistance. La règle de discontinuité, pour sa part, conduit à un récit qui diffère autant que possible l'établissement des liens entre les épisodes<sup>140</sup> et qui par conséquent transgresse le principe d'intégration immédiate.

Par ce bouleversement exceptionnel de la chronologie introduit par le récit spiral, *Una meditación* se distingue de la grande majorité des textes narratifs, tous genres et traditions confondus, qui tendent à être chronologiques et par conséquent à respecter les trois principes d'isomorphisme, d'intégration immédiate et de consistance. En effet, bien que dans un certain type de roman moderne la présence de bouleversements chronologiques soit devenue courante, ceux-ci sont loin de pouvoir être considérés comme « normaux ». Comme le note Meir Sternberg dans son étude sur cette question, le récit linéaire (chronologique) est une forme narrative absolument commune, notamment dans deux domaines de l'expérience courante : dans les récits qui peuplent les échanges conversationnels quotidiens et dans les genres factuels comme « les chroniques, l'historiographie, les biographies, les autobiographies, les journaux intimes, les journaux d'informations, les documentaires, les récits de voyages, les comptes-rendus administratifs

---

<sup>139</sup> Dans ce cas, bien qu'il soit conforme au principe d'intégration immédiate (le moins restrictif), le récit se développe dans une direction temporelle changeante : d'abord vers des événements postérieurs (E7), puis antérieurs (E3), puis à nouveau postérieurs (E8).

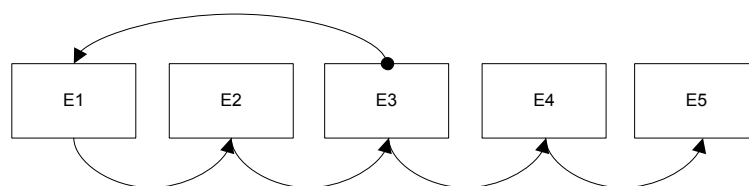
<sup>140</sup> « Autant que possible » car à mesure que le texte avance le nombre d'épisodes déjà racontés augmente et il devient de plus en plus difficile d'en rapporter d'autres qui en soient déconnectés (plus on a assemblé de pièces d'un puzzle, plus il est facile d'en trouver qui « collent » à la construction en cours).

et académiques »<sup>141</sup>, etc. D'autre part, note Sternberg, même dans le strict champ littéraire (aux frontières changeantes avec les époques historiques) le récit chronologique est très présent, l'anachronie n'étant absolument pas la norme<sup>142</sup>. En outre, parmi les textes factuels (chronologiques), certains sont devenus des modèles consacrés de l'esthétique littéraire, comme la Bible ou les *Histoires* de Tacite<sup>143</sup>.

Tout au plus, on pourrait dire que le roman réaliste du XIXe a rendu conventionnel un type de récit anachronique très particulier, celui qui est structuré par un début *in medias res*. Comme le dit Mieke Bal :

La novela 'clásica', según el modelo de la novela decimonónica, hace un gran uso de [las anacronías]. La construcción convencional de una novela es el comienzo *in medias res*, que zambulle al lector en mitad de la fábula. Desde este punto se retrotrae entonces al pasado, y desde entonces la historia sigue más o menos cronológicamente hasta el final.<sup>144</sup>

Cette forme du récit à début *in medias res* correspond à la représentation suivante (pour une histoire composée de cinq épisodes, par exemple) :



Selon cette structure, le récit commence par E3 puis reprend l'histoire dès le début dans l'ordre des événements. Par conséquent, après une première anachronie, le récit du roman réaliste devient chronologique.

<sup>141</sup> Sternberg, "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", *op. cit.*, p. 909.

<sup>142</sup> « *Literature (or literariness) no more inheres in twisted than in straight deployment. [...] the erection of disordering into a formal marker (locus, constant, guarantor) of poetic discourse is doomed to failure. What is more, this still holds true if, for the sake of argument, we restrict the corpus to (literary) fiction alone.* » (*ibid.*, p. 927).

<sup>143</sup> « *By any standard, the historical genre boasts some of the masterworks of narrative: the Bible, Herodotus's Histories, Thucydides' The Peloponnesian War, Tacitus's Annals and Histories, Snorri Sturluson's Heimskringla, Froissart's Chronicles, Gibbon's Decline and Fall of the Roman Empire come readily to mind. Hardly anyone will rank them below yesterday's novel [...] However inclined or conditioned to the contrary, the attentive reader will often discover that their very artistry benefits rather than suffers from the adherence to the arrow of time.* » (*ibid.*, p. 921).

<sup>144</sup> Mieke Bal, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1998, p. 61. Selon Meir Sternberg, le début *in medias res* est déjà une convention littéraire bien établie au XVIIIe siècle (Sternberg, "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", *op. cit.*, p. 934). Pour la différence entre le sens originel horatien de l'expression *in medias res* et le sens actuel, voir Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, *op. cit.*, p. 35-41.

Ainsi, le récit est chronologique à la fois dans les échanges conversationnels, dans les genres factuels et dans une grande partie de la littérature (en particulier dans le roman réaliste, après le début conventionnel *in medias res*). Dans le contexte de ce corpus gigantesque, le récit spiral de *Una meditación* apparaît alors comme un renversement complet de la norme de lisibilité conventionnelle, dont il transgresse les trois principes d'isomorphisme, de consistance et d'intégration immédiate.

De surcroît, plus un texte bouleverse la chronologie, plus il devrait accompagner le lecteur dans la compréhension de ses sauts dans le temps ; or, comme on le verra dans le Chapitre 4, le texte de Benet se caractérise justement par la déficience (voire l'absence) de cet accompagnement.

### **3.4 Éclatement épisodique et brouillage de la macrostructure de l'histoire**

Nous avons vu précédemment que le récit de chacune des lignes d'histoire est discontinu, c'est-à-dire apparaît morcelé en plusieurs fragments non contigus séparés par d'autres fragments étrangers à la ligne d'histoire en question (appartenant à d'autres lignes d'histoire, à des épisodes secondaires ou à des digressions) ; la ligne d'histoire « Carlos et Leo », par exemple, est racontée en huit « morceaux ». Nous avons vu aussi que le texte bouleverse radicalement l'ordre des événements de l'histoire dans ce que nous avons appelé récit spiral. À ces deux caractéristiques du niveau global inter-macroséquentiel, il faut en ajouter une troisième : l'éclatement de l'unité des épisodes et la subséquente dissolution de la macrostructure de l'histoire.

La discontinuité du récit désignait le fait que les lignes d'histoire ne sont pas racontées d'un coup, en un segment continu. On peut donc dire que leur unité est éclatée dans le texte. Or cet éclatement n'affecte pas seulement les lignes d'histoire dans leur globalité mais très souvent aussi le niveau macrostructural inférieur, celui des épisodes qui les constituent. Ainsi, par *éclatement de l'unité épisodique* nous désignerons le fait que certains épisodes ne sont pas racontés d'un seul coup mais en plusieurs fragments non contigus.

La Figure 10 montre en effet que plusieurs épisodes sont narrés non pas en une mais en plusieurs (souvent deux) macroséquences. Deux causes d'éclatement peuvent être distinguées. D'une part, l'éclatement des épisodes peut être dû à la discontinuité du récit :

- La cérémonie d'hommage à Jorge est narrée dans deux macroséquences séparées par 18 autres macroséquences comptant 200 pages.
- Le séjour de Carlos et Leo à l'auberge est raconté en deux macroséquences (les deux dernières de la ligne d'histoire) séparées par une macroséquence de la ligne « Emilio », de 17 pages.
- Si on ne considère pas seulement le séjour à l'auberge mais en général le voyage à la montagne de Carlos et Leo (voir la macrostructure épisodique de cette ligne d'histoire dans la Figure 6), cet épisode est raconté en trois macroséquences, les deux précédentes (sur le séjour à l'auberge), séparées entre elles par 17 pages, et celle sur l'excursion à la grotte (deuxième macroséquence de la ligne d'histoire), qui se trouve 165 pages avant.
- Le conflit d'Emilio Ruiz avec les mineurs en grève est raconté en deux macroséquences (première et dernière macroséquences de la ligne d'histoire) séparées par 220 pages.

Comme le montre cette analyse, les différents fragments développant un même épisode peuvent être séparés de 200 pages.

D'autre part, l'éclatement du récit de l'épisode peut être dû à des digressions s'interposant entre les segments développant un même épisode. Parmi les digressions relevées dans la Figure 10, six interrompent le récit d'un épisode qui est repris après la fin de la digression. Le tableau suivant synthétise les caractéristiques de ces occurrences :

**Tableau 3 : Poids et localisation des digressions interrompant le récit d'un épisode**

<i>Épisode</i>	<i>Emplacement digression</i>	<i>Extension passage diégétique</i>	<i>Extension digression</i>	<i>Extension digression vs. diégétique</i>	<i>Localisation digression dans MS diégétique</i>
« Début guerre »	58-67	5 pages	10 pages	200%	Après première page
« Emilio et Leo »	260-263	12 pages	4 pages	33%	Au milieu
« Carlos et Mary »	293-297	17 pages	5 pages	29%	Au milieu
« Carlos et Mary »	301-303	6 pages	3 pages	50%	Avant-dernière page
« Jorge »	325-328	7 pages	4 pages	57%	Avant-dernière page
« Carlos et Leo »	393-398	5 pages	6 pages	120%	Au milieu

Ce tableau montre que la moitié des digressions qui interfèrent avec le récit d'un épisode apparaissent au début ou à la fin de la macroséquence, tandis que l'autre moitié apparaît vers le milieu. Leur emplacement est important dans la mesure où il détermine la taille des morceaux d'épisodes qu'elles séparent : placées au début ou à la fin de la macroséquence diégétique, les digressions isolent un morceau de petite taille (au début ou à la fin), qui risque alors de ne pas être perçu comme partie intégrante de la macroséquence (nous examinerons cet aspect plus loin). Mais, plus important encore, l'extension de ces digressions est du même ordre que celle du discours diégétique qu'elles interrompent, parfois elle est même supérieure (200% et 120%) : cela signifie que ces digressions sont de puissants agents de l'éclatement épisodique du récit puisque, quand elles apparaissent, elles ont un poids équivalent voire supérieur à celui du morceau de récit que le lecteur était en train de lire (nous étudierons ce phénomène dans §5.2).

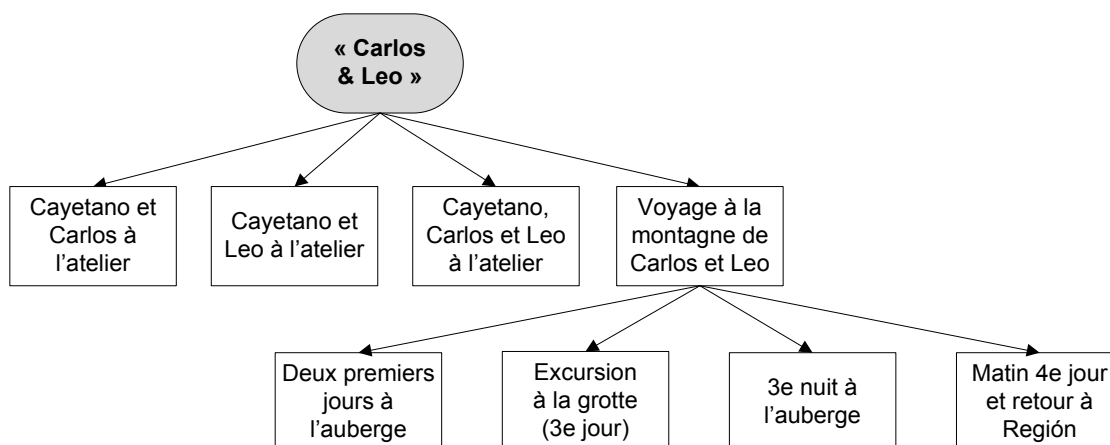
Par ailleurs, l'éclatement épisodique entraîne un autre phénomène textuel caractéristique du texte bénédictin qui est celui du *récit partiellement répétitif* où le texte raconte plusieurs fois un même épisode mais en en rapportant à chaque fois une vision partielle différente. En effet, chaque épisode qui subit le phénomène d'éclatement fait l'objet de plusieurs macroséquences et par conséquent apparaît au lecteur comme un épisode qui se répète, qui figure à plusieurs points du texte.

En ce qui concerne la lecture, on peut supposer que l'éclatement des épisodes entrave le processus de compréhension. En effet, nous avons vu que la compréhension passe par la reconstruction des lignes d'histoire, chaque ligne d'histoire se trouvant dispersée en plusieurs fragments textuels non contigus (discontinuité) dont l'ordre de succession bouleverse complètement l'ordre événementiel (récit spiral). Les fragments textuels sont comme les pièces d'un puzzle que la lecture doit assembler. Et le degré d'éclatement définit le nombre de pièces du puzzle, c'est-à-dire le nombre de fragments constituant le récit de chaque ligne d'histoire : un épisode non éclaté est raconté d'un coup et constitue ainsi un unique fragment textuel ; en revanche, un épisode éclaté en  $N$  morceaux donnera lieu à  $N$  fragments textuels. Par ailleurs, du fait de sa structure arborescente, plus on descend dans la macrostructure épisodique, plus le nombre d'épisodes est important, de sorte que plus l'éclatement affectera des niveaux inférieurs de la macrostructure, plus le nombre de fragments sera élevé. Ainsi, plus le récit est soumis au phénomène d'éclatement épisodique, plus le nombre de fragments sera élevé et plus la compréhension de l'histoire sera difficile. En particulier, plus un récit est éclaté, plus il y a de possibilités de bouleverser sa chronologie, car le nombre d'anachronies possibles croît avec le nombre de fragments : ainsi, la ligne d'histoire « Carlos et Leo » est à la fois celle où l'éclatement est le plus présent et celle où la chronologie est la plus perturbée.

Plus généralement, l'éclatement épisodique mène à un récit qui occulte la macrostructure de l'histoire, entravant par conséquent le processus de lecture et de compréhension. Voyons cela. Nous avons vu précédemment que la compréhension du récit suppose la construction progressive chez le lecteur d'une représentation mentale du contenu à plusieurs niveaux d'abstraction, la macrostructure épisodique. La structure séquentielle du texte sur lequel est projetée l'histoire reproduit à des degrés divers cette macrostructure épisodique. Or, on peut imaginer que la macrostructure épisodique de l'histoire sera d'autant plus aisément construite que la structure séquentielle du texte lui ressemblera. Autrement dit, plus la structure du récit ressemble à celle de l'histoire, plus l'histoire est facilement reconstruite. Les relations de temps entre histoire et récit constituent un cas particulier de ce fait : plus l'ordre des événements dans le récit correspond à l'ordre des événements de l'histoire, plus la tâche de reconstruction de l'histoire est aisée. Mais ce n'est pas uniquement l'ordre des événements qui fait la macrostructure épisodique, c'est aussi sa structure hiérarchique. Par conséquent, le récit sera d'autant mieux compris qu'il sera organisé hiérarchiquement de la même manière que

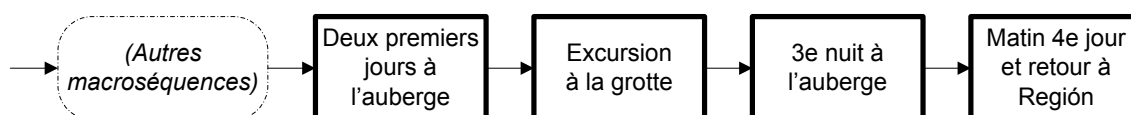
l'histoire. Au contraire, la lecture et la compréhension d'un récit seront d'autant plus complexes que sa structure ne reproduira pas celle de l'histoire.

Le fort éclatement épisodique de *Una meditación* conduit à ce non-respect de la structure de l'histoire. Pour le montrer, prenons l'exemple du macro-épisode « Voyage à la montagne » de la ligne d'histoire « Carlos et Leo », dont nous reprenons la macrostructure épisodique ci-dessous (cf. §2.3) :

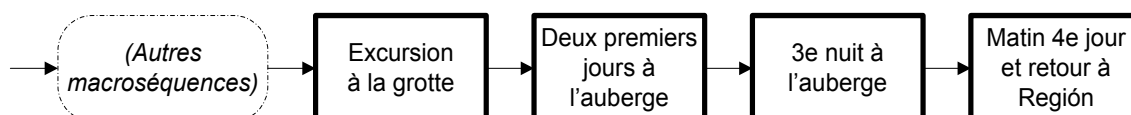


**Figure 22 : Macrostructure épisodique de la relation « Carlos et Leo »**

Un récit facilitant la compréhension exposerait ces différents épisodes dans l'ordre chronologique. C'est le récit schématisé par la figure suivante (récit imaginaire qui ne correspond pas à la réalité de *Una meditación*), où nous avons indiqué en gras les épisodes correspondant au macro-épisode « Voyage à la montagne » :



Si l'ordre des événements ne devait pas être respecté, le récit pourrait au moins reproduire l'organisation hiérarchique du contenu en respectant l'intégrité des macro-épisodes, en particulier du macro-épisode « Voyage à la montagne ». Par exemple (récit toujours imaginaire) :

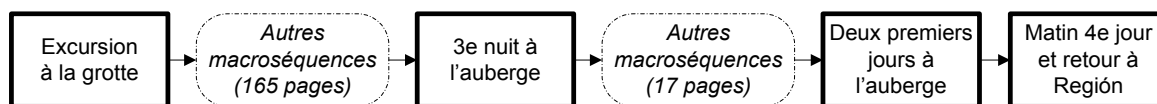


Dans ce récit imaginaire les deux premiers épisodes du macro-épisode « Voyage à la montagne » ont été inversés, mais le texte conserve l'unité du macro-épisode. En maintenant ensemble les épisodes qui appartiennent à un même macro-épisode, le récit reproduit



l'organisation hiérarchique de l'histoire malgré les anachronies : dans ce récit, à chaque macro-épisode de l'histoire correspond une macroséquence du texte, et à chaque épisode une séquence.

Or dans le texte de *Una meditación* l'organisation hiérarchique de l'histoire n'est pas respectée. C'est ce que montre la figure suivante, qui fournit la structure séquentielle réelle de la partie du roman où est raconté le macro-épisode « Voyage à la montagne » :



Comme on le voit, l'éclatement du macro-épisode « Voyage à la montagne » ne permet plus de lui associer une macroséquence textuelle, car ses quatre épisodes ne sont plus du tout contigus (les deux premiers sont même séparés par 165 pages). Ainsi, cette unité de la macrostructure de l'histoire qu'est le macro-épisode « Voyage à la montagne » n'a plus d'existence dans le texte : ses sous-épisodes étant dispersés, le macro-épisode ne trouve pas de pendant dans la structure du récit.

La même analyse pourrait être menée pour les autres cas d'éclatement épisodique que nous avons identifiés au début de cette section. En général, l'éclatement des épisodes implique que l'organisation hiérarchique de l'histoire (sa macrostructure épisodique) ne se retrouve pas dans une organisation homologue du récit : alors que l'histoire est structurée dans les niveaux 'ligne d'histoire', 'épisodes de niveau 1', 'sous-épisodes de niveau 2', 'sous-épisodes de niveau 3', etc., le récit en revanche présente une articulation en macroséquences qui peuvent indifféremment correspondre à tous les niveaux structuraux de l'histoire. Par exemple, la deuxième macroséquence de la ligne d'histoire « Carlos et Leo » est consacrée à l'épisode « Excursion à la grotte » qui, comme le montre la représentation de la structure de cette ligne d'histoire (Figure 6), est un épisode de niveau 2 ; en revanche, la troisième macroséquence de la ligne d'histoire « Jorge » raconte l'épisode « Jorge : relation avec Camila », qui, comme on le voit dans la Figure 7, est un épisode de niveau 1. Ainsi, si les macroséquences peuvent correspondre à des épisodes de niveau structural quelconque, cela signifie que l'articulation en macroséquences ne renseigne en rien sur la structure de l'histoire que le lecteur doit reconstruire.

\*

En conclusion, la conséquence de l'éclatement épisodique de *Una meditación* est que la structure du récit ne reproduit pas la macrostructure de l'histoire. Etant donné que

comprendre un récit signifie construire une représentation mentale de sa macrostructure épisodique, les textes dont la structure séquentielle est une image de cette macrostructure épisodique facilitent la compréhension ; en revanche, la compréhension sera fatalement entravée par un texte comme *Una meditación* qui ne reproduit pas mais au contraire occulte cette macrostructure. Ainsi, dans *Una meditación*, au bouleversement de la chronologie s'ajoute le problème du brouillage de la macrostructure épisodique : s'il veut accéder à la compréhension, le lecteur devra d'abord (avant de pouvoir prétendre au rétablissement de la chronologie) assigner les éléments de l'histoire à chaque niveau hiérarchique en triant et en rassemblant les éléments dispersés dans le texte.

### 3.5 L'exposition des antécédents

Jusqu'à présent nous avons considéré ce que nous pouvons appeler le *récit principal* de *Una meditación*, constitué de quatre lignes d'histoire. Ces quatre récits commencent à un certain point de la vie des personnages et décrivent une certaine tranche temporelle. Par exemple, le récit de la ligne d'histoire « Carlos et Leo », qui narre les relations entre ces deux personnages et avec Cayetano, commence au moment où Carlos et Leo retournent (séparément) s'installer en Espagne et se termine avec leur voyage à la montagne. Or le récit principal d'un roman peut être contextualisé par un récit sommaire des antécédents, c'est-à-dire des événements importants de la vie des personnages antérieurs à ceux de l'action principale. C'est ce que fait le roman bénétien<sup>145</sup>, mais sous une forme particulière que nous allons examiner ici.

Le récit des antécédents de l'action principale dans un but de contextualisation est ce que Meir Sternberg appelle *exposition* :

It is the function of the exposition to introduce the reader into an unfamiliar world, the fictive world of the story, by providing him with the general and specific antecedents indispensable to the understanding of what happens in it.<sup>146</sup>

<sup>145</sup> Comme le remarque aussi Marzena M. Walkowiak : « *The place of summary in the overall structure of Una meditación is quite important, as it gives us rapid sketches of its characters' past lives.* » (Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, op. cit., p. 72).

<sup>146</sup> Sternberg, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, op. cit., p. 1. Dans la théorisation de Sternberg, l'exposition rapporte de manière rapide (résumée) des événements antérieurs à ce qu'il appelle le *présent de la fiction*, qui se distingue par le rythme plus lent du récit (*ibid.*, p. 21). Or, ce présent de la fiction caractérisé par le niveau de détail de la description est ce que nous avons appelé récit homo-épisodique ; les séquences hétéro-épisodiques, pour leur part, correspondent bien à ce que Sternberg appelle exposition, car elles rapportent de manière résumée des événements antérieurs à ceux du récit homo-historique.

Cette fonction de contextualisation est plus ou moins présente dans tous les romans, où les différentes périodes temporelles de l'histoire sont traitées selon des degrés de développement très variables en fonction des événements que l'auteur veut mettre en avant :

Narrative presents characters in action during a certain fictive period of time. As a rule, however, one finds that the author has not treated the whole of the fictive period in the life of the characters with the same degree of attention. This period falls naturally or is artificially divided into different subperiods, stages, or time-sections. Some of these are rendered at great length, some galloped through or rapidly summarized, some dismissed with a perfunctory sentence or two, while others are even passed over unmentioned.<sup>147</sup>

Sternberg distingue plusieurs formes d'exposition : préliminaire et différée, concentrée et distribuée. L'exposition est *préliminaire* si, dans le texte, elle figure avant le récit principal ; *différée* si elle figure après le début du récit principal ; l'exposition est *concentrée* si elle est fournie d'un seul coup, *distribuée* si elle est dispersée dans le texte.

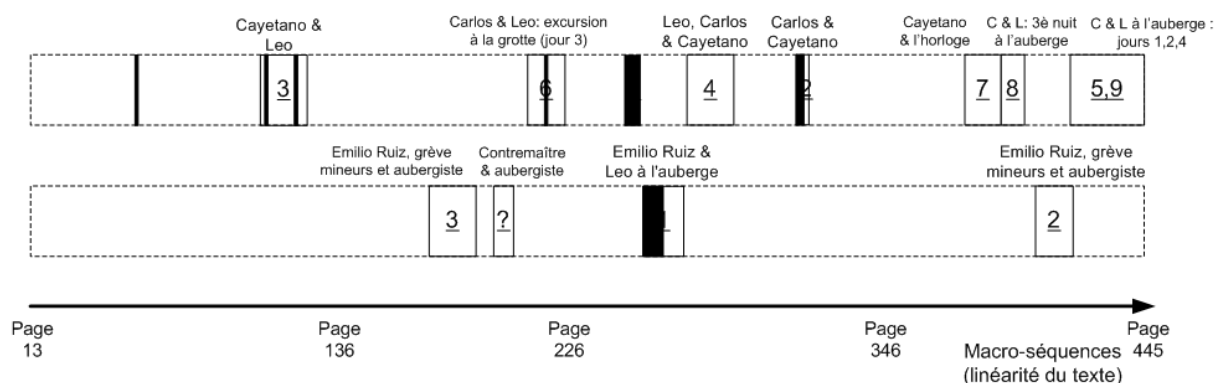
Dans *Una meditación*, une partie de l'exposition est préliminaire, puisque la première macroséquence (cf. Figure 10) raconte l'enfance et la jeunesse de plusieurs protagonistes du roman<sup>148</sup>. Mais l'exposition la plus caractéristique de *Una meditación* est différée et distribuée, comme le montre la distribution textuelle de la caractérisation des personnages. D'une part, le passé et la personnalité des personnages sont systématiquement relatés bien après le début du récit de la ligne d'histoire à laquelle ils participent. Ainsi, par exemple, Carlos, Leo et Cayetano ne sont vraiment caractérisés que vers la moitié du roman, dans la troisième macroséquence de leur ligne d'histoire, p. 248-253 (cf. Figure 10). D'autre part, la caractérisation est le plus souvent fragmentée dans plusieurs séquences très éloignées les unes des autres. Ainsi, le passé, la personnalité et les habitudes de Cayetano sont décrits p. 53, p. 104-105, p. 251-252 ; Carlos est décrit p. 248-253, p. 284, p. 306-308 ; Emilio Ruiz, p. 149, p. 169 ; Leo, p. 119, p. 215, p. 253-258 ; Ruan père, p. 26, p. 83-84, p. 320.

La figure ci-dessous montre graphiquement la localisation de l'exposition de la ligne d'histoire « Carlos et Leo ». Cette figure reprend la partie concernée de la Figure 10 pour y signaler (avec des rectangles au fond noir) les passages où sont présentés les personnages

<sup>147</sup> *Ibid.*, p. 14. « The literary artist exploits the possibilities of varying the time-ratios in order to throw the contextual centrality of certain fictive periods into high relief against the background of other periods belonging to the total span of the sujet [=récit]. » (*ibid.*, p. 20).

<sup>148</sup> Cf. note 123.

Carlos, Leo et Cayetano (leur passé, leur caractère). On représente aussi la ligne d'histoire « Emilio » car c'est là que Leo est caractérisée (mais nous ne signalons que les passages sur Leo, non ceux sur Emilio). Cette représentation montre clairement la nature différée et distribuée de l'exposition : elle n'a pas lieu avant le récit de l'action principale (rectangles blancs) mais au cours de celle-ci. Plus concrètement, le gros de l'exposition a lieu *après* les deux premières macroséquences de la ligne d'histoire (rectangles blancs aux ordinaux 3 et 6).



**Figure 23: Localisation de l'exposition de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »**

En résumé, *Una meditación* présente bien des séquences d'exposition qui, par le récit des antécédents, contextualisent l'action principale des lignes d'histoire ; cependant, contrairement à ce qu'il faudrait attendre d'un discours de contextualisation, qui devrait précéder celui qu'il contextualise, l'exposition bénétienne est à la fois tardive et très éparpillée : les antécédents sont racontés bien après que l'histoire ait commencée et le sont par bouts épars dans le texte. En somme, l'exposition n'échappe pas aux phénomènes de bouleversement et de discontinuité qui affectent tout le roman.

### 3.6 Le travail de lecture à partir de la suite de macroséquences

Nous pouvons maintenant examiner de plus près quelques caractéristiques structurales de ces segments du texte bénétien que nous avons nommés macroséquences et qui constituent les unités de lecture du roman. Comme nous l'avons vu, il s'agit de segments continus de texte repérés par le lecteur du fait de la relative homogénéité de contenu qu'ils présentent, homogénéité due à ce qu'ils portent principalement sur un même (macro-)épisode. Ainsi, par exemple, la première macroséquence de la ligne d'histoire « Jorge » (voir Figure 10) porte globalement sur l'hommage qui lui est fait quelques mois après sa mort ; ce segment est (mentalement) délimité par le lecteur, qui perçoit un

changement thématique à son ouverture (le texte abandonne la macroséquence précédente, sur « Julián & Mary ») et à sa fin (le texte passe à une autre macroséquence, une digression). C'est en raison de cette homogénéité que ces macroséquences dans lesquelles nous avons divisé le texte bénétien constituent véritablement des unités du processus psychologique de lecture et pas uniquement des constructions de l'analyse<sup>149</sup>.

Cependant, ces macroséquences du texte bénétien ne sont pas exactement ce que nous avons désigné par ce terme lors de nos analyses génériques sur la relation entre histoire et récit (cf. §1.3). Initialement, nous avons défini la macroséquence comme un segment continu de texte racontant un macro-épisode. Selon cette définition, un texte pourrait être décomposé en (macro-)séquences uniquement si chaque (macro-)épisode était raconté d'un seul coup et sans interruption, c'est-à-dire sans éclatement (macro-)épisodique et sans interruptions non diégétiques. Dans ce cas, le récit reproduit à l'identique la structure de l'histoire et le processus de compréhension (qui doit reconstituer l'histoire à partir du récit) devient le plus aisé. C'est de cette manière que sont organisés les récits conventionnels, structurés sciemment pour faciliter la lecture<sup>150</sup>.

Or le texte de Benet est touché par plusieurs phénomènes qui viennent brouiller le modèle idéal, tant au niveau global inter-macroséquentiel qu'au niveau intra-macroséquentiel (objet du Chapitre 5) : la fragmentation, l'hétérogénéité, la discontinuité, l'éclatement épisodique et le brouillage de la structure de l'histoire. C'est pour cette raison que pour l'analyse de *Una meditación* nous avons proposé une autre définition de la macroséquence comme segment continu de texte relatant *majoritairement* des épisodes d'un même (macro-)épisode. Au vu de ce que nous avons montré dans les pages précédentes, les macroséquences présentent les caractéristiques suivantes :

- a) *Les macroséquences n'épuisent pas nécessairement le (macro-)épisode qu'elles racontent* : dans les cas d'éclatement épisodique, d'autres macroséquences portent sur le même (macro-)épisode. Par exemple, le (macro-)épisode « cérémonie d'hommage à Jorge » est rapporté dans deux macroséquences (séparées par 200 pages).

---

<sup>149</sup> En effet, en tant que récits d'un (macro)épisode, elles remplissent les fonctions cognitives que nous avons passées en revue dans §1.2 : d'une part, elles sont le contexte d'interprétation des énoncés dont elles sont constituées ; d'autre part, elles conduisent à l'élaboration d'une représentation mentale du texte organisée en épisodes.

<sup>150</sup> Sur la notion de *narrativité conventionnelle*, voir la p. 16.

- b) *Les macroséquences racontent des (macro-)épisodes de niveaux macrostructuraux différents.* Par exemple, la deuxième macroséquence de la ligne d'histoire « Mary » (voir Figure 10, p. 70) raconte des événements qui s'étendent sur une longue durée : le retour d'exil de Mary à Región, malade, jusqu'à sa mort plusieurs mois après, puis la vie de son deuxième mari après le décès, ensemble qui constitue un macro-épisode (voir la structure de cette ligne d'histoire dans la Figure 9, p. 64) ; en revanche, la deuxième macroséquence de la ligne d'histoire « Carlos et Leo » (voir Figure 10) raconte l'épisode « excursion à la grotte », d'une durée très courte (une journée) et subordonné au macro-épisode « Voyage à la montagne » (voir la structure de cette ligne d'histoire dans la Figure 6, p. 62).
- c) *Outre des séquences sur le macro-épisode, les macroséquences intègrent aussi des épisodes étrangers au dit macro-épisode et des séquences non diégétiques.* Cet aspect sera examiné en détail lors de l'étude de la structure interne des macroséquences (dans le Chapitre 5).

En résumé, lors de la lecture de *Una meditación*, le lecteur parcourt une série de segments (les macroséquences) portant chacun à peu près sur un même (macro-)épisode, mais :

- l'homogénéité du segment peut être mise à mal par d'autres événements étrangers au (macro-)épisode ou par des interruptions non diégétiques (*hétérogénéité*), comme nous le verrons dans l'analyse de la structure interne des macroséquences ;
- le récit du (macro-)épisode peut être partiel et doit alors être complété par la lecture d'un autre segment (*incomplétude*) ;
- l'unité du segment ne renseigne pas sur le niveau macrostructural du (macro-)épisode, qui peut n'être qu'un sous-épisode de niveau quelconque (*indiscrimination hiérarchique*).

Ces trois phénomènes qui caractérisent les macroséquences (hétérogénéité, incomplétude, indiscrimination hiérarchique) sont nécessairement une source de complexité pour le lecteur, qui pour chaque macroséquence devra trier (dans l'hétérogène), compléter (l'incomplet) et hiérarchiser (l'indiscriminé).

### 3.7 Synthèse

Dans les sections précédentes, nous avons étudié la disposition de *Una meditación* au niveau séquentiel le plus élevé, celui de la macroséquence. Nous avons vu que, à ce niveau, le roman se caractérise par :

- a) l'importance du discours digressif non diégétique, facteur d'hétérogénéité ;
- b) la discontinuité du récit des lignes d'histoire ;
- c) la fragmentation du texte ;
- d) la structure temporelle en spirale du récit de chaque ligne d'histoire ;
- e) l'éclatement des épisodes.

Concernant les digressions non diégétiques, nous avons vu qu'elles sont constantes : sur la quarantaine de macroséquences que compte le roman, dix sont digressives ; en volume textuel, c'est 18 % du texte qui est ainsi non diégétique.

L'examen de la disposition du texte montre que le récit de chaque ligne d'histoire est constamment interrompu par le passage à une autre ligne d'histoire, ou à un épisode secondaire, ou à une digression. Il en résulte un récit discontinu : les quatre lignes d'histoire sont racontées en 19 macroséquences et, en moyenne, les macroséquences d'une même ligne d'histoire sont séparées par 6 autres macroséquences (appartenant à d'autres lignes d'histoire, à des épisodes secondaires ou à des digressions).

Conséquence des sauts entre les lignes d'histoire, des épisodes secondaires et des digressions, le texte de *Una meditación* apparaît soumis à une forte fragmentation. Compte tenu des 19 macroséquences qui rapportent les lignes d'histoire, des 11 qui rapportent des épisodes secondaires et des 10 qui sont consacrées à des digressions, le texte bénétien change de macroséquence et donc de thème toutes les 10 pages en moyenne.

Concernant les relations entre histoire et récit, il est manifeste qu'aucune des quatre lignes d'histoire du roman n'est racontée dans l'ordre chronologique ou proche du chronologique : au contraire, le récit est foncièrement anachronique. Chaque ligne d'histoire – et en particulier la plus importante, « Carlos et Leo » – fait l'objet d'un récit en forme spirale qui se développe systématiquement selon des sauts temporels de direction alternée. Cette forme spirale est l'antithèse de celle qui favorise la compréhension, le récit chronologique, et renverse donc complètement la norme de lisibilité conventionnelle.

Par ailleurs, certains épisodes sont soumis au phénomène que nous avons nommé éclatement épisodique et qui consiste en ce qu'ils sont narrés dans des macroséquences non

contiguës. Ce phénomène rend la compréhension bien plus complexe puisqu'il résulte en un récit qui brouille la macrostructure de l'histoire, alors que la lecture consiste justement à reconstruire mentalement cette macrostructure à partir du texte.

Le cas particulier de l'exposition, c'est-à-dire le récit des antécédents de l'action principale, illustre également la prégnance de ces principes d'anachronie et de fragmentation : la caractérisation des personnages (leur vie avant l'action principale, leur personnalité) est rapportée tardivement et est éclatée en plusieurs fragments éparpillés dans le texte.

Enfin, si nous envisageons le parcours de la linéarité du texte par le lecteur, la structuration en macroséquences oriente certes le processus de compréhension, mais cette fonction d'orientation est constamment mise à mal par les phénomènes d'*hétérogénéité*, d'*incomplétude* et d'*indiscrimination hiérarchique* : l'unité des macroséquences est mise en cause par des épisodes étrangers et des discours non diégétiques (nous le verrons dans le chapitre suivant) ; les macroséquences exposent un (macro-)épisode mais ne le racontent pas nécessairement dans son intégralité ; enfin il n'y a pas de corrélation entre leur statut d'unités de lecture de plus haut niveau et le niveau structural du (macro-)épisode qu'elles rapportent (car la structure du récit ne respecte pas celle de l'histoire).



## **Chapitre 4 Le camouflage des transitions entre macroséquences**

Les transitions entre macroséquences définissent un lieu critique pour la compréhension. En effet, en abandonnant une ligne d'histoire pour en développer une autre, elles introduisent une rupture événementielle majeure que le lecteur devra pouvoir gérer. Dans *Una meditación*, cet aspect présente une importance particulière, car le roman bénétien compte un nombre très important de macroséquences et donc de transitions.

Cette question présente deux versants selon que l'on considère ces transitions du point de vue du contenu ou de l'expression. Du premier point de vue, la question est quel est le contenu de la transition entre deux macroséquences (s'il y en a un), c'est-à-dire l'existence d'éléments de contenu articulant (justifiant) la transition ; par exemple, la suite de deux macroséquences peut être justifiée par un lien causal (la deuxième macroséquence relatant les antécédents de la première) ou psychologique (la deuxième présentant le rêve d'un des personnages de la première). Du côté de l'expression, il s'agit d'étudier la manière dont le texte signale la transition au lecteur, le signifiant de la transition ; une transition peut, par exemple, être signalée au moyen d'un saut à la ligne ou d'un titre de chapitre.

Nous étudierons ces deux aspects successivement : le contenu des transitions, dans la première section du chapitre ; leur signifiant, dans la deuxième. Nous verrons que, tant sur le plan du contenu que sur celui de signifiant, le texte bénétien dissimule les frontières entre les macroséquences et rend ainsi plus complexe la tâche de compréhension. Nous terminerons le chapitre avec une synthèse de nos analyses.

### **4.1 La motivation contingente des enchaînements entre les macroséquences**

Passer d'une macroséquence à une autre signifie opérer une rupture thématique plus ou moins forte. Du point de vue du contenu, le récit conventionnel justifie de diverses manières les ruptures thématiques introduites par les transitions entre macroséquences diégétiques :

- *Justification fonctionnelle diégétique implicite* : celle que l'on peut inférer quand les deux macroséquences entretiennent des rapports fonctionnels manifestes, de type causal, intentionnel ou temporel<sup>151</sup>.
- *Justification fonctionnelle extradiégétique et explicite* : celle fournie explicitement par le narrateur au moyen de ces *indications de régie* caractéristiques (mais non exclusives) du roman balzacien où la transition est présentée comme nécessaire ou utile à l'intelligibilité du récit<sup>152</sup>.
- *Justification narrative implicite* : celle que le lecteur doit bien accorder au narrateur quand le récit compte plusieurs lignes d'histoire : pour raconter plusieurs histoires, il est inévitable de passer de l'une à l'autre<sup>153</sup>.

Dans le récit de Benet, les suites de macroséquences ne sont jamais (ou presque) liées par un rapport fonctionnel implicite : comme on peut le voir dans la Figure 10 (p. 70), la plupart des transitions entre macroséquences diégétiques suppose un changement de ligne d'histoire<sup>154</sup>, c'est-à-dire la juxtaposition d'événements déconnectés qui, par conséquent, ne peuvent pas entretenir de relations fonctionnelles. Par ailleurs, les indications de régie sont presque inexistantes, les transitions entre macroséquences ne sont presque jamais accompagnées d'une justification de la part du narrateur.

Ainsi, le récit benétien se prive des deux modes forts de justification des changements thématiques que supposent les transitions entre macroséquences, à savoir, la justification fonctionnelle diégétique implicite et la justification fonctionnelle

<sup>151</sup> Cela correspond à ce que Gérard Genette nomme le *récit vraisemblable* : « Le récit vraisemblable est un récit dont les actions répondent, comme autant d'applications ou de cas particuliers, à un corps de maximes reçues comme vraies par le public auquel il s'adresse ; mais ces maximes, du fait même qu'elles sont admises, restent le plus souvent implicites. » (Gérard Genette, "Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 76).

<sup>152</sup> « Organisateur de la narration dans l'acte énonciatif qui la définit, le métadiscours peut aussi venir distribuer les énoncés sur l'axe chronologique du récit en fonction de ce qui est jugé 'utile', 'inutile', 'nécessaire' ou 'indispensable' : 'Aussi [...] est-il nécessaire, avant de pénétrer avec Jacques Collin dans le cabinet du procureur général, de suivre Mme Camusot chez les personnes où elle alla, pendant que tous ces événements se passaient à la Conciergerie' (*Splendeur et misères des courtisanes*). L'énoncé métadiscursif manipule le discours du récit pour en harmoniser les éventuels décalages temporels. Il décide également de l'utilité ou de la non-utilité de tel énoncé qui se trouvera alors congédié aussitôt que convoqué. » (Éric Bordas, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003, p. 297).

<sup>153</sup> Le texte de *Tiempo de silencio*, par exemple, est constitué d'une succession de fragments (macroséquences) qui développent alternativement les différentes lignes d'histoire du roman : Pedro et Amador ; Pedro, la patronne de la pension et ses filles ; el Muecas dans le bidonville, etc.

<sup>154</sup> Dans la Figure 10, les transitions entre les macroséquences d'une même ligne d'histoire sont celles qui se produisent sur une même rangée (à l'exception de celle des épisodes secondaires, que nous avons dû concentrer sur une même rangée pour simplifier la représentation).

extradiégétique explicite. L'articulation de la suite de macroséquences du récit bénétien apparaît alors comme faiblement déterminée du point de vue du contenu : leur ordre de succession ne semble obéir à aucune autre logique que celle de l'exposition nécessairement alternée de ses différentes lignes d'histoire.

Pourtant, cette faible détermination fonctionnelle, le texte bénétien semble vouloir la dissimuler en évitant toute rupture thématique complète entre macroséquences. En effet, le texte fait en sorte que deux macroséquences consécutives partagent toujours quelques éléments de contenu. Ces éléments communs peuvent alors apparaître comme une justification de la juxtaposition des macroséquences et « cacher » l'absence de lien fonctionnel entre elles<sup>155</sup>. Cette pseudo-justification, nous l'appellerons *motivation contingente* pour bien marquer la différence d'avec les justifications fonctionnelles.

Les transitions entre les macroséquences diégétiques de *Una meditación* peuvent être classées en quatre familles selon le type d'élément partagé :

- un personnage (ou plusieurs) qui participe aux deux macroséquences ;
- un personnage (ou plusieurs) qui est fonctionnellement important dans les deux macroséquences mais qui participe dans une seule ou aucune d'entre elles ;
- un personnage (ou plusieurs) d'une des macroséquences qui coïncide momentanément dans le même lieu et le même temps avec un personnage (ou plusieurs) de l'autre macroséquence ;
- un même temps ou un même espace (mais pas les deux, car l'on serait alors dans le cas précédent) qui est momentanément partagé par les deux macroséquences.

L'examen de l'ensemble des transitions entre les macroséquences diégétiques du roman (cf. Figure 10) fournit les fréquences d'occurrence suivantes :

---

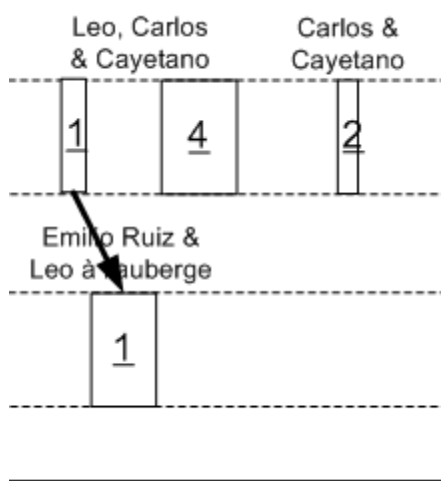
<sup>155</sup> Ricardo Gullón a bien remarqué que le texte évite soigneusement toute discontinuité, sans noter toutefois le caractère artificiel des transitions : « Para contrarrestar los efectos de la discontinuidad narrativa el texto se apoya en la continuidad discursiva: donde hay un cambio, se produce un enlace; la transición es automática y se pasa de una historia a otra, o a una reflexión, o a lo que sea. La historia de Mary enlaza con la de su marido, y ésta con la de Emilio y la mina, y luego la fonda, el capataz, el paisano de Bocentellas, el lóbulo de la oreja, la rata... » (Gullón, "Sombras de Juan Benet", *op. cit.*, p. 196).

**Tableau 4: Fréquence des types de transition entre macroséquence diégétiques**

Type de transition	Fréquence
Personnage commun (personnage charnière)	40%
Partage indirect de personnage	20%
Personnages qui se croisent (même lieu et temps)	25%
Même espace ou même temps	15%

Ce tableau montre que tous les types de transition présentent une fréquence similaire, sauf celui à personnages communs qui est deux fois plus fréquent que les autres. Dans ce qui suit, nous décrivons et illustrons chacun des types de transition et en examinons les différentes variantes.

Le premier type de transition, le plus fréquent, est celui où *les deux macroséquences partagent un personnage* (éventuellement plusieurs), qu'on appellera *personnage charnière*. C'est le cas, par exemple, de la suite de macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano », p. 248-253, et « Emilio Ruiz & Leo à l'auberge », p. 254-268. Cette suite peut être repérée dans la Figure 10 (p. 70), dont nous reprenons ci-dessous la partie concernée pour y signaler graphiquement la transition avec une flèche :



**Figure 24: Transition entre les macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano », p. 248-253, et « Emilio Ruiz & Leo à l'auberge », p. 254-268.**

La première macroséquence porte sur les relations entre Leo, Carlos et Cayetano, qui se retrouvent tous dans l'atelier de ce dernier ; la deuxième, sur la relation sexuelle entre Emilio Ruiz et Leo à l'auberge de la ville. Pourtant, malgré le changement de ligne d'histoire qu'implique cette transition, elle ne sera pas perçue comme arbitraire, comme une rupture thématique radicale. Le cours des événements est certes interrompu, puisque le

récit passe d'une ligne d'histoire à une autre et que l'ensemble des personnages, le lieu et le temps changent ; mais, en conservant un des personnages (le personnage charnière), le texte cesse d'être le récit de l'interaction de tel ou tel ensemble de personnages et devient le récit de la vie du personnage maintenu, Leo.

En réalité, ces transitions entre des macroséquences qui partagent un personnage se trouvent en partie justifiées génériquement par la norme du roman conventionnel, qui trouve dans le « développement du personnage » une de ses voies naturelles de déploiement. D'ailleurs, ces transitions s'accompagnent souvent d'un passage portant exclusivement sur le personnage charnière, passage intermédiaire servant justement à opérer la transition. C'est ce qu'on peut observer dans le fragment ci-dessous, situé entre les macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano » et « Emilio Ruiz & Leo à l'auberge »<sup>156</sup> :

< Macroséquence « Leo, Carlos & Cayetano » >

Durante su [=de Leo] primer año de estancia en Región se la había considerado — seguramente muy contra su voluntad— como una persona un tanto enigmática, caprichosa y extravagante, que no hacía nada por relacionarse con las gentes entre las que había decidido convivir. [...] Al principio se alojó en aquella fonda de la plaza del Ciento que nunca conoció los viajeros [...] Su estancia en la fonda no debió pasar de seis u ocho meses, con frecuentes interrupciones y una prolongada estancia en Francia para pasar la Navidad en casa de unos amigos suyos y durante la cual empezaron a sentirse los primeros estragos de aquel poder de añoranza que parecía ejercer sobre cuantos la hubieran conocido. **El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz**, al que en verdad nadie conocía bien y para quien toda la provincia resultaba un campo demasiado estrecho para dar satisfacción a su afán de conquista; (UM, p. 252-254)

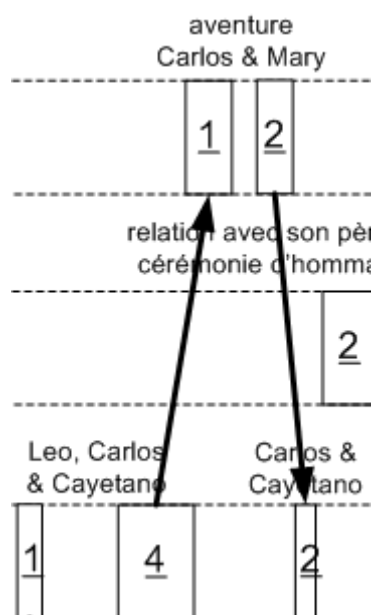
< Macroséquence « Emilio Ruiz & Leo à l'auberge » >

On remarque en effet dans ce passage que Carlos et Cayetano, qui participaient avec Leo à la macroséquence qui le précède, n'apparaissent plus et qu'il est seulement question de Leo et de « *su primer año de estancia en Región* ». Ensuite, après l'abandon des personnages non maintenus de la macroséquence précédente (Carlos et Cayetano), un deuxième mouvement introduit l'autre personnage de la macroséquence qui commence : Emilio Ruiz.

Le même type de transition lie les macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano » (p. 269-283) et « Aventure Carlos & Mary » (p. 284-292), ainsi que les macroséquences

<sup>156</sup> Sauf indication contraire, dans tout notre travail les italiques et les gras dans les citations du roman de Benet et des romans d'autres auteurs sont toujours nôtres.

« Aventure Carlos & Mary » (p. 297-305) et « Carlos & Cayetano » (p. 306-309). Nous reprenons ci-dessous la partie concernée de la Figure 10 et y ajoutons des flèches signalant les transitions :



**Figure 25: Transitions entre les macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano », « Aventure Carlos & Mary » et « Carlos & Cayetano »**

Le fragment ci-dessous correspond au passage de transition entre les macroséquences « Leo, Carlos & Cayetano » (p. 269-283) et « Aventure Carlos & Mary » (p. 284-292). On remarquera la disparition des personnages de la macroséquence qui se termine (Leo et Cayetano) à l'exception du personnage charnière (Carlos), puis un développement sur la personnalité de ce dernier et enfin l'introduction (d'abord de manière périphérique) de l'autre personnage de la macroséquence qui commence (Mary) :

< MS « Leo, Carlos & Cayetano » >

Ciertamente la personalidad de [**Carlos**] **Bonaval** —y no me atrevo a decir lo mismo de Leo que por aquel entonces era una desconocida para mí, aunque resulta fácil de comprender a qué clase de ceguera se dejaba arrastrar cuando un asunto le interesaba en gran medida— era una mezcla (aunque no a partes iguales) de bondad y altanería, de delicadeza y rusticidad, de entusiasmo y escepticismo, por todo lo cual resultaba casi imposible conjeturar los resultados de un viaje como aquél hacia el que cualquiera de sus conocidos le veía marchar como se puede observar la salida de una bola de billar cuya trayectoria es imprevisible hasta que se produce el choque con su antagonista que pondrá de manifiesto una dirección, una energía, una velocidad y una rotación sobre sí misma que sin el impacto habrían pasado inadvertidas. Cuando era joven —muy joven— inmediatamente después de la muerte de su padre que le dejó una fortuna bastante considerable —que le singularizaba, no tanto la herencia como el usufructo de ella,

respecto a sus amigos y coetáneos—, necesitó muy poco esfuerzo para en pocos meses distanciarse de su familia y de Región; un invierno le dio por la vida de sociedad, un verano conoció en Región a la señorita Sils Maria, se enamoró y comprometió con ella, al verano siguiente estalló la guerra civil, en los días de la tragedia (**tras haber sido llevado un día a Escaen por Enrique y ser presentado a Mary en el campo de croquet**) tuvo la aventura de su vida, rompió de forma abrupta con su prometida, eludió la llamada de las armas, en la postguerra vivió en Madrid, se ausentó luego de España y al cabo de los años volvió a Región — convertido en un hombre melancólico y bastante calvo— para hacerse cargo de la industria familiar y llevar una vida tranquila y retirada, sin salir apenas de su casa y su jardín. **La presentación que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja (y no sé todavía cómo se las arregló Mary para buscar un pretexto satisfactorio)** en los primeros días de aquel trágico julio; se debieron citar en la estación de Macerta y allí cogieron el primer tren para una capital de provincias, donde permanecieron dos semanas en un hotel para viajeros de comercio, cuyas habitaciones traseras daban a la vía del ferrocarril. (UM, p. 284-285)

< MS « Aventure Carlos & Mary » >

Dans l'extrait suivant, situé à la frontière entre les macroséquences « Aventure Carlos & Mary » (p. 297-305) et « Carlos & Cayetano » (p. 306-309), la transition est plus rapide, sans presque aucune élaboration sur le personnage charnière (Carlos) :

< MS « Aventure Carlos & Mary » >

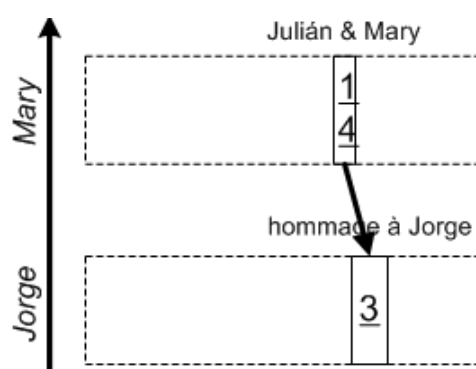
En el hotel debió permanecer [Carlos] un par de días más —probablemente **Mary** no se fue ni en el correo ni el exprés siguiente, teniendo que conformarse con el rápido de la mañana— y cuando también se despidió Enrique se encontró sin saber qué hacer ni a dónde ir. No quería seguir allí ni un día más ni volver a Región, así que —no sé cómo—, dando la vuelta ferroviaria a media península, se las arregló para alcanzar en menos de tres días un punto del litoral del Norte donde le constaba había quedado separada de los suyos parte de la familia de Sils, la propia María, sus hermanos pequeños y alguien más. [...] **Cuando Bonaval volvió a Región** —como dueño y único responsable del negocio familiar— estaba mi amistad con **Cayetano** en su punto más bajo, y no porque yo hubiera dejado de considerarle como el hombre más singular y apreciable de la provincia sino porque cierta discrepancia en materias de opinión me causaban un considerable sufrimiento que me empujaba a poner ciertas limitaciones al trato ya que no al aprecio. (UM, p. 306)

< MS « Carlos & Cayetano » >

Nous avons indiqué précédemment que ce type de transition est en partie justifié par la convention du « développement du personnage » propre au roman classique. Mais cette justification n'est que très partielle : au fond, dans le roman de Benet, il s'agit moins de développer un personnage que de changer de ligne d'histoire. Autrement dit, le motif

conventionnel du « développement du personnage » est ici détourné pour établir une pseudo-continuité entre des macroséquences qui n'ont finalement que peu de relation.

Dans le deuxième type de transition contingente, le lien est opéré par un *personnage qui est fonctionnellement important dans les épisodes décrits par les deux macroséquences successives mais qui n'apparaît pas dans une des macroséquences, voire dans aucune*. Il s'agit ainsi d'une sorte de partage indirect de personnages. C'est ce qui arrive dans la suite constituée par les macroséquences « Julián & Mary », p. 71-77, et « Hommage à Jorge », p. 79-87, représentées dans la Figure 10 (p. 70), dont nous reprenons ici la partie concernée :



**Figure 26: Transition entre les macroséquences « Julián & Mary », p. 71-77, et « Hommage à Jorge », p. 79-87**

La première macroséquence raconte l'engagement politique de Julián et sa rencontre avec Mary ; la deuxième, la cérémonie d'hommage à Jorge quelques mois après sa mort. Ces deux macroséquences appartiennent à des lignes d'histoire différentes (c'est ce que montre la flèche de la figure ci-dessus, en signalant le saut d'une ligne d'histoire à l'autre) et ne partagent aucun personnage. Pourtant leur juxtaposition apparaît motivée par le fait que, malgré son absence à la cérémonie, le souvenir de Julián, qui avait été le mentor de Jorge, est très présent chez toutes les personnes qui participent à l'hommage :



< MS « Julián & Mary » >

Y sobre todo **estaba [Julián] presente** [...] entre aquellos acompasados y apesadumbrados pasos, en la tierra negra saturada de agua, de un cortejo de gabardinas, las manos que se apretaban los cuellos como si obedecieran a un ritual [...] Y no sólo **estaba presente** por el hueco que había dejado; quizá nada estaba tan presente, en aquella apoteosis de la fugacidad, como lo que no podía estar ausente. Habían acudido unos cuantos amigos y deudos, no muchos, de muy diferentes edades y condición, en tres o cuatro coches que esperaron a la puerta del paseo bajo los plátanos; fue una ceremonia muy breve y bastante tosca cuyo desarrollo estaba previsto con anterioridad. (UM, p. 79-81)

< MS « Hommage à Jorge » >

Ainsi, Julián participe uniquement à la macroséquence « Julián & Mary », p. 71-77, mais il joue un rôle important dans la macroséquence suivante, « Hommage à Jorge », p. 79-87, et c'est cette présence fonctionnelle dans les deux macroséquences qui permet au texte d'en motiver l'enchaînement.

La transition entre les macroséquences « Carlos & Cayetano » (p. 306-309) et « Jorge: relation avec son père et cérémonie d'hommage » (p. 310-324) fournit un exemple inverse : le personnage qui motive la transition est absent de la première macroséquence et il est présent dans la deuxième. Ces deux macroséquences portent sur la relation entre Carlos et Cayetano (relation de rivalité par rapport à Leo), la première, et sur la cérémonie d'hommage à Jorge après sa mort et sur les relations qu'il entretenait avec son père, la seconde. Comme précédemment, ces deux macroséquences appartiennent à des lignes d'histoire différentes et ne partagent aucun personnage : d'un côté, il y a Carlos et Cayetano ; de l'autre, Jorge et son père. Pourtant, le texte bénétien préfère motiver leur juxtaposition et pour cela le passage de transition, cité ci-dessous, affirme que Jorge fut l'initiateur de l'amitié entre Carlos et Cayetano :

< MS « Carlos & Cayetano » >

No sabía yo por aquel entonces que su entendimiento [de **Carlos et Cayetano**] —que en mi fuero interno estaba seguro de que se había de producir pero que, por una de esas premoniciones que no llegan a materializarse en la conciencia porque temerosa de sus consecuencias se resiste a darles forma y prefiere conservarlas en nebulosa, incluso llegué a temer, presciente de que el día que se realizara había de ser a costa de algo mío—, a continuación de un encuentro casual en el extranjero, se había logrado a causa de **Jorge** (UM, p. 309)

< MS « Jorge: relation avec son père et cérémonie d'hommage » >

Enfin, dans une dernière variante de ce type de transition, le personnage qui fait le lien entre les deux macroséquences ne participe ni à l'une ni à l'autre. La transition entre les macroséquences « Carlos & Leo: excursion grotte » (p. 212-225) et « Le grand-père, la liqueur, rivalité avec les Bonaval, l'oncle Alfonso » (p. 226-248) (cf. Figure 10) en est un exemple. La première macroséquence porte sur l'excursion de Carlos Bonaval et Leo à la grotte de Mansurra ; la seconde, sur les entreprises industrielles du grand-père du narrateur. La transition entre ces deux macroséquences, qui portent sur des lignes d'histoire différentes, est motivée par le maintien non pas d'un personnage mais d'une famille, la famille Bonaval, puisque le père de Carlos Bonaval est présenté dans la deuxième macroséquence comme le grand ennemi du grand-père du narrateur :

En casa de mi abuelo el nombre de Bonaval era sinónimo de enemigo y aunque yo sospecho que una hostilidad tan perseverante y manifiesta tenía a la fuerza que derivar de una raíz más honda y fuerte, lo cierto es que nunca logré averiguar otro origen que la pretendida rivalidad industrial que había hecho de Bonaval un nombre tan execrado. (UM, p. 225)

Le personnage qui motive (de manière contingente) l'enchaînement entre la macroséquence sur Carlos et Leo et celle sur le grand-père du narrateur est donc le père de Carlos, absent tant de l'une que de l'autre.

Dans le troisième type de transition contingente, *les personnages des deux macroséquences successives se croisent, c'est-à-dire qu'ils se trouvent simultanément dans le même lieu pendant un court laps de temps*. Un exemple de ce type de transition est fourni par la suite des deux macroséquences (cf. Figure 10, p. 70) « retour d'exil Mary, vie Mary malade, vie 2ème mari veuf » (p. 136-170) et « Emilio Ruiz & aubergiste » (p. 170-187). La première porte sur le retour d'exil de Mary, remariée avec un médecin, sa mort et la vie difficile de son deuxième mari après le décès de sa femme ; la deuxième, sur la relation sexuelle entre Emilio Ruiz et la patronne de l'auberge où il séjourne. Bien que ces deux macroséquences ne partagent aucun personnage et qu'aucun personnage de l'une n'ait d'importance particulière dans l'autre, la transition entre les deux apparaît motivée par la rencontre fortuite du mari de Mary (personnage de la première) et d'Emilio Ruiz (personnage de la seconde) dans l'auberge :

Por si fuera poco los dos visitaban en aquellos días los mismos parajes y todo hace pensar que a las pocas (o a las mismas) horas de tener lugar el allanamiento, ambos se encontraron en la famosa fonda del paso de Retuerta y no sólo cambiaron un distante saludo sino incluso (aunque igualmente distante y salpicada de recelos recíprocos) toda

una conversación en el mostrador de la casa, mientras tomaban café, ignorantes del sucedido que había de hacer de aquel casual encuentro su última entrevista. (UM, p. 170)

Ce même type de transition est à l'œuvre dans l'enchaînement de la macroséquence sur Andarax et Rosa de Llanes (p. 340-346) avec celle sur Jorge et Camila (p. 346-377) : la transition vers l'histoire (plutôt noire) de Jorge et Camila juste après l'histoire (comique) d'Andarax apparaît motivée par le fait que la rencontre entre Jorge et Camila a lieu chez la famille de cette dernière, les Abrantes, où vit aussi Andarax. Ainsi, les personnages de la première macroséquence, Andarax et Rosa de Llanes, et ceux de la deuxième, Jorge et Camila, se croisent (chez les Abrantes) sans pourtant participer aux mêmes événements.

Dans une variante de ce troisième type de transition, les personnages se croisent, mais sans que certains ne s'en rendent compte, et donc sans interaction entre eux. Plus précisément, la transition se produit quand certains personnages d'une des macroséquences perçoivent (voient) ceux de l'autre sans que ces derniers ne remarquent les premiers. C'est ce qui se produit par exemple dans la transition entre la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 390-399) et la macroséquence « Emilio Ruiz à la mine et à l'auberge » (p. 399-415). Bien que les deux macroséquences portent sur des lignes d'histoire différentes (d'une part, l'aventure sentimentale de Carlos et Leo ; d'autre part, les déboires d'Emilio Ruiz avec ses employés et ses relations tourmentées avec la patronne de l'auberge), le texte motive la transition en faisant coïncider momentanément Emilio Ruiz, Carlos et Leo à l'auberge. Pourtant, comme le montre l'extrait suivant, aucune interaction ne se produit entre les personnages, Leo étant la seule à repérer la présence d'Emilio :

Debieron ser cuatro o cinco días de un silencioso, tenaz e insolvente empeño que — iniciado por el intento de Leo de romper su cerco, ignorante no sólo de la vanidad del esfuerzo sino también de la paradoxal condición del fracaso— había de trastornar de tal manera sus intenciones que a partir de esas fechas no volverían a ser los mismos, en un sentido estrictamente intelectual. [*changement MS*] **Probablemente el día de su llegada, bajo la lluvia, Leo llegó a reconocer a Emilio Ruiz, casi oculto tras una mampara de cristal, pero nada le dijo a Bonaval.** Aquél había llegado unos cuantos días antes, a causa de las alarmantes noticias que su capataz, Rufino, le había comunicado acerca del plante de barrenistas. (UM, p. 398-399)

Enfin, dans le dernier type de transition contingente, *les deux macroséquences partagent soit le lieu, soit le temps, mais pas les deux* (autrement il s'agirait du type de transition précédent, où les personnages des deux macroséquences se croisent). La suite de macroséquences (cf. Figure 10) « Cayetano & l'horloge » (p. 378-390) et « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 390-399) illustre ce dernier type de transition. Ces deux macroséquences

n'ont aucun personnage en commun : la première porte sur le travail obsessionnel de Cayetano sur une horloge douée de pouvoirs surnaturels ; la deuxième, sur le voyage à la montagne de Carlos et Leo pendant lequel a lieu leur aventure amoureuse et sexuelle. Pourtant, le texte motive la transition en signalant la *coïncidence temporelle* de deux événements appartenant chacun à une des deux macroséquences : dans la première, la mise en marche de l'horloge par Cayetano et la propagation consécutive de ses battements dans toute la région ; dans la seconde, le moment où Leo réveille Carlos durant l'une des nuits qu'ils passent à l'auberge. Voici le passage de transition entre les deux macroséquences :

A la mañana siguiente el latido cambió de tono y a aquellas profundas y sordas emboladas sucedió un jadeo más estertóreo, como si el mecanismo agotado por el esfuerzo anterior recogiera de todos los engranajes sus últimas energías para llegar al momento postrero con un porte digno y calmo, y un paso majestuoso. Pero era, en esencia, el mismo latido que reproducido bajo el pálido pecho de Leo en la tercera o cuarta noche del viaje, en la gran cama metálica de la fonda, le despertó cerca de la madrugada para insuflarle la postrer revelación. (UM, p. 390-391)

Alors que leurs personnages et que les espaces où elles ont lieu sont différents, la juxtaposition des deux macroséquences est motivée par la coïncidence dans la dimension temporelle. Le phénomène équivalent *dans l'espace* se produit dans la suite des macroséquences « L'Indien » (p. 207-212) et « Carlos & Leo: excursion grotte » (p. 212-225) (cf. Figure 10). La macroséquence « L'Indien » porte sur la vie d'isolément et de folie de ce personnage qui habite seul dans la montagne et qui dialogue avec les apparitions de son père défunt ; la macroséquence « Carlos & Leo: excursion grotte » porte sur l'excursion que Carlos et Leo font à la grotte de Mansurra pendant leur escapade amoureuse. Les deux macroséquences ne partagent donc aucun personnage et sont complètement indépendantes l'une de l'autre. Cependant, dans son goût pour la motivation des transitions entre les macroséquences, le texte introduit une circonstance qui les lie spatialement : pour se rendre à la grotte, Carlos et Leo empruntent des chevaux dans une étable située à côté de la demeure de l'Indien.

### **Note sur l'intégration des digressions théoriques et mythiques**

Nous avons étudié jusqu'ici l'enchaînement des macroséquences diégétiques. Nous dirons maintenant quelques mots sur l'enchaînement entre les macroséquences diégétiques et les macroséquences digressives (cf. Figure 10, p. 70). Nous analyserons séparément le cas des digressions théoriques et celui des digressions mythiques.

L'examen du texte montre que les *digressions théoriques* surgissent comme un commentaire plus ou moins général de l'action diégétique qui les précède. C'est ce qu'illustrent les passages suivants, où nous reproduisons la transition entre les deux macroséquences (diégétique et théorique) :

Pero Mary ya se había ido a la tumba —menos de un año después que Jorge— y de toda aquella ola de disidencias que levantara en su segunda estancia en la tierra, sólo quedaba, como único rescoldo rodeado de cenizas y sin otro porvenir que el de consumirse, la furia insensata de Emilio Ruiz que veía con horror cómo desaparecía el último obstáculo que se oponía a su matrimonio. Y me parece que debía estar a punto de tomar su última decisión cuando, para su sorpresa, se topó con la pareja que había optado por pasar dos o tres días en la fonda del paso de Retuerta. **[début digression] A este y otros respectos me digo a veces cómo el amor actúa como un disyuntor de la red social**, como las tijeras que imperceptible pero inevitablemente van cortando los hilos que unen a la sociedad a los dos seres que en él se buscan y que cuando se enlazan entre sí dejan ver dos cabos sueltos que el cuerpo social —necesitado de cubrirse con un tejido que le tape sin hiatos ni cesuras ni desgarros— se ocupa de enlazar de cualquier manera para que no se advierta la falta de continuidad; [...] (UM, p. 325)

Así que dejándola que hablara y acariciara su pierna y sin refugiarse en la lectura del diario sino que observándola con esa actitud muda e inalterable atención que es para el interlocutor la prueba más insufrible y palmaria de la insuficiencia de sus propias palabras, sin contradecirla en nada ni responder a sus preguntas más que con vaguedades o gestos de incertidumbre, sin negarle tampoco alguna débil expresión de asentimiento, consiguió que al poco rato se le saltaran las lágrimas y que, entre débiles convulsiones y miradas llorosas, fuera él el acusado de dureza e incomprensión, el causante de la separación y el único responsable de una decisión tan lamentable y culposa. **[début digression] No puede saber nunca el amante** que cuando su intimidad degenera en un conflicto y a la postre se resuelve en un combate, rara es la vez que uno de los dos triunfa sobre el otro (porque la idea de victoria es absurda en una pugna en la que si el yo triunfa se aniquila a sí mismo) y no en la medida en que le destruya (semejante opción es irrelevante) sino en la que consiga que deje de ser su enemigo. [...] (UM, p. 301)

Más tarde comprendí —por aquel acto que para un niño siempre necesitado de atención y cuidado puede tener caracteres heroicos— que de la misma manera que un determinado ornamento cerámico presupone todo un estado de ideas de la sociedad que lo usaba, el gesto de valor necesario para llevarlo a cabo sólo era posible en el seno de unos sentimientos de atracción y admiración hacia Mary que en aquella edad ya habían despertado y ni siquiera entonces, cuando por más inocentes y desinteresados más fácilmente podían ser atendidos, fueron comprendidos. Un día, como digo —y quizás en el momento en que menos me podía interesar— surgió el recuerdo y con él el refrendo de un convencimiento que si en un principio llegó a molestarme, con el tiempo pasó a constituir una verdadera obsesión. **[début digression] Nunca he comprendido cómo** la desaparición temporal del recuerdo se achaca al olvido, desmentido por tantos fenómenos, porque de la misma manera que la roca sedimentaria guarda en su seno todas las huellas de los seres que dejaron su impronta cuando tan sólo era un lógamo blando e

impresionable, así la memoria puede cobijar y atesorar todo lo que en su día tuvo la consistencia necesaria para dejar un rastro indeleble. Y de todo ese terreno ignorado del cual nacen las conjeturas y las hipótesis nunca definitivas [...] no se puede llamar memoria tanto a una facultad como a los resultados que el hombre ha sido capaz de sacar a su propia luz y que —en general— son tan escasos [...] (UM, p. 43).

Cependant, par la portée abstraite du propos et par leur extension, ces commentaires finissent par ne plus être perçus comme subordonnés à l'action qui justifiait leur apparition et deviennent ces segments autonomes et presque détachables de leur ancrage diégétique que nous avons appelés *digressions*. En l'occurrence, les digressions dont nous venons de citer le début s'étendent sur trois pages, pour les deux premières, et sur sept pages, pour la troisième. Nous reviendrons dans la Conclusion sur la question plus générale du discours théorique dans *Una meditación*.

Voyons maintenant le cas des *digressions mythiques*. Ces digressions n'apparaissent pas comme des commentaires narratoriaux de portée générale, mais comme des discours directs d'un personnage (signalés par des guillemets), l'oncle Ricardo, qui mêle récits bibliques et légendaires sur Región et exégèse de ces récits. Nous avons signalé dans la Figure 10 (p. 70) les deux discours mythiques les plus longs, le premier, de dix pages, p. 58-67, le deuxième, de cinq pages, p. 293-297, auxquels il faut ajouter deux autres fragments de discours prononcé par l'oncle Ricardo, plus courts, p. 123-124 et p. 350-351. En voici un exemple, celui qui commence p. 293 interrompant le récit de l'aventure de Carlos et Mary :

«¿No será [...] lo que desde hace tanto tiempo os estoy tratando de explicar? Pues en verdad la carencia total de explicaciones psicológicas que acompañen (ya que no justifiquen) los abundantes actos contra natura que narran los libros sagrados no puede por menos de tomarse como una exquisita —ya que no velada— correlación literaria de la aceptación por parte del *principium individuationis* de todo mandato social. No era sobre la carne de Abraham sobre la que había de gravarse la pérdida de Isaac pues de haber sido así —y de haberlo comprendido de tal manera el padre— el hecho, bastante menudo en sí, no habría pasado a las escrituras. [...]» (UM, p. 293-294)

Le retour à la diégèse après la fin de la digression mythique est tout aussi brusque et inarticulé. Au mieux, on trouvera un commentaire du narrateur signifiant implicitement le caractère interprétatif du discours mythique, comme dans le fragment ci-dessous :

«[...] Así que arrimado a la piedra y reclinada la cabeza para presentar el cuello al cuchillo volvió una mirada de refilón para hacerle aquella terrible pregunta '¿Contra qué mandamiento estás pecando?' que fue la que obró el verdadero milagro, no por abrirle los ojos a su falta sino por introducir en su pecho el temor...» [*fin digression*] Le

**gustaba extenderse en tales temas** y fue él quien, poniendo el acento sobre el hecho de que las más de las veces la comunidad sólo está constituida por dos entes, formuló aquella regla de excepción que hubiera sido bueno recordar en los días aciagos que antecedieron y siguieron al encuentro de Leo y Bonaval. (UM, p. 296)

Les digressions mythiques ont un statut intermédiaire entre le récit diégétique et la digression théorique : d'une part, parce qu'elles parlent d'événements *autres*, qui plus est hors du temps, prototypiques, ces digressions font figure de discours non diégétique susceptible d'éclairer la diégèse ; d'autre part, ces digressions ne sont pas théoriques mais narratives, elles n'énoncent pas des lois générales mais rapportent des événements dont, par ailleurs, le lien avec les événements diégétiques n'est pas explicité ; de surcroît, elles ne se présentent pas comme un discours indépendant et extérieur à la diégèse mais sont au contraire énoncées par un de ses personnages. Ainsi, les digressions mythiques surgissent comme des interruptions brusques du fil diégétique qui viennent présenter un discours *complémentaire*, ce en quoi elles s'apparentent aux digressions théoriques. Mais, contrairement à ce qu'il arrive avec ces dernières, la source de l'interruption ne se trouve pas à l'extérieur de la diégèse (le narrateur) mais à l'intérieur (le personnage, l'oncle Ricardo) et le contenu de la digression n'englobe pas (le généralisant) celui de la diégèse mais plutôt le double.

#### **4.2 Le brouillage signifiant des frontières entre les macroséquences**

Ce Chapitre 4 porte sur les transitions entre les macroséquences de *Una meditación*. Dans la première partie du chapitre, nous nous sommes occupé de leur contenu, de ce qui justifie (ou non) le passage d'une macroséquence à une autre. Maintenant, nous allons étudier comment le texte signale ces transitions au lecteur. Nous verrons que dans le texte bénédictin les transitions ne sont pas signalées mais au contraire dissimulées, camouflées.

Par définition, la transition entre deux macroséquences introduit une rupture événementielle majeure : le récit abandonne une ligne d'histoire pour en développer une autre. Certes, au moment de la transition, le lecteur manque souvent d'éléments pour savoir si la nouvelle séquence inaugure une nouvelle macroséquence ou si elle se rattachera (d'une manière encore inconnue) à la macroséquence que le récit était en train de développer précédemment. Mais, même si le lecteur ne la repère pas immédiatement comme le début d'une nouvelle macroséquence, la première séquence d'une macroséquence est un lieu critique où le lecteur doit reconnaître un changement d'épisode.

En effet, il est essentiel pour la compréhension que le lecteur repère clairement les points où le texte abandonne le développement d'un épisode pour commencer le développement d'un autre. S'il échoue au cours de cette opération de repérage des frontières entre séquences différentes, appelée *segmentation*, le lecteur court le risque de brouiller la structure épisodique du texte. Chang Keol Yoo le formule dans ces termes :

Production studies have shown that writers use linguistic devices at the episode boundaries to highlight theme shifts in discourse, viz. to signal discourse continuity and discontinuity. These linguistic devices, as segmentation markers, prevent readers from attempting to relate new incoming information to the preceding information. When there is a theme shift, the new sentence is, by definition, not directly connected to the previous ones [...]. Readers have to start the construction of a new partition in their discourse representation.<sup>157</sup>

Ainsi, arrivé à une frontière entre deux séquences, S1 et S2, développant respectivement les épisodes E1 et E2, s'il ne repère pas le changement de séquence, le lecteur rapportera les événements et informations de S2 non à l'épisode E2 mais à l'épisode E1. D'une part, l'épisode E1 se verra encombré d'événements qui ne le concernent pas et qui ne pourront que le rendre confus ; d'autre part, l'épisode E2 se verra privé des événements narrés par S2 (indument rapportés à E1), peut-être cruciaux pour la compréhension de l'épisode.

Remarquons qu'il s'agit uniquement ici de repérer les frontières entre les séquences, de la capacité du lecteur à segmenter le texte de manière à ne pas mélanger des informations se rapportant à des épisodes différents. Il ne s'agit pas de savoir à quel épisode exactement se rapporte chaque séquence : cette opération d'identification de l'épisode est postérieure à celle de segmentation. Car, même s'il ne sait pas quel est l'épisode développé, identifier un segment de texte en tant que séquence évite au lecteur d'en rapporter les informations à un épisode erroné. Les événements narrés par la séquence en question pourront alors donner lieu à une représentation mentale isolée qui attendra d'être rattachée à la représentation mentale globale du roman.

---

<sup>157</sup> Chang Keol Yoo, *Paragraphs as episodes. Distinguishing paragraphs in Biblical Hebrew narrative*, Master's Thesis, Stellenbosch, University of Stellenbosch, 2008, p. 43.



#### 4.2.1 Le signalement des transitions dans le récit conventionnel

Dans le récit conventionnel<sup>158</sup>, les transitions d'un épisode à un autre sont signalées explicitement par plusieurs moyens. Ce signalement est important car, comme on l'a vu, l'épisode est l'unité fondamentale de représentation mentale du contenu du texte.

Comme le dit Catherine Emmott, la narratologie a beaucoup étudié les relations entre récit et histoire, mais elle ne s'est pas occupée des moyens qui permettent de guider le lecteur quand le récit passe d'un épisode à un autre :

Narrative structure has been examined extensively by narratologists, particularly in terms of breaks in time line of a narrative. [...] This type of analysis is very useful, but it does not look at the mechanics of how one context is replaced by another. Most narratologists take for granted the linguistic signals and cognitive effort which underlie basic reading operations.<sup>159</sup>

C'est du côté de la psycholinguistique, vers laquelle nous nous tournerons, que cette question a été étudiée.

Dans le récit conventionnel, la gestion des transitions entre développements d'épisodes différents s'appuie sur deux règles implicites de lecture. D'une part, selon un *principe de continuité*, tant que le texte ne signale pas de changement, tout ce qui est lu est supposé se rapporter au même épisode, c'est-à-dire au même temps, au même lieu et aux mêmes personnages. Comme l'expliquent Gillian Brown et Georges Yule, par défaut les coordonnées spatiotemporelles et les personnages sont supposées constants :

The normal expectation in the construction and interpretation of discourse is [...] that the speaker is still speaking of the same place and time, participants and topic, unless he marks a change [...]<sup>160</sup>

D'autre part, toute transition d'un épisode à un autre sera signalée de manière à ce que le lecteur ne mélange pas des événements appartenant à des épisodes différents. Dans les termes de Brown and Yule :

When two sentences are placed together in sequence by a writer who does not want us to consider them as a continuous text, their separateness or disconnectedness must be positively indicated.<sup>161</sup>

---

<sup>158</sup> Sur ce que nous entendons par *narrativité conventionnelle*, voir la p. 16.

<sup>159</sup> Emmott, *Narrative comprehension*, *op. cit.*, p. 135.

<sup>160</sup> Gillian Brown et Georges Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983, p. 66. Voir aussi p. 59-60 et Ji, "Identifying episode transitions", *op. cit.*, p. 1265.

Reste à voir par quels moyens le récit conventionnel signale les changements d'épisode (donc de séquence). Pour cela, nous distinguerons le marquage typographique et le marquage sémantique.

### Typographie

Le plus souvent, dans le récit conventionnel, le signalement est d'abord d'ordre typographique : au minimum, chaque changement d'épisode (chaque séquence) ouvre un nouveau paragraphe (c'est-à-dire, il est précédé d'un saut à la ligne)<sup>162</sup>. Un marquage typographique plus fort est celui qui sépare les séquences avec des espaces blancs ou des marques graphiques spécifiques, ou celui qui divise le texte en chapitres<sup>163</sup>. Certes, les sauts à la ligne et les espaces blancs ne sont pas toujours le signe d'un changement de séquence, mais, comme le note Emmott, ils avertissent le lecteur de cette possibilité<sup>164</sup>.

Une autre forme de marquage typographique à laquelle on fait rarement référence doit être mentionnée. Il s'agit des signes typographiques qui indiquent le changement d'énonciateur : les guillemets et, dans les dialogues, les tirets. En effet, en introduisant un fragment en discours direct (d'un ou plusieurs personnages), ces signes peuvent délimiter indirectement une séquence, car un dialogue (ou un monologue) est nécessairement situé dans le temps et dans l'espace et concerne un ensemble déterminé de personnages.

Mais la typographie ne fait souvent qu'accompagner le marquage le plus important : le marquage sémantique. En effet, comme un épisode est défini par l'ensemble des personnages qui y participent et par l'espace et le temps où il a lieu, la spécification

---

<sup>161</sup> Brown et Yule, *Discourse Analysis*, *op. cit.*, p. 65.

<sup>162</sup> Voir, par exemple, Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", *op. cit.*, p. 181.

<sup>163</sup> « *Frame switches are often accompanied by an orthographic break in the text created by starting a new chapter or section or by simply leaving a gap of a few lines.* » (Emmott, *Narrative comprehension*, *op. cit.*, p. 148). De même, Erwin M. Segal : « *Within narrative discourse there are boundaries between different locations within the story world. These boundaries are often marked by lexical, syntactic and other structural cues, like paragraph breaks. The reader uses such cues in the discourse to direct the shift of his or her deictic center from one location to another. There are also more powerful discourse cues, such as chapter breaks and blank lines, that serve the same purpose. An author may use different cues to mark greater implied distances between different storyworld events.* » (Erwin M. Segal, "A cognitive-phenomenological theory of fictional narrative", in Judith F. Duchan, Gail A. Bruder et Lynne E. Hewitt (ed.), *Deixis in narrative: a cognitive science perspective*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, p. 76).

<sup>164</sup> « *Orthographic breaks do not always herald a new frame, but they do alert the reader to the possibility* » (Emmott, *Narrative comprehension*, *op. cit.*, p. 148).

explicite d'un changement d'une ou plusieurs de ces trois coordonnées constitue la forme privilégiée de marquage des transitions<sup>165</sup>.

### Indications spatiotemporelles

Un changement d'épisode peut être signalé par une indication de lieu en début de séquence qui situe l'action dans un espace différent de celui de la séquence précédente<sup>166</sup>. Par exemple, si l'action relatée par le texte antérieur se situait dans une auberge, une phrase commençant par « *En la cueva de Mansurra,* » marquera le début d'une nouvelle séquence. La spécification d'un temps autre que celui de la dernière séquence est aussi un marqueur de changement d'épisode, que cette spécification soit absolue (« *En los años 60,* ») ou relative (« *Dos días más tarde,* »)<sup>167</sup>.

On remarquera que l'indication de lieu ou de temps qui signale le plus efficacement la rupture est celle qui prend la forme d'un complément circonstanciel en position initiale dans la première phrase de la séquence (de préférence détaché, séparé par une virgule), c'est-à-dire quand le complément est *thématisé* (ou *focalisé*) et bénéficie ainsi d'une saillance maximale<sup>168</sup>. Ainsi, « *Dos días más tarde, Juan emprendió la marcha* » signale

<sup>165</sup> « *Temporal, spatial, and thematic discontinuities are natural indicators of transitions of thematic units and they are perceived by language users as such* » (Ji, "Identifying episode transitions", *op. cit.*, p. 1269). Van Dijk énumère les marqueurs suivants: sauts à la ligne, indications de temps et de lieu, noms de personnages, indicateurs de changement de monde possible ou de perspective (Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", *op. cit.*, p. 181).

<sup>166</sup> Comme le dit Catherine Emmott (qui appelle *frame switch* ce que nous appelons transition séquentielle), « *the frame switch [can be] signalled by a reference to the location of the new frame* » (Emmott, *Narrative comprehension*, *op. cit.*, p. 148). Van Dijk mentionne aussi ce marqueur (Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", *op. cit.*, p. 181).

<sup>167</sup> Emmott indique que le saut dans le temps (qui pourra être en avant ou en arrière) doit être d'une portée suffisante pour pouvoir considérer qu'il y a vraiment une rupture, un changement d'épisode, la durée temporelle minimale étant relative : « *Sometimes [...] the narrative may move backwards in time or there may be a leap into the future (e. g. the following day, week, month, or year) which suggests that the frame that has been being monitored may no longer be primed and that it is necessary to switch to a new frame. What constitutes 'a substantial leap in time' will depend on a culture's expectations of how long people will remain together in particular locations.* » (Emmott, *Narrative comprehension*, *op. cit.*, p. 150).

<sup>168</sup> Shaojun Ji : « *A case of temporal or spatial discontinuity corresponds to a preposed structure indicating a clear change in time or place.* » (Ji, "Identifying episode transitions", *op. cit.*, p. 1262). Van Dijk et Kintsch : « *If the background or circumstances change for the new fact, these will often be mentioned first, for instance, as sentence adverbials.* » (Dijk et Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, *op. cit.*, p. 129). Chang Keol Yoo : « *Clause-initial adverbials of time and place act as segmentation markers in narratives. They are 'grammatical signals' that highlight the beginning of a new episode* » (Yoo, *Paragraphs as episodes. Distinguishing paragraphs in Biblical Hebrew narrative*, *op. cit.*). Van Dijk, sans le dire explicitement, le montre bien dans les exemples qu'il fournit : « *In the meantime, The next day, etc.* ». Quant aux termes de *thématisation* et *focalisation*: Jiménez Juliá définit la thématization comme « *el traslado de un constituyente al primer lugar de la cláusula desde la posición (o posiciones) que le asigna el orden no-marcado, traslado efectuado con fines estrictamente actitudinales.* » (Tomás Jiménez Juliá, *Aproximación al*

bien plus clairement un changement d'épisode que « *Juan emprendió la marcha dos días más tarde* », car dans le premier cas l'indication de changement de temps (« *dos días más tarde* ») se trouve mise en relief.

### Désignation explicite des personnages

La désignation explicite des personnages est le troisième type de marqueur sémantique de changement d'épisode. Il faut distinguer deux cas : Si la séquence qui commence porte sur des personnages différents de ceux de la séquence qui se termine, la désignation explicite en début de séquence est nécessaire pour identifier les nouveaux personnages ; le changement de personnages marque alors clairement le changement d'épisode. Ainsi, par exemple, si le texte portait sur Mary et Julián mais que, à un certain point, il passe à raconter des événements où n'intervient que Jorge, le lecteur comprendra que le récit sur Mary et Julián a été abandonné et qu'un autre (sur Jorge) a été entamé.

En revanche, si la séquence qui commence porte sur les mêmes personnages que la séquence qui se termine, le lecteur peut penser que le récit développe toujours le même épisode. Par ailleurs, comme les personnages ne changent pas, la nouvelle séquence pourrait commencer en les référant pronominalement<sup>169</sup>. Or le récit conventionnel signale le début d'une nouvelle séquence (un changement d'épisode) en désignant explicitement *tous* les personnages, même ceux qui participaient déjà à la séquence précédente et n'avaient donc pas à être identifiés. C'est donc la désignation explicite de tous les personnages, nouvellement introduits ou déjà présents dans l'esprit du lecteur, qui dans le récit conventionnel marque un changement de séquence. C'est ce qu'explique Chang Keol Yoo :

When the author/speaker wants to signal an episode shift, but the referents of the new episode would be similar to those of a current episode, he/she typically resorts to explicit (i.e. nominal) referential expressions to signal the shift. This type of relexicalization of pronominal references at episode boundaries is in contrast to the use of pronouns and elliptical expressions within episodes. [...] Overspecified referential expressions signal the reader to end a current representation unit, and to build new units of discourse

---

*estudio de las funciones informativas*, Málaga, Ágora, 1986, p. 107). Pour sa part, Gutiérrez Ordóñez parle de « *anteposición focalizadora (también llamada tematización)* » (Salvador Gutiérrez Ordóñez, *Temas, remas, focos, tópicos y comentarios*, Madrid, Arco Libros, 2000, p. 34).

<sup>169</sup> En supposant qu'ils sont focaux. Pour une exposition des conditions de validité des références pronominales, voir le Chapitre 8.

representation, while pronominal references signal the maintenance of a current representation unit.<sup>170</sup>

Comme le dit Yoo, la désignation explicite des personnages en début de séquence (pour marquer le changement d'épisode) fonctionne par contraste avec la référenciation pronominale caractéristique des références intra-séquentielles (où l'épisode ne change pas)<sup>171</sup>.

### Quelques exemples

L'extrait de *La Regenta* ci-dessous fournit un premier exemple du signalement conventionnel des transitions séquentielles<sup>172</sup>. Après une séquence, S1, sur Víctor Quintanar, le récit passe à la séquence suivante, S2, sur Ana Ozores, en introduisant un saut à la ligne et en réactivant le personnage au travers d'une désignation explicite (« Doña Ana ») :

[S1] [...]

[don Víctor] Todas las noches antes de dormir se daba un atracón de honra a la antigua, como él decía; honra habladora, así con la espada como con la discreta lengua. Quintanar manejaba el florete, la espada española, la daga. Esta afición le había venido de su pasión por el teatro. Cuando trabajaba como aficionado, había comprendido en los numerosos duelos que tuvo en escena la necesidad de la esgrima, y con tal calor lo tomó, y tal disposición natural tenía, que llegó a ser poco menos que un maestro. Por supuesto, no entraba en sus planes matar a nadie; era un espadachín lírico.

[...]

<sup>170</sup> Yoo, *Paragraphs as episodes. Distinguishing paragraphs in Biblical Hebrew narrative*, op. cit., p. 49-50. Aussi, parmi les indices de début d'un nouvel épisode, van Dijk résume les « 'cast' change markers : introduction of new individuals (often with indefinite articles) or reintroduction of 'old' ones (with full noun phrases instead of pronouns) » (Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", op. cit., p. 181). De même, dans une synthèse récente sur les expressions référentielles de Sanders et Gernsbacher : « Sometimes anaphors are more specific than would be necessary for their identificational function (i.e. full NPs are used rather than pronominal expressions). [...] If a character is referred to by a proper name after a run of pronominal references, then the name itself serves to indicate that a shift in topic is occurring. » (Ted Sanders et Morton Ann Gernsbacher, "Accessibility in text and discourse processing", *Discourse Processes*, 37, 2, 2004, p. 84).

<sup>171</sup> Comme nous l'avons expliqué dans §1.2, une des fonctions cognitives de la séquence est de permettre de laisser implicites des informations comme l'identité des personnages, l'espace et le temps où a lieu l'épisode: « Episodes may be the 'locus' for local coherence strategies: coherence relations between facts, the (re-)identification of referents by means of pronouns, the possibility to keep place or time indications implicit, may take place within the boundaries of an episode: language users therefore need to search for the relevant information not in the full preceding discourse representation in memory, but only in the representation of the current episode. » (Dijk, "Episodes as units of discourse analysis", op. cit., p. 191).

<sup>172</sup> Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, Madrid, Alianza, 1972.

- [S2] **Doña Ana** tardó mucho en dormirse, pero su vigilia ya no fue impaciente, desabrida. El espíritu se había refrigerado con el nuevo sesgo de los pensamientos. Aquel noble esposo a quien debía la dignidad y la independencia de su vida, bien merecía la abnegación constante a que ella estaba resuelta. Le había sacrificado su juventud: ¿por qué no continuar el sacrificio? No pensó más en aquellos años en que había una calumnia capaz de corromper la más pura inocencia; pensó en lo presente. Tal vez había sido providencial aquella aventura de la barca de Trébol.  
[...]

(*La Regenta*, p. 61-62)

Le passage suivant, extrait du récit « *Vagabundo en Francia y Bélgica* », de Roberto Bolaño<sup>173</sup>, illustre également la norme de signalement. Nous reproduisons la fin d'une séquence (S1) et les deux séquences suivantes (S2 et S3). Les trois sont séparées par des sauts à la ligne.

- [S1] [...] **B** imagina a Lefebvre en su pueblo de Masnuy Saint-Jean. Lo imagina con dieciséis años, observando un transporte alemán en donde sólo hay dos soldados alemanes que fuman y leen cartas. Henri Demasnuy, Henri el de Masnuy. Cuando se da la vuelta la mujer está hojeando la revista. Me tengo que ir, dice ella sin mirarlo y sin dejar de pasar páginas. Puedes quedarte aquí, dice **B** con no demasiada esperanza. La mujer no dice que sí ni que no, pero al rato se levanta y comienza a vestirse.
- [S2] **Durante los dos días siguientes B** se dedica a vagar por **las calles de París**. A veces llega hasta las puertas de un museo, pero nunca entra. A veces llega hasta las puertas de un cine y durante largo rato se queda contemplando las fotografías y luego se va. Compra libros que hojea y no termina nunca de leer. Come en restaurantes desconocidos y las sobremesas son largas, como si en vez de estar en París estuviera en el campo y no tuviera nada mejor que hacer que fumar y beber infusiones de manzanilla.
- [S3] **Una mañana**, después de haber dormido un par de horas, **B** toma **un tren para Bruselas**. Allí tiene una amiga, una chica negra hija de un exiliado chileno y de una ugandesa, pero no se decide a llamarla por teléfono.

(« *Vagabundo en Francia y Bélgica* », p. 85)

On notera que, dans les deux transitions, la première phrase de chaque séquence contient une indication spatiotemporelle (dans S2, « *los dos días siguientes* » et « *las calles de París* » ; dans S3, « *Una mañana* » et « *un tren para Bruselas* ») et la désignation

<sup>173</sup> In *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.

explicite du personnage (« B »). Concernant le personnage, on peut aussi constater la fonction de la relexicalisation : À l'intérieur des séquences, B, qui est le sujet de la plupart des phrases, est référencé avec un pronom tacite<sup>174</sup>. En revanche, il est désigné explicitement dans la première phrase de chacune des deux séquences, S2 et S3, pour signifier la transition séquentielle.

Cependant, la relexicalisation du personnage en début de séquence n'est pas strictement nécessaire. Si la nouvelle séquence est introduite en explicitant un lien chronologique, explicatif, rhétorique, etc. avec la précédente et que ce lien permet de penser à une permanence du personnage focal, la désignation pronominale peut être acceptable. C'est ce qu'illustre le fragment suivant du même récit de Bolaño, où le début des deux séquences S2 et S3 ne désignent pas explicitement le personnage « B », référencé avec un pronom tacite :

[S1] [...] Por un instante los imagina a los tres, al padre de M, a la madre de M y a M de dos o tres años y con los ojos verdes, rodeados de puentes colgantes. En realidad yo nunca fui muy amigo de su padre, piensa B. En realidad nunca hubo puentes, ni siquiera colgantes. Antes de marcharse le da el nombre y el número de teléfono de su hotel.

[S2] **Esa noche** camina por el centro de Bruselas buscando una mujer pero sólo encuentra figuras espectrales, como si los burócratas y los empleados de banco hubieran retrasado el horario de salida de sus oficinas. Al llegar a su hotel tiene que esperar mucho rato para que le abran la puerta. El portero es un chico joven y demacrado. B le da una propina y luego sube por la escalera oscura hasta su habitación.

[S3] **A la mañana siguiente** lo despierta una llamada telefónica de M. Lo invita a desayunar. [...]

(« Vagabundo en Francia y Bélgica », p. 87)

Ce même phénomène peut être observé dans la suite séquentielle suivante de *La Regenta* :

[S1] [...] **Ana** corrió con mucho cuidado las colgaduras granate, como si alguien pudiera verla desde el tocador. Dejó caer con negligencia su bata azul con encajes crema, y apareció blanca toda, como se la figuraba don Saturno poco antes de

<sup>174</sup> La seule exception est celle de « dice B con no demasiada esperanza », dans S1, où la relexicalisation « B » est nécessaire parce que B n'est pas le sujet de la phrase précédente, « Me tengo que ir, dice ella ».

dormirse, pero mucho más hermosa que Bermúdez podía representársela. [...] Nunca había creído ella que tal abandono fuese materia de confesión.

Abrió el lecho. Sin mover los pies, dejose caer de bruces sobre aquella blandura suave con los brazos tendidos. **Apoyaba la mejilla en la sábana** y tenía los ojos muy abiertos. La deleitaba aquel placer del tacto que corría desde la cintura a las sienes.

«¡Confesión general!», estaba pensando. Eso es la historia de toda la vida. Una lágrima asomó a sus ojos, que eran garzos, y corrió hasta mojar la sábana.

Se acordó de que no había conocido a su madre. Tal vez de esta desgracia nacían sus mayores pecados.

«Ni madre ni hijos.»

- [S2] **Esta costumbre de acariciar la sábana con la mejilla [Ø] la había conservado desde la niñez.** Una mujer seca, delgada, fría, ceremoniosa, la obligaba a acostarse todas las noches antes de tener sueño. Apagaba la luz y se iba. Anita lloraba sobre la almohada, después saltaba del lecho; pero no se atrevía a andar en la obscuridad y pegada a la cama seguía llorando, tendida así, de bruces, como ahora, acariciando con el rostro la sábana que mojaba con lágrimas también. Aquella blandura de los colchones era todo *lo maternal* con que ella podía contar; no había más suavidad para la pobre niña. Entonces debía de tener, según sus vagos recuerdos, cuatro años. Veintitrés habían pasado, y aquel dolor aún la enternecía. [...]

(*La Regenta*, p. 50-51)

Dans cet extrait, le texte de S2 fait un saut en arrière dans la chronologie pour parler de l'enfance d'Ana Ozores. Or cette séquence commence sans désigner explicitement son personnage, Ana (même si elle le sera peu après avec *Anita*), qui est référencé avec un pronom tacite. Ceci est possible parce que la première phrase de S2 présente la séquence comme une explication d'un trait d'Ana Ozores rapporté dans la séquence précédente, sa « *costumbre de acariciar la sábana con la mejilla* » ; de ce fait, le lecteur peut supposer que le personnage est maintenu malgré le changement d'épisode.

En résumé, nous retiendrons que le saut à la ligne, les indications spatiotemporelles et la désignation explicite des personnages sont les signes conventionnels pour signifier une transition (macro)séquentielle. Nous remarquons aussi que, dans le cas où les deux (macro)séquences entre lesquelles se produit la transition portent sur les mêmes personnages, ceux-ci peuvent ne pas être explicitement désignés *si* le lien entre la (macro)séquence qui commence et celle qui la précède est explicité par le texte.



Cette norme de signalement des transitions (macro)séquentielles, nous l'avons vu, est respectée par *La Regenta* de Clarín et par les récits de Roberto Bolaño. Mais *La Recherche* de Proust s'y tient également, et un roman moderne comme *Tiempo de silencio* de Martín-Santos la respecte aussi en très grande mesure<sup>175</sup>.

#### 4.2.2 Le signalement des transitions dans *Una meditación*

Dans *Una meditación*, les problèmes de segmentation revêtent une importance exceptionnelle et déterminent en bonne partie la dynamique de la lecture. En effet, la forte fragmentation du texte rend très fréquents les changements de (macro)séquence et par conséquent les problèmes de délimitation. Notre analyse portera uniquement sur les transitions entre macroséquences, les plus importantes pour la segmentation du texte, mais les transitions entre les séquences à l'intérieur des macroséquences présentent des caractéristiques très semblables.

Concernant la segmentation, un des traits les plus saillants de *Una meditación* est l'absence du marqueur conventionnel le plus simple et sans doute le plus efficace : le saut à la ligne. Le texte de *Una meditación* se présente en effet comme un unique paragraphe de (dans notre édition de référence) 443 pages, un signifiant massif, sans coupures, que seule la compréhension du contenu, le signifié, permet de segmenter. Cette absence de marquage typographique a souvent été soulignée par la critique. Par exemple, par Ricardo Gullón :

El texto de *Una meditación* por su apariencia es de veras intimidante: un solo párrafo corre de la página 7 a la 329, en apretados bloques de 41 líneas por página y un total aproximado de 275.000 palabras. Presencia formidable que exige un esfuerzo de atención y una concentración en la lectura muy superior a la corriente.<sup>176</sup>

Par ailleurs, *Una meditación* ne compte pratiquement pas de changements d'énonciateur (en mode dialogal ou monologal) et manque par conséquent du signalement typographique qui les accompagne dans le récit conventionnel (les tirets et les guillemets) :

---

<sup>175</sup> Tant dans le texte de Proust que dans celui de Martín-Santos, les transitions (macro)séquentielles sont généralement signalées à la fois typographiquement (sauts à la ligne) et sémantiquement (indications sur les personnages, le temps et le lieu). Quand les indications sémantiques sont absentes, comme dans certains débuts de (macro)séquence de *Tiempo de silencio*, le marquage typographique est renforcé de sorte que la transition demeure clairement signalée : ainsi, chaque début de (macro)séquence de *Tiempo de silencio* est précédé d'un espace blanc (voir Annexe 1).

<sup>176</sup> Gullón, "Sombras de Juan Benet", *op. cit.*, p. 195. Marzena M. Walkowiak le note également : « *What may strike readers who merely glance at any given page of Una meditación is its visual, linear regularity of words that flow one after the other with no interruption whatever.* » Plus loin : « *Our comprehension is [...] thwarted by the lack of any interruptions in the flow of sentences; there are neither dialogues nor paragraphs nor divisions into chapters.* » (Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, *op. cit.*, p. 35 et 171)

l'ensemble du texte dialogué représente moins de cinq pages<sup>177</sup> ; celui des monologues ou en général des fragments au discours direct non dialogué, moins de quinze<sup>178</sup>.

Cette absence de signalement typographique a une importance capitale dans la lecture de *Una meditación*. Dans le récit conventionnel, le signalement typographique avertit à l'avance le lecteur d'un possible changement de séquence, puis les indications sémantiques (personnages, temps, espace) confirment la réalité du changement. Dans le roman de Benet, en revanche, privé de marqueurs typographiques, le lecteur disposera uniquement des indications d'ordre sémantique. Le repérage des transitions entre macroséquences dépendra ainsi complètement de la présence d'indications sémantiques claires, qui devront compenser l'absence de signalement typographique.

Ces indications sémantiques claires, caractéristiques du récit conventionnel, sont bien présentes dans certaines transitions macroséquentielles de *Una meditación*. Par exemple, la séquence initiale, qui réalise cette transition particulière entre le monde réel du lecteur et le monde fictif du roman, commence en identifiant le lieu (« *la vega del Torce, al norte de Región* ») et les personnages (« *mi abuelo* ») :

De entre todas las quintas de la vega del Torce, al norte de Región, la de mi abuelo, con ser de las más modestas, era una de las mejor emplazadas. (UM, p. 13)

Mais le plus souvent les transitions macroséquentielles du roman benétien ne se conforment pas au modèle conventionnel, par rapport auquel elles présentent plusieurs défauts de marquage de la segmentation (bien sûr, le terme *défait* ne comporte aucun jugement de valeur, il indique simplement le manquement à la règle du modèle conventionnel). L'analyse de plusieurs de ces transitions macroséquentielles nous permettra de les caractériser.

---

<sup>177</sup> Les dialogues sont ceux de l'Indien et de son père, p. 208-209, de l'Indien et des gardes civils, p. 331, et celui de Carlos et de Cayetano, p. 252.

<sup>178</sup> Les monologues ou fragments de discours direct non dialogal sont les discours de l'oncle Ricardo p. 58-67, 123-124, 293-296 et 350-351, la lettre du deuxième mari de Mary p. 159-160, la lettre de Cayetano à Carlos p. 279-283, et les adresses sans réponse de Carlos à Leo p. 223, 433 et 434, de Cayetano à Carlos et Leo p. 275-276, de Camila à Jorge p. 362-363, de Jorge à Camila p. 363, du missionnaire aux frères Abrantes p. 338, ainsi que quelques autres très brefs (moins d'une ligne).

**Macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)**

La transition entre les macroséquences « Passé de Carlos Bonaval, Cayetano, Leo » (p. 248-253) et « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) fait partie de celles qui s'éloignent le moins du modèle conventionnel<sup>179</sup>. Pour analyser cette transition, le texte ci-dessous reproduit la fin de la première macroséquence (les fragments les plus importants pour contextualiser la transition, sélectionnés dans les p. 252-254) et le début de la seconde (p. 254). Pour faciliter le repérage de notre lecteur, nous avons signalé le changement de macroséquence avec [\\]. Nous avons également mis en gras certains segments auxquels nous ferons référence dans notre analyse.

Durante su [=de Leo] primer año de estancia en Región [...] Al principio se alojó en aquella fonda de la plaza del Ciento [...] Su estancia en la fonda no debió pasar de seis u ocho meses, con frecuentes interrupciones y una prolongada estancia en Francia para pasar la Navidad en casa de unos amigos suyos y durante la cual empezaron a sentirse los primeros estragos de **aquel poder de añoranza** que parecía ejercer sobre cuantos la hubieran conocido. [\\] El primero en **sufrirlo** fue el propio **Emilio Ruiz**, al que en verdad nadie conocía bien y para quien toda la provincia resultaba un campo demasiado estrecho para dar satisfacción a su afán de conquista; un hombre que aparentaba ser tan estricto en todo lo que se refiere a la conducta de los demás, en cuanto sus deberes y negocios le obligaban a permanecer más de dos semanas en Región no hacía más que renegar de las ridículas costumbres de la sociedad pueblerina y buscar, con la compañía de ciertas personas y frecuentando ciertos sitios, la manera de evadirse del marco de sus pretensiones. (UM, p. 254)

Comme dans tout le roman, la segmentation typographique fait défaut, aucun saut à la ligne ou espace blanc ne signale la transition. Cependant, une indication sémantique marque la rupture : la *désignation lexicale d'un personnage*, Emilio Ruiz. En effet, ce personnage n'étant pas un de ceux de la macroséquence précédente (qui portait sur Carlos, Cayetano et Leo), le lecteur est averti que les événements qui vont être racontés appartiennent à un autre épisode et donc (par définition) à une nouvelle séquence. (On notera néanmoins que l'autre personnage de la macroséquence qui commence, Leo, n'est pas lexicalisé : il est confondu dans le pronom neutre *lo* renvoyant à « *aquel poder de añoranza [de Leo]* ».)

Les indications focalisées de temps ou de lieu, caractéristiques de la norme conventionnelle, font également défaut. Cependant, la macroséquence commence avec une *désignation de l'épisode qui va être raconté*, les déboires sentimentaux d'Emilio Ruiz avec

<sup>179</sup> On peut voir dans la Figure 10 (p. 72) la place de cette transition dans l'ensemble du roman.

Leo : « *El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz* ». Bien qu'il ne s'agisse pas d'une indication de temps ou de lieu, en nommant l'épisode qu'elle va (peut-être) raconter, la séquence marque implicitement la rupture avec la séquence précédente.

### Macroséquence « Carlos & Leo grotte » (p. 212-224)

Contrairement à ce qui se produisait dans la macroséquence que nous venons d'examiner, le début de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225) n'est pas signalé. En effet, cette macroséquence commence sans aucune indication de lieu ou de temps et sans désigner explicitement les personnages qui y participent. La conséquence probable de cette absence de marquage est que le lecteur ne se rendra pas compte que le texte change de sujet et confondra donc l'épisode qui commence avec celui qui se termine.

Le fragment ci-dessous reproduit la transition entre la macroséquence précédente, qui raconte l'histoire d'un médaillon propriété de l'Indien, et la macroséquence sur l'excursion de Carlos et Leo (dont nous avons indiqué le début avec [//]) :

Así que no puedo precisar desde qué fecha se tenía por cierto que el medallón estaba colgado en la campana de la famosa cocina, frente al cual, en las noches de invierno, aquel salvaje [*l'indien*] se masturbaba hasta tres y cuatro veces seguidas, dando horribles y sobrehumanos gritos de placer que se oían por toda la ribera y encolerizaban a las bestias y el ganado recluido en los apriscos. [//] Incidentalmente le había venido contando a retazos la breve historia del Indio —que todos los nacidos en la tierra conocíamos de memoria—, mientras subían al collado en busca de las caballerías. Paraban en **la fonda** que él —Carlos— conocía de antes tan sólo de referencias, gracias a Cayetano Corral en cuyo taller la había encontrado, en el invierno u otoño anterior. Vivían ese segundo momento tan particular e irrepitable, ofuscados por unas palabras que parecen, cuando salen de unos determinados labios, tan absolutas, nuevas y trascendentes a su condición verbal, tan completas o más que las cosas que significan, cuando significan algo. (UM, p. 212)

Aucune marque typographique, ni aucune indication de changement de temps ou de lieu ne vient signaler le changement de macroséquence. En outre, la macroséquence commence sans qu'aucun des personnages (Carlos et Leo) ne soit désigné explicitement : « *Incidentalmente le había venido contando a retazos la breve historia del Indio —que todos los nacidos en la tierra conocíamos de memoria—, mientras subían al collado en busca de las caballerías.* ». C'est seulement dans la deuxième phrase, ce que nous pouvons appeler un *signallement tardif*, que figure une indication de lieu (« *la fonda* ») et que l'un des personnages, Carlos, est explicitement désigné.

Par ailleurs, la désignation de Carlos figure à l'intérieur d'une parenthèse explicitant la référence d'un pronom immédiatement antérieur (« *Paraban en la fonda que él — Carlos* »), alors que toutes les autres références au personnage sont pronominales : il s'agit là des formes de référencement caractéristiques des contextes intra-séquentiels<sup>180</sup>, qui par conséquent suggèrent continuité plutôt que rupture avec le texte précédent. Et, en effet, en commençant la lecture de la macroséquence, le lecteur imaginera spontanément que le sujet de « *Incidentalmente le había venido contando* » est l'Indien. Ces désignations lexicales non proéminentes, c'est-à-dire qui ne figurent pas en début de séquence, en position de sujet ou d'objet syntaxique de la phrase principale, nous les appellerons *désignations périphériques*.

En résumé, le début de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » n'est marqué ni typographiquement ni sémantiquement. On y observe uniquement une désignation de personnage tardive et périphérique. Le plus probable est donc que, en commençant la lecture de la macroséquence, le lecteur ne détecte pas le changement de sujet et confonde l'épisode de l'excursion de Carlos et Leo avec celui sur l'Indien.

### **Macroséquence « Emilio Ruiz à l'auberge 2 » (p. 399-415)**

Le fragment suivant reproduit la transition entre la macroséquence sur la troisième nuit de Carlos et Leo à l'auberge (p. 390-398) et celle sur le séjour d'Emilio Ruiz à la même auberge pour s'occuper de la grève de ses ouvriers (p. 399-415). La Figure 10 (p. 70) montre la localisation de ces deux macroséquences dans le roman. Nous indiquons avec '[//]' la frontière entre les deux macroséquences et mettons en gras la première phrase de la deuxième :

Debieron ser cuatro o cinco días de un silencioso, tenaz e insolvente empeño que — iniciado por el intento de Leo de romper su cerco, ignorante no sólo de la vanidad del esfuerzo sino también de la paradoxal condición del fracaso— había de trastornar de tal manera sus intenciones que a partir de esas fechas no volverían a ser los mismos, en un sentido estrictamente intelectual. [//] **Probablemente el día de su llegada, bajo la lluvia, Leo llegó a reconocer a Emilio Ruiz, casi oculto tras una mampara de cristal, pero nada le dijo a Bonaval. Aquél** había llegado unos cuantos días antes, a causa de las alarmantes noticias que su capataz, Rufino, le había comunicado acerca del plante de barrenistas. *Era un tiempo bastante desapacible y frío y aunque en las últimas veinticuatro horas el termómetro había experimentado una sensible subida, los próximos*

<sup>180</sup> La référence pronominale est caractéristique des contextes intra-séquentiels, où les personnages focaux ne changent pas. Quant aux parenthèses explicitant la référence d'un pronom, elles sont courantes dans les contextes intra-séquentiels pour éviter une possible ambiguïté.

*días se anunciaban tan húmedos que no había nadie dispuesto a subir en tales fechas hasta La Malvista, como se denominaba la serie de pertenencias que a lo largo de los años había denunciado en los confines de Mantua, entre los plegamientos postestefanienses del zócalo del Monje, aquende el Hurd y allende el Torce. Pero ya sólo quería volver a Región, abandonando la mina y la fonda a la merced de los acontecimientos. Estaba tan inquieto que no quiso esperar al día siguiente, a pesar de que podría tomar el ordinario de los miércoles, ahorrándose el importe del taxi. (UM, p. 398-399)*

La première phrase de la macroséquence sur Emilio comporte une marque conventionnelle de segmentation, une indication de temps : « *el día de su llegada* ». Figure aussi dans cette première phrase la désignation explicite du personnage protagoniste, « *Emilio Ruiz* ». Cependant, ni l'indication de temps ni la désignation du personnage ne sont focalisées : d'une part, les deux apparaissent sémantiquement subordonnées à l'adverbe de phrase *probablemente* qui les précède ; d'autre part, la première référence à Emilio est pronominale (« *su llegada* »). Cet exemple illustre une des diverses modalités de ce que nous appellerons *marquage périphérique*, terme avec lequel nous noterons la moindre puissance de segmentation de ce marquage comparé au marquage focalisé caractéristique de la norme de cohérence conventionnelle<sup>181</sup>.

Dans cette transition, le marquage périphérique est conséquence de ce qu'Emilio et ses actions ne sont pas présentés comme le thème direct de la narration mais comme celui de la perception de Leo : « *Leo llegó a reconocer a Emilio Ruiz, casi oculto tras una mampara de cristal* ». *Reconocer* est en effet un verbe de perception, dans la structure actantielle duquel Leo occupe la place de sujet qui perçoit et Emilio celle d'objet de la perception. Cette introduction d'une nouvelle séquence à travers le regard d'un personnage de la séquence précédente ne peut que brouiller les frontières, voire les effacer. En effet, présenté comme personnage perçu par Leo, les événements auxquels va participer Emilio apparaîtront comme une extension de la séquence précédente : Emilio ne semble pas être le centre du récit d'un nouvel épisode mais un élément du récit précédant, celui du séjour de Carlos et Leo à l'auberge. Cette « absorption » d'Emilio et de ses actions par la séquence sur Carlos et Leo est d'ailleurs renforcée par la fin de la première phrase, « *pero nada le dijo a Bonaval* », dont à nouveau le thème n'est pas Emilio mais sa perception par Leo.

<sup>181</sup> Le début de la macroséquence proustienne que nous analyserons à la p. 372 fournit un exemple de marquage focalisé : « Les Verdurin avaient eu à dîner, le jour où Swann y fit ses débuts, le docteur et Mme Cottard [...] ».

Cette forme d'introduction de la nouvelle macroséquence est une manifestation de ce que nous avons appelé *motivation contingente des transitions macroséquentielles* (cf. §4.1). Avec cette expression, nous désignons la tendance du récit bénétien à préserver un minimum d'éléments de contenu quand il passe d'une ligne d'histoire à une autre. Et, en effet, Emilio Ruiz intervient dans les deux macroséquences : dans celle sur Carlos et Leo, où il est perçu par cette dernière, et dans celle sur son séjour à l'auberge<sup>182</sup>. Cette tendance à préserver quelques éléments diégétiques dans les transitions macroséquentielles nous intéressait en ce qu'elle induit une illusion de continuité là où en réalité il y a une rupture ; c'est cela que nous avons appelé *motivation contingente de la transition*. Du point de vue de la compréhension, ce phénomène nous apparaît maintenant comme un obstacle : en suggérant une fausse continuité thématique, ces éléments partagés par les deux macroséquences rendent plus difficile le repérage de la transition et donc la tâche de segmentation du texte. Nous dirons donc dans ces cas qu'il se produit un *brouillage de la frontière macroséquentielle par la mise en avant d'éléments communs aux deux macroséquences*.

Voyons maintenant la suite de la macroséquence (citée ci-dessus, p. 125). D'une part, on observe qu'Emilio n'est jamais explicitement désigné, il est toujours référencé pronominalement : *aqué* dans « *Aqué había llegado unos cuantos días antes* », puis un pronom tacite dans « *Pero ya sólo quería volver a Región* » et dans « *Estaba tan inquieto* »<sup>183</sup>. La désignation périphérique de la première phrase de la macroséquence n'est donc pas compensée dans la suite du texte ; au contraire, dans cette suite, Emilio n'est jamais explicitement désigné. D'autre part, la partie de la citation que nous avons mise en italiques (« *Era un tiempo bastante desapacible y frío [...] aquende el Hurd y allende el*

<sup>182</sup> Quelques lignes plus tard, le récit opérera une inversion des termes et ce sera Emilio qui observera Leo, marquant ainsi l'accomplissement de la transition et le passage définitif à la nouvelle macroséquence sur Emilio : « *al verlos entrar por el jardinillo que rodeaba la fonda y que en su parte trasera se transformaba en lavadero, gallinero y leñera, vinieron a su memoria todas esas agudas cristalizaciones de remembranzas que asaltan al viajero que abandona el lugar donde no ha podido resucitar más que la melancolía de las maletas. Había llovido y se habían mojado y al verla avanzar hacia la puerta, soltándose del brazo que le rodeaba la cintura, con el pelo húmedo pegado a las mejillas rosadas por la carrera y aquel paso un poco saltarín y desenfadado —una forma de andar que era un exponente más de su ligereza de conducta— pudo sentir hasta qué punto era esclavizado por su presencia, con qué fuerza las dos mandíbulas del deseo y el rencor se cerraban sobre su voluntad con un espasmo que no cejará hasta que uno cualquiera fuera satisfecho. Se retiró (a ambos lados de la puerta) para no ser advertido, buscando refugio, cuando cruzaron el umbral, en las ropas de abrigo que colgaban del perchero.* » (UM, p. 399).

<sup>183</sup> Dans le contexte de confusion de ce fragment, la référence anaphorique avec « *aqué* » n'est d'ailleurs pas des plus simples à comprendre, car dans le texte antérieur le référent auquel elle renvoie (Emilio) occupe une position d'objet syntaxique, bien moins accessible que celle de sujet (F. Cornish, "L'accessibilité cognitive des référents, le centrage d'attention, et la structuration du discours : une vue d'ensemble", *Verbum*, XXII, 1, 2000, p. 4).

*Torce.* ») illustre ce que nous appellerons *hypertrophie du non fonctionnel en début de séquence* : alors qu'il est primordial pour la compréhension qu'au début d'une nouvelle macroséquence le lecteur repère la transition d'un épisode diégétique à un autre, ce début le sature de détails non fonctionnels, climatiques et géographiques, qui dévient son attention et entravent ainsi la tâche de segmentation.

En résumé, la transition entre la macroséquence sur la troisième nuit de Carlos et Leo (p. 390-399) et celle sur le séjour d'Emilio Ruiz à l'auberge (p. 399-415) s'écarte complètement de la norme de cohérence conventionnelle : elle ne commence pas par un saut à la ligne ; elle ne compte pas d'indications spatiotemporelles ni de désignations de personnages focalisées (seulement un des personnages est désigné de manière périphérique) ; elle brouille la frontière entre les deux macroséquences ; et elle sature le lecteur avec des informations non fonctionnelles.

### **Macroséquence « Emilio Ruiz à l'auberge 1 » (p. 170-197)**

Le fragment ci-dessous montre la transition entre la macroséquence sur le « retour d'exil de Mary » (p. 136-170) et celle sur « Emilio Ruiz & aubergiste » (p. 170-187). De la première macroséquence, le passage reproduit la fin de la séquence S17 (cf. la Figure 34, p. 167), où est racontée la rencontre à l'auberge d'Emilio Ruiz et du (deuxième) mari de Mary. Pour faciliter le repérage de notre lecteur, nous avons signalé le début de la macroséquence sur Emilio avec [ \ ]. Nous avons également mis en gras certains segments auxquels nous ferons référence dans notre analyse.

Por si fuera poco los dos visitaban en aquellos días los mismos parajes y todo hace pensar que a las pocas (o a las mismas) horas de tener lugar el allanamiento, ambos se encontraron en la famosa fonda del paso de Retuerta y no sólo cambiaron un distante saludo sino incluso (aunque igualmente distante y salpicada de recelos recíprocos) toda una conversación en el mostrador de la casa, mientras tomaban café, ignorantes del sucedido que había de hacer de aquel casual encuentro su última entrevista. Hasta entonces y a partir de entonces ¿cuántos de esos cambios de sentimientos se habían de producir? El doctor estaba de paso, el otro no pues acostumbraba a hacer dos noches a la quincena en aquella fonda que Muerte había regentado hasta pocos meses después de terminarse la guerra. [ \ ] **La habitación a oscuras destila un aroma de lana húmeda** mezclado con sopa de berzas, ese olor con un punto de fermentación que la más solícita higiene nunca será bastante para eliminar por muchas friegas que reciba el suelo y toda la cal que aguanten las paredes, donde se cobija la indeleble y rancia componente de unas pieles de cordero que allí se curtieron años atrás; uno de esos giros caleidoscópicos se produce cuando **enciende** la única bombilla de la habitación (una luz más decisiva, violenta y cortante que la del Génesis, la más capaz para desterrar el mundo de las sombras y la más intolerante con respecto al epiceno reino de las penumbras, más



iracunda para con los insectos que corren hacia las rendijas del zócalo que la mano de Dios y su voz perentoria al ordenar a cada criatura ir a ocupar el lugar que le corresponde), cuando sobre la mesilla **deposita** las pocas monedas envueltas en un montón de billetes empapados, y que con el nuevo dibujo viene a poner fin al ilusorio, refulgente y simétrico orden de los minúsculos cristales disgregados en el siguiente golpe para insinuar un racimo de calaveras. (UM, p. 170)

Voyons comment le texte oriente le lecteur dans la tâche de segmentation, et plus particulièrement comment il lui signale que le récit de l'épisode sur Mary et son mari se termine et que le récit d'un autre épisode (sur Emilio) commence. Premièrement, comme dans tout le roman, le marquage typographique est absent, en particulier le saut à la ligne ; par conséquent, rien dans la disposition spatiale du texte ne permet de le segmenter.

Quant aux marqueurs sémantiques, cette transition n'en compte aucun, elle démarre avec la phrase suivante, qui n'inclut aucune indication de personnages ou de temps :

La habitación a oscuras destila un aroma de lana húmeda mezclado con sopa de berzas, ese olor con un punto de fermentación que la más solícita higiene nunca será bastante para eliminar por muchas friegas que reciba el suelo y toda la cal que aguanten las paredes, donde se cobija la indeleble y rancia componente de unas pieles de cordero que allí se curtieron años atrás; (UM, p. 170)

Cette phrase commence, certes, avec une indication de lieu (« *La habitación* »), mais celle-ci n'est pas focalisée (comme l'aurait été « *En la habitación, ...* ») et par conséquent n'est pas lue comme un indicateur de changement de lieu et donc d'épisode. Mais, surtout, la macroséquence commence sans aucune désignation de personnage : le début que nous venons de citer ne comporte pas d'acteur humain, puis dans la suite, citée ci-dessous, l'unique *personnage est référencé par des pronoms tacites* (nous indiquons en gras les verbes qui rapportent des actions et par là attestent de la présence d'un personnage non identifié) :

uno de esos giros caleidoscópicos se produce cuando **enciende** la única bombilla de la habitación (una luz más decisiva, violenta y cortante que la del Génesis, la más capaz para desterrar el mundo de las sombras y la más intolerante con respecto al epiceno reino de las penumbras, más iracunda para con los insectos que corren hacia las rendijas del zócalo que la mano de Dios y su voz perentoria al ordenar a cada criatura ir a ocupar el lugar que le corresponde), cuando sobre la mesilla **deposita** las pocas monedas envueltas en un montón de billetes empapados, y que con el nuevo dibujo viene a poner fin al ilusorio, refulgente y simétrico orden de los minúsculos cristales disgregados en el siguiente golpe para insinuar un racimo de calaveras. (UM, p. 170)

Par ailleurs, cette transition macroséquentielle est brouillée par ce que nous avons appelé l'*hypertrophie du non fonctionnel en début de macroséquence* : malgré l'absence de marqueurs de segmentation, le contenu du début de la nouvelle macroséquence pourrait permettre au lecteur d'inférer que le texte a changé d'épisode (par exemple en présentant des événements incompatibles avec ceux de l'épisode antérieur), mais la nouvelle macroséquence commence par un discours saturé de détails non fonctionnels inaptes à suggérer une telle inférence. Dans le cas présent, la première séquence de la macroséquence sur Emilio ne porte (presque) pas sur les personnages mais sur une chambre et la lumière qui l'éclaire, c'est-à-dire sur le cadre (dont elle fournit une description qui de surcroît est essentiellement symbolique : « *una luz más decisiva, violenta y cortante que la del Génesis...* »)<sup>184</sup>. On notera que Sandrine Lascaux a remarqué un phénomène similaire dans l'*incipit* de certains récits courts ou nouvelles bénétiens<sup>185</sup>. Nous retrouverons cette question quand nous étudierons les ouvertures hétéro-épisodiques des macroséquences dans le Chapitre 5 (p. 157).

Cette indétermination épisodique de la séquence, c'est-à-dire l'impossibilité pour le lecteur d'assigner la description de la chambre à un épisode ou à une ligne d'histoire, est par ailleurs renforcée par un phénomène que nous avons observé auparavant : le *brouillage de la frontière macroséquentielle par la mise en avant d'éléments communs* aux deux macroséquences. Etant donné que la macroséquence précédente (sur le « retour d'exil de Mary ») se terminait avec la rencontre du mari de Mary et d'Emilio à l'auberge, la référence à une chambre qui ouvre la nouvelle macroséquence (« *La habitación a oscuras...* ») induira probablement le lecteur en erreur, qui pensera que le texte porte encore sur le même épisode.

En résumé, nous avons montré que la transition entre la macroséquence sur le retour de Mary avec son deuxième mari (p. 136-170) et celle sur le séjour d'Emilio Ruiz à l'auberge (p. 170-187) n'est presque pas signalée et s'écarte fortement de la norme de cohérence conventionnelle. En effet, cette transition macroséquentielle ne commence pas par un saut à la ligne ou un autre marqueur typographique ; elle ne commence pas avec des

---

<sup>184</sup> Sur les types de séquences, voir. §5.1.

<sup>185</sup> Dans ces textes, « le départ s'enfonce dans les préliminaires, les effets de glose et de reformulation, les parcours extradiégétiques [...] ces étirements hypertrophiques [qui] diffèrent au maximum le départ dramatique, retardant l'introduction du 'centre diégétique' et 'phagocytent' l'action elle-même. » (Sandrine Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet. Analyse des dispositifs périphériques*, Thèse de Doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2001, p. 148).

indications spatiotemporelles focalisées ; elle n'identifie pas les personnages ; elle sature le lecteur avec des informations non fonctionnelles ; et elle brouille la frontière entre les deux macroséquences.

Dans cette situation, le repérage de la transition macroséquentielle est pratiquement impossible et le lecteur échouera dans la tâche de segmentation. Parfois, cependant, cette « erreur » pourra être corrigée plus tard, rétrospectivement. En l'occurrence, cette correction pourra se produire à la deuxième séquence de la macroséquence, lorsque le lecteur remarquera une rupture claire avec l'épisode sur le mari de Mary (thème de la macroséquence précédente) et envisager par conséquent une nouvelle segmentation du texte. Cette deuxième séquence (S2) commence ainsi :

Era la primera vez que había pasado por un trance semejante: uno a uno los picadores y barrenistas habían salido de la bocamina, sin abandonar las barras y herramientas, para pasar delante de la mesa dispuesta a la entrada del barracón, firmar la nómina y retirar el sobre de los quincenales. [...] (UM, p. 171)

Ici, les marqueurs conventionnels font à nouveau défaut : il n'y a pas d'indication focalisée de changement de temps ou de lieu et celui qui semble être le personnage principal (le sujet de « *había pasado* ») n'est pas identifié (il est référencé avec un pronom tacite). Cependant, de nouveaux personnages, les « *picadores y barrenistas* »<sup>186</sup>, de nouveaux espaces incompatibles avec celui de l'auberge, la *bocamina*<sup>187</sup> et le *barracón*, et des actions également incompatibles avec l'épisode antérieur sont mentionnés. Un *repérage tardif* de la transition macroséquentielle est alors possible : la transition n'a pas été repérée au moment du changement de macroséquence, mais l'incompatibilité entre les événements immédiatement antérieurs et ceux en cours de lecture incitent le lecteur à émettre l'hypothèse qu'il y a eu un changement d'épisode. Dans le cas présent, le lecteur apprend que l'épisode sur le mari de Mary a été abandonné, puisqu'il n'y était question ni de mines, ni de mineurs, ni de paies.

Par ailleurs, le changement de macroséquence ayant été détecté, le lecteur peut maintenant se demander si la nouvelle macroséquence ne commençait pas plus tôt, dans la séquence sur la chambre (S1) qu'il n'a pas su relier à l'épisode sur le mari de Mary. Il se

<sup>186</sup> Le *Diccionario de la Real Academia Española* (DRAE) ne compte pas d'entrée *barrenista* mais *barrenero* : « Operario que abre los barrenos en las minas, en las canteras o en las obras de desmonte en roca ». Quant à *picador*, le DRAE définit : « El que tiene por oficio arrancar el mineral por medio del pico u otro instrumento semejante. »

<sup>187</sup> *Bocamina*: « Boca de la galería o pozo que sirve de entrada a una mina. » (DRAE)

produirait dans ce cas un *repérage (tardif et) rétrospectif de la transition macroséquentielle*. Or, comme il semble improbable que le lecteur ait mémorisé le contenu de la première séquence (celle sur la chambre), il devra soit relire le texte antérieur à la recherche d'une transition qu'il aurait ratée (celle entre la dernière séquence sur le mari de Mary et la première sur Emilio, quand il entre dans la chambre de l'auberge), soit poursuivre sa lecture en ignorant les éventuels erreurs de segmentation qu'il a pu commettre et leurs conséquences négatives sur la compréhension de l'ensemble.

### Macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge » (p. 79-87)

La transition vers la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge (p. 79-87), la dernière que nous analyserons, combine la plupart des phénomènes rencontrés jusqu'à présent. La séquence précédant le début de cette macroséquence porte sur la présence de Julián chez les Ruan (son travail de précepteur des enfants Ruan, son idylle avec Mary). Comme précédemment, pour faciliter le repérage de notre lecteur, nous avons indiqué la transition avec '[//]' et avons mis en gras ou en italiques certains segments auxquels nous ferons référence.

[...] si mi memoria no se equivoca [Julián] tan sólo estuvo allí dos veranos —aunque en los restantes visitaba la casa cuatro o cinco veces por temporada, algunos fines de semana— porque gracias a sus enseñanzas y directrices sus pupilos debieron adquirir una formación tan sólida y básica que no volvieron a precisar sus servicios más que esporádicamente: un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado consigo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos —en Enrique, tan callado, que había de seguir su ejemplo en las montañas de Región, en las postrimerías de la guerra, y en Jorge, en quien, contra todos los pronósticos había de despertar una vocación que siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad, mantenida durante los largos años del exilio mediante una espaciada pero ininterrumpida correspondencia—, como también en la presencia imborrable (que poco menos que se tradujo en toda una toponimia y un nomenclátor exclusivamente suyo, como si por allí hubiera pasado César) en todos los lugares, parajes, encrucijadas, páginas de libro y versos que desde entonces llevan su nombre. [//] **Y sobre todo estaba presente** —*presente en el clima y el aroma de las hojas podridas y húmedas, presente en aquella acerba y mortuoria transformación del remoto e iridiscente verano al conjuro de un humo hechicero que, naciendo de los montones de hojarasca quemada a ambos lados del paseo bajo los plátanos, iba a fundirse en el cielo encapotado y el aire estañado de la tarde —mil y mil gotas ocultas en las ramas y en las tejas que a punto de romperse y caer vaciaban y multiplicaban su luz, ansiosas de anticiparse al holocausto del día en el suspiro amoratado del horizonte— con una memoria que sólo germina y brota en otoño (con la fermentación de hojas, vainas y tallos y con el familiar aroma de la ropa de invierno que acaba de salir de los armarios) para prevalecer breves días—* entre aquellos acompasados y apesadumbrados pasos, en la tierra negra saturada de agua, de un cortejo

de gabardinas, las manos que se apretaban los cuellos como si obedecieran a un ritual y las miradas atentas al gesto del capataz que, encaramado en la escalera de mano, retiró la arpillera que protegía la lápida y, con una escoba de ramas que había servido para barrer del paseo las hojas de los plátanos, mojándola en un cubo de agua de color tierra, tras descubrirla la limpió y fregó, salpicada como estaba de barro y sucios y fúnebres restos vegetales. (UM, p. 78-79)

Quant au début de la macroséquence (premiers mots en gras), c'est d'abord la complexité de la première phrase qui rend ici particulièrement difficile le repérage du changement d'épisode. Cette phrase est non seulement très longue (239 mots) mais, surtout, sa structure syntaxique est cognitivement très exigeante, puisqu'elle comporte deux parenthèses enchâssées l'une dans l'autre (en italiques) qui comptent pour plus de la moitié des mots de la phrase (137 mots)<sup>188</sup>. En plus, le début de la première parenthèse figure très près du début de la phrase, ce qui rend la lecture bien plus ardue que si elle se trouvait vers la fin<sup>189</sup>. Par ailleurs, à la difficulté syntaxique s'ajoute la difficulté sémantique : malgré son éventuelle signification symbolique, la longue description climatique que contiennent ces parenthèses éloigne le lecteur de l'action dans laquelle sont engagés les personnages et le détourne ainsi de ce qui pourrait lui suggérer un changement d'épisode. Il s'agit d'un nouveau cas d'*hypertrophie du non fonctionnel en début de séquence*, dont nous avons déjà parlé.

D'autre part, aucun marqueur sémantique conventionnel ne signale la transition entre les macroséquences. Pour faciliter l'analyse, nous reprenons ci-dessous le début de la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge, mais sans les deux parenthèses :

Y sobre todo estaba presente [*deux parenthèses enchâssées (137 mots)*] entre aquellos acompasados y apesadumbrados pasos, en la tierra negra saturada de agua, de un cortejo de gabardinas, las manos que se apretaban los cuellos como si obedecieran a un ritual y las miradas atentas al gesto del capataz que, encaramado en la escalera de mano, retiró la arpillera que protegía la lápida y, con una escoba de ramas que había servido para barrer del paseo las hojas de los plátanos, mojándola en un cubo de agua de color tierra, tras descubrirla la limpió y fregó, salpicada como estaba de barro y sucios y fúnebres restos vegetales. (UM, p. 79)

On le voit, il n'y a dans ce début de macroséquence ni indication de changement de lieu ou de temps ni désignation explicite des personnages qui y participent. Concernant les

<sup>188</sup> Nous traiterons spécifiquement des parenthèses dans le Chapitre 6.

<sup>189</sup> Il s'agit d'une *prosthèse*, configuration dont Sandrine Lascaux a signalé la fréquence et la difficulté dans *Una meditación* (Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 322).

personnages, ni celui à qui est rendu hommage (Jorge) ni ceux qui le lui rendent ne sont nommés. Parmi ces derniers, il faut souligner le cas de celui auquel fait référence le début de la phrase, Julián. Celui-ci est référencé au moyen d'un pronom tacite (« *[Julián] estaba presente...* ») à la faveur de la séquence précédente qui, comme on l'a dit, portait sur lui (sur Julián). Or, comme on l'a vu dans §4.2.1, un des marqueurs de segmentation caractéristiques du récit conventionnel est la relexicalisation des personnages en début de séquence, en particulier si (comme c'est ici le cas pour Julián) ils étaient déjà focaux dans la séquence précédente.

Par ailleurs, ici comme dans le reste du roman, le texte bénétien se passe du marqueur typographique que constitue le saut à la ligne, qui aurait pu suppléer l'absence de marqueurs sémantiques (temps, espace, personnages) pour mettre le lecteur sur la piste de la rupture macroséquentielle. Bref, ce sont toutes les marques que le récit conventionnel utilise pour délimiter les épisodes qui sont ici scrupuleusement évitées.

Enfin, cette transition illustre aussi le phénomène de brouillage des frontières engendré par la mise en avant d'éléments communs. Ici, c'est le début « *Y sobre todo estaba presente [...]* », renvoi anaphorique à l'omniprésence de Julián dans l'œuvre de Jorge dont parlait la fin de la macroséquence précédente<sup>190</sup>, qui suggère une fausse continuité avec le texte antérieur.

Le brouillage des frontières séquentielles si caractéristique du texte de *Una meditación* apparaît clairement si l'on compare la transition macroséquentielle que nous venons d'examiner (située p. 79) avec celle que nous reproduisons ci-dessous (située p. 315), les deux transitions ouvrant sur le même épisode, la cérémonie d'hommage à Jorge. Alors que dans le fragment que nous venons d'analyser l'épisode de la cérémonie est introduit sans signaler la rupture séquentielle (la transition étant occultée par le manque de signalement et par la mise en avant d'éléments de continuité), dans le fragment suivant la reprise du même épisode est accompagnée d'un signalement clair de changement de séquence :

<sup>190</sup> « *[Julián] tan sólo estuvo allí dos veranos [...] un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado consigo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos [...] como también en la **presencia** imborrable [de Julián] (que poco menos que se tradujo en toda una toponimia y un nomenclátor exclusivamente suyo, como si por allí hubiera pasado César) en todos los lugares, parajes, encrucijadas, páginas de libro y versos que desde entonces llevan su [de Jorge] nombre.* » (UM, p. 79)

Primero [Ruan père] olfateó el rastro de gasolina quemada y, a media voz, pronunció unas palabras de censura con la entonación estudiada para que ella sólo oyera las invectivas; luego se acercó a donde estaba sentada, se agachó sobre el libro, observó la portada a distancia y lo dejó caer en la hierba en el mismo sitio para, sin añadir más, retirarse hacia la casa murmurando entre dientes quejas contra el hijo que enajena lo que no es suyo y repitiendo las amargas frases de Labán o de Agur que sin duda había oído en sus días a su hermano Ricardo. [//] **Cuando antes de que se cumpliera el aniversario de su muerte** algunos amigos volvieron a Escaen para descubrir la lápida que recordara su memoria debajo de la ventana del cuarto donde había vivido siempre — y, según me contaron, para llevarlo a cabo los organizadores tuvieron que preguntar a su padre de cuál se trataba, pues ninguno había puesto los pies en la casa con anterioridad— el entendimiento entre ellos debía haber progresado de tal manera que me vi obligado a asistir al acto solo, rumiando para mis adentros el sentimiento de injusticia derivado no tanto de la magnitud del fallo como de la resolución del tribunal de privar el reo de una justificación y un alegato. (UM, p. 315)

C'est surtout l'indication focalisée de temps (« *antes de que se cumpliera el aniversario de su muerte* ») et l'indication (non focalisée) de lieu (« Escaen ») qui signalent la discontinuité avec le texte précédant (qui porte sur les relations entre Ruan père et Jorge) et le début d'une nouvelle séquence<sup>191</sup>.

### 4.3 Synthèse

Pour finir ce chapitre sur les transitions entre les macroséquences, nous allons résumer nos analyses et présenter quelques compléments. Comme précédemment, nous distinguerons le *contenu* de la transition – ce qui la motive – et son *signifiant* – comment elle est signalée au lecteur.

#### La motivation contingente des transitions entre les macroséquences (le contenu)

Concernant le contenu, nous avons vu que le texte de *Una meditación* motive toujours les transitions entre les macroséquences et évite ainsi qu'il ne se produise, à aucun moment, de rupture thématique complète. Cette motivation des transitions est *diégétique* : ce sont les événements rapportés qui déterminent le changement de macroséquence. Mais c'est une motivation diégétique *non fonctionnelle*, c'est-à-dire *contingente* : les macroséquences ne se suivent pas selon une logique causale, intentionnelle ou temporelle, leur juxtaposition est simplement motivée (justifiée) par le partage d'un élément diégétique

<sup>191</sup> En revanche, la désignation des personnages ne suit pas la norme de cohérence, car la référence à Jorge dans ce début de macroséquence n'est pas lexicale mais pronominale (référence indirecte dans le déterminant possessif de « *su muerte* »).

commun<sup>192</sup> : des personnages, des événements non fonctionnels, des espaces ou des circonstances temporelles.

Pourtant, la rupture thématique, la transition non justifiée ni motivée, est toujours une possibilité textuelle. Cette possibilité n'est d'ailleurs pas du tout étrangère au récit conventionnel quand celui-ci comporte plusieurs lignes d'histoire et qu'il est donc inévitable de sauter régulièrement de l'une à l'autre : en effet, la norme narrative conventionnelle n'exige pas de motiver ces sauts, car ils sont justifiés par avance, de manière implicite, par la nature des choses : il est impossible de raconter plusieurs histoires simultanément. C'est ce que, au début de cette section, nous avons appelé *justification narrative implicite*. Ainsi, par exemple, une transition qui enchaînerait une macroséquence sur Carlos et Leo et une autre sur Jorge sans qu'aucun élément ne vienne motiver cette suite serait tout à fait conventionnelle.

Mais le texte de Benet refuse l'enchaînement non justifié, la solution de continuité, et introduit une motivation diégétique non fonctionnelle, contingente. Ce refus de l'absence de justification, cette sorte d'horreur de l'enchaînement arbitraire est d'autant plus remarquable et paradoxal que, comme nous l'avons montré dans le Chapitre 3, le texte benétien est dominé par la fragmentation, l'anachronie et l'éclatement, des phénomènes contribuant à produire un texte qui change constamment de sujet et qui par conséquent se trouve sans cesse confronté à la question de l'enchaînement.

Or la motivation diégétique non fonctionnelle est une forme « dégradée » de justification, car elle n'articule pas les macroséquences en relation à un tout (l'histoire) mais établit seulement un lien accessoire entre certains de leurs éléments. La motivation contingente des transitions donne au texte un semblant de connexité, mais en réalité elle n'articule pas logiquement la suite des macroséquences.

Ce choix systématique de la motivation diégétique des enchaînements, qui veut que le contenu du texte coule sans discontinuité (et qui pourrait donc apparaître comme un agent de l'ordre dans le fatras de la fragmentation) a un effet néfaste sur la compréhension, car il empêche le lecteur de distinguer des épisodes différents et produit ainsi non pas clarté mais confusion. Nous le verrons de suite, dans le résumé de nos analyses sur le signalement des transitions.

---

<sup>192</sup> La possibilité d'enchaînements dus à des connexions subjectives établies par la mémoire du narrateur sera examinée dans la troisième partie de notre travail.



Par ailleurs, nous avons examiné brièvement les liens entre diégèse et digression. Nous avons vu que les digressions théoriques apparaissent comme des commentaires sur le récit et sont donc, en principe, fonctionnellement subordonnées à la diégèse. Cependant, cette subordination diégétique des digressions est comme diluée par leur extension : les digressions sont tellement longues que le lecteur perd souvent de vue leur ancrage dans les événements du récit et qu'elles finissent par s'imposer comme des réflexions autonomes. Les digressions mythiques, en revanche, apparaissent comme des interruptions non motivées du discours diégétique, uniquement justifiées par le fait que leur énonciateur est un personnage : de l'intérieur de la diégèse surgit ainsi un discours qui n'est ni diégétique ni théorique mais qui présente un récit autre, alternatif, celui du mythe, on ne sait si concurrent ou reflet du récit diégétique principal.

### **Le brouillage signifiant des frontières entre les macroséquences**

Passons maintenant au signifiant des transitions entre les macroséquences, à leur signalement textuel. La *segmentation* du texte en macroséquences, c'est-à-dire l'identification de leurs frontières, leur délimitation textuelle, est une opération essentielle du processus de compréhension. En effet, comme chaque macroséquence porte sur un épisode différent, sans une segmentation correcte du texte le lecteur mélangera les épisodes et détruira la macrostructure épisodique du roman<sup>193</sup>.

Pour garantir le succès de l'opération de segmentation, le récit conventionnel signale le début de chaque nouvelle macroséquence (et par conséquent la fin de celle qui la précède) par divers moyens : des procédés typographiques comme le saut à la ligne, l'indication d'un changement de lieu ou de temps, et la désignation explicite des personnages de la macroséquence qui commence (en particulier s'ils sont les mêmes que ceux de la fin de la macroséquence qui se termine). En revanche, nos analyses des transitions entre les macroséquences de *Una meditación* ont montré que, bien qu'il en comporte aussi quelques-unes quasi-conventionnelles, le texte bénétien tend à la transgression de la norme et donc à rendre la segmentation plus ou moins problématique selon les cas. C'est ce que prouve le Tableau 5, où nous résumons les caractéristiques d'une dizaine de transitions entre macroséquences (parmi lesquelles, celles que nous avons analysées dans §4.2.2).

---

<sup>193</sup> La segmentation du texte est bien entendu une opération mentale et, dans la lecture de textes conventionnels, inconsciente (ou du moins automatique).

**Tableau 5: Défauts de signalisation du début de macroséquence**

	<i>Absence marquage typographique</i>	<i>Absence indications temps/espace focalisées</i>	<i>Absence désignation explicite personnages</i>	<i>Hypertrophie du non fonctionnel</i>	<i>Brouil- lage de la frontière</i>
Leo et Emilio à l'auberge (p. 254-268)	X	(désignation événement)			
Carlos & Leo à la grotte (p. 212-224)	X	X	(désignation périphérique)		
Julián & Mary (p. 71-79)	X		(désignation périphérique)		
Carlos & Mary : aventure (p. 285-292)	X	(désignation événement)	(désignation périphérique)		
Carlos & Leo à l'auberge (p. 390-399)	X	(marquage périphérique)		X	
Mary : retour d'exil (p.136-170)	X	(désignation événement)	X		
Emilio à l'auberge (p. 399-415)	X	(marquage périphérique)	(désignation périphérique)	X	X
Emilio à l'auberge (p. 170-186)	X	X	X	X	X
Jorge : hommage (p. 79-87)	X	X	X	X	X
Carlos & Leo à l'auberge (p. 419-445)	X	(indication métanarrative)	X		

En premier lieu, comme le constate rapidement celui qui feuillette le roman pour la première fois, le texte bénézien se passe systématiquement du procédé de segmentation le plus commun et le plus efficace, le typographique : le long de ses 443 pages, le texte ne présente aucun saut à la ligne, aucune division en paragraphes (voir « *absence marquage typographique* » dans le Tableau 5). Par conséquent, dans cette masse textuelle indifférenciée, le repérage des frontières entre les macroséquences nécessitera une lecture attentive, car seul le signifié (et non le signifiant) pourra indiquer au lecteur *où couper*.

Deuxièmement, dans le roman de Benet les indications de temps ou de lieu employées par le récit conventionnel en début de macroséquence sont souvent inexistantes (dans le Tableau 5, « *absence indications temps/espace focalisées* ») ou reléguées à des positions non proéminentes (« *marquage périphérique* »).

Troisièmement, le texte benétien affiche une sorte d'horreur des noms des personnages et une corrélatrice préférence pour les expressions pronominales, y compris en début de macroséquence (rappelons que la fonction conventionnelle du pronom est de signaler non pas une rupture mais une continuité). Ainsi, il est fréquent que les macroséquences commencent sans que les personnages qui y participent ne soient explicitement désignés, contrevenant de cette manière à la norme conventionnelle qui emploie justement la désignation explicite comme signe de début de macroséquence (voir, dans le Tableau 5, « *absence désignation explicite personnages* »). Dans d'autres cas, un ou plusieurs des personnages sont désignés explicitement en début de macroséquence, mais la désignation figure en marge du propos principal (« *désignation périphérique* »), ce qui la dépossède (du moins en partie) de sa fonction de signalement. Par exemple, le nom peut apparaître désignant le personnage perçu par un autre personnage (il se trouve alors en fonction d'objet syntaxique) ou entre parenthèses et subordonné à des références pronominales antérieures.

À ces défauts de signalement (par rapport à la norme du récit conventionnel), il faut ajouter deux phénomènes textuels qui viennent nourrir activement la confusion. Le premier est celui que nous avons appelé *hypertrophie du non fonctionnel en début de macroséquence*. Il consiste à saturer cet endroit stratégique pour la compréhension qu'est le début de la macroséquence de détails non fonctionnels qui phagocytent le texte et détournent ainsi l'attention du lecteur de la tâche de segmentation. Le Tableau 5 indique que ce phénomène se produit dans quatre des dix macroséquences analysées.

Le deuxième agent de confusion est le *brouillage des frontières macroséquentielles*. Dans ce cas, non seulement la transition n'est pas signalée, mais en plus le texte opère une mise en avant de certains éléments communs aux deux macroséquences (un personnage, un lieu, un objet, etc.) Cette focalisation sur des éléments partagés ne favorise pas le repérage de la rupture mais induit au contraire l'idée d'une continuité événementielle. Par ailleurs, nous avons vu que ce brouillage de la frontière entre les macroséquences est le pendant au plan du signifié de ce que, au plan du contenu, nous avons appelé *motivation contingente des transitions*, c'est-à-dire de cette tendance du texte benétien à motiver diégétiquement

les transitions entre les macroséquences même quand elles n'entretiennent pas de lien fonctionnel.

\*

Les caractéristiques textuelles que nous venons de décrire déterminent une dynamique de lecture particulière, que nous allons maintenant résumer.

Lorsque, du fait de l'absence de marqueurs de segmentation et des phénomènes d'hypertrophie du non fonctionnel et de brouillage des frontières, le lecteur ne détecte pas une transition entre macroséquences, la lecture trébuche : en effet, le lecteur essaie naturellement de rattacher les événements qu'il lit à ceux du texte immédiatement antérieur ; or, comme en réalité le récit porte maintenant sur un autre épisode, cette opération de rattachement ne peut qu'échouer. Plus concrètement, l'épisode de la macroséquence précédente sera chargé d'événements qui ne le concernent pas et qui par conséquent ne pourront qu'en brouiller la cohérence ; d'autre part, l'épisode que devait développer la nouvelle macroséquence se verra vidé de contenu.

La lecture se poursuivra alors dans ces conditions « dégradées » où le lecteur a le sentiment d'échouer dans le processus de construction d'un tout cohérent. Ce *décrochage* perdurera tant que le lecteur ne remettra pas en cause sa segmentation initiale du texte. Cette remise en cause se produira quand, dans le texte postérieur, il rencontrera des indications de lieu ou de temps, des désignations explicites des personnages ou, plus souvent, des événements clairement incompatibles avec ceux de la macroséquence précédente. C'est à ce moment-là qu'un *repérage tardif* de la transition macroséquentielle pourra avoir lieu : l'incompatibilité entre les événements antérieurs et ceux en cours de lecture pousseront le lecteur à émettre l'hypothèse que, quelque part, le texte a changé d'épisode. Or, étant donné qu'il n'aura pas mémorisé le contenu du texte initialement mal segmenté, au moment de ce repérage tardif le lecteur devra faire un choix : soit revenir en arrière et relire le texte à partir de la transition qu'il a manquée (qu'il lui faudra d'abord chercher), soit renoncer à l'intégration de tout ce qu'il vient de lire, poursuivre la lecture et attendre l'opportunité de *raccrocher* à nouveau avec le fil du récit.

Bref, cette première opération du processus de compréhension qu'est la segmentation du texte, opération que le récit conventionnel prend soin d'accompagner par divers moyens de signalement explicite, constitue pour le lecteur bénéficiaire un défi. En effet, le texte de

*Una meditación* ne rend la segmentation possible qu'après coup, en retard, et invite ainsi constamment au retour en arrière, c'est-à-dire à la relecture.



## Chapitre 5 Disposition interne des macroséquences : L'hétérogénéité discursive

Dans le Chapitre 3, nous avons analysé la disposition globale, c'est-à-dire la projection du contenu du roman sur la linéarité du texte dans ces grands segments thématiquement homogènes que sont les macroséquences. Or cette homogénéité n'est pas absolue : chaque macroséquence compte aussi des fragments étrangers à l'épisode prédominant, celui qui définit la macroséquence comme telle. La macroséquence apparaît ainsi comme une suite de séquences dont la plupart se rapportent à l'épisode prédominant mais dont certaines peuvent porter sur d'autres épisodes ou ne pas être diégétiques.

Ce Chapitre 5 présente une analyse de la structure interne des macroséquences qui résulte de cette hétérogénéité. Nous verrons qu'elle peut être d'une telle ampleur que l'unité de la macroséquence s'en trouve menacée ou du moins fragilisée. Nous verrons aussi que la disposition des séquences reproduit les phénomènes de fragmentation et d'éclatement épisodique constatés dans le Chapitre 3 au niveau inter-macroséquentiel. Nous terminerons le chapitre avec une synthèse de nos observations.

### 5.1 Le contenu hétérogène des macroséquences : Typologie des séquences

Dans le continuum du texte, notre analyse de la structure séquentielle du niveau le plus élevé a distingué des macroséquences, c'est-à-dire des segments textuels de plusieurs dizaines de pages portant essentiellement sur un même (macro-)épisode ou enchaînement d'épisodes d'une ligne d'histoire<sup>194</sup>. Or le contenu réel de ces macroséquences n'est pas uniforme puisque les fragments portant *strictement* sur un même (macro-)épisode sont souvent très courts, parfois de moins d'une page. En réalité, même si, globalement, une macroséquence porte sur un enchaînement épisodique donné, le récit y est fréquemment interrompu par la narration d'autres épisodes étrangers à l'enchaînement épisodique en cours.

---

<sup>194</sup> Dans ce chapitre, nous désignerons souvent l'épisode définissant l'unité de la macroséquence comme 'macro-épisode' et les sous-épisodes dont il est constitué 'épisodes' ou 'sous-épisodes'. Cependant, comme nous avons vu (lors de l'analyse de la disposition globale, dans le Chapitre 3) qu'il n'y a pas de correspondance entre les niveaux structuraux de l'histoire ('ligne d'histoire', 'épisodes de niveau 1', 'épisodes de niveau 2', etc.) et ceux du texte (macroséquences et séquences), ces termes de 'macro-épisode', 'épisode' et 'sous-épisode' ne renverront pas à des niveaux absolus mais uniquement à des positions relatives.

Les fragments portant sur le (macro-)épisode qui définit la macroséquence, nous les appellerons *séquences homo-épisodiques* ; ceux qui portent sur des épisodes étrangers à l'enchaînement épisodique, *séquences hétéro-épisodiques*<sup>195</sup>. Parmi ces dernières, il sera parfois utile de distinguer les *séquences homo-historiques*, qui développent un autre épisode de la même ligne d'histoire que les séquences homo-épisodiques, et les *séquences hétéro-historiques*, qui portent sur un épisode qui n'appartient pas à la même ligne d'histoire. L'ensemble des séquences homo- et hétéro-épisodiques seront appelées *séquences diégétiques*, car elles décrivent les événements de la diégèse. Par exemple, dans la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge que nous étudierons plus bas, six séquences portent sur la cérémonie et sont donc homo-épisodiques, alors qu'une autre séquence porte sur le père de Jorge et est par conséquent hétéro-épisodique. Comme le père de Jorge est un personnage de la ligne d'histoire « Jorge », cette séquence est homo-historique ; si elle avait porté sur Leo, elle aurait été hétéro-historique.

Par ailleurs, le récit est aussi très souvent interrompu par des séquences non strictement diégétiques de divers types que nous appellerons *séquences non diégétiques* ou *paradiégétiques*. Il n'est pas nécessaire en ce moment de les caractériser en détail, il suffira ici de les introduire brièvement. Les *séquences théoriques autonomes* sont celles qui ne portent pas (directement) sur le cas particulier diégétique mais énoncent une vérité générale ou abstraite à la lumière de laquelle le lecteur est invité (de manière plus ou moins explicite) à lire (plus ou moins aisément) la diégèse<sup>196</sup>. Quand l'extension d'une séquence théorique dépasse considérablement celle des séquences diégétiques environnantes, nous parlerons de *digression théorique*. Par ailleurs, le discours théorique peut apparaître sous une autre forme : non de manière autonome, comme propos de l'énoncé, mais intégré à un propos diégétique qu'il contribue à élaborer (syntaxiquement,

---

<sup>195</sup> Notre distinction entre séquences homo- et hétéro-épisodiques est proche de celle que Roland Barthes établit entre *noyaux* et *catalyses* : les séquences homo-épisodiques seraient celles qui rapportent les *noyaux* (ou *fonctions cardinales*), c'est-à-dire les « charnières du récit » ; quant aux séquences hétéro-épisodiques, elles constitueraient des *catalyses*, dont la fonction est de « 'remplir' l'espace narratif qui sépare les fonctions-charnières. » (Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *op. cit.*, p. 21).

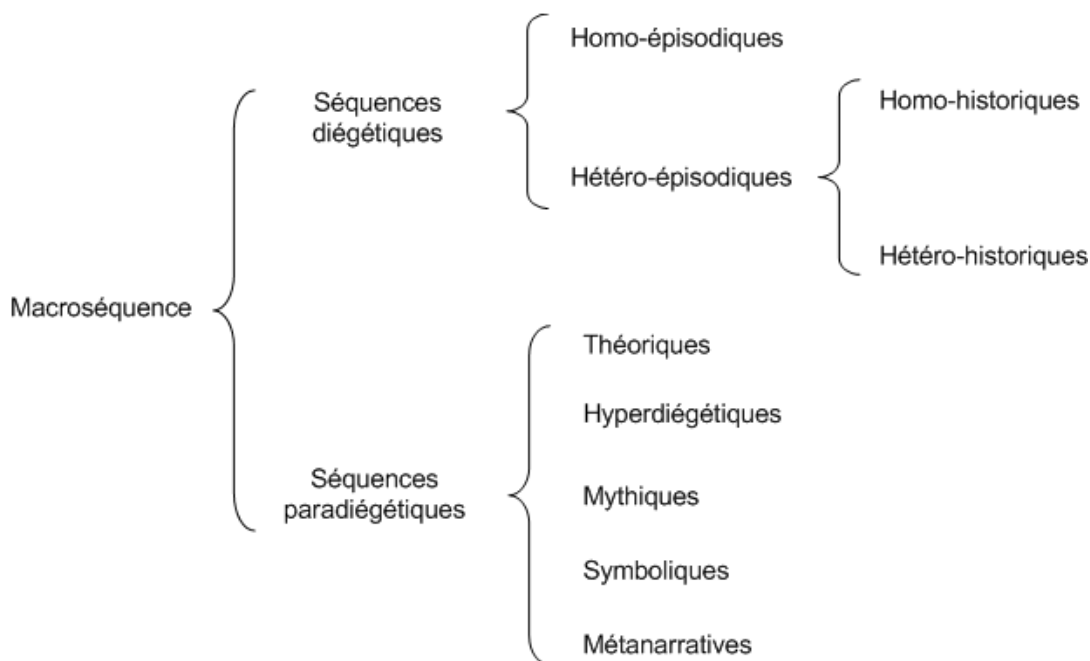
<sup>196</sup> L'importance quantitative de ces segments théoriques a été très fréquemment notée. Par exemple, par Claude Murcia : « L'une des caractéristiques des récits spéculatifs de Juan Benet consiste à faire alterner la narration anecdotique et les considérations d'ordre réflexif, dans un constant va-et-vient entre le particulier et le général. *Una meditaci3n* en offre de nombreux exemples, la relation des événements concernant les personnages de la fiction étant sans cesse interrompue par des commentaires divers induits par association. » (Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, *op. cit.*, p. 135). Pour une étude du discours théorique benétien, on peut voir la deuxième partie de Martínez Duró, *Entre Obra y Fragmento: Herrumbrosas lanzas de Juan Benet*, *op. cit.* ; on y trouvera également une analyse des trois autres discours que nous avons distingué dans ce texte : l'analogique, le mythique et le réflexif.



le fragment théorique est dépendant d'une structure de nature diégétique). Nous désignerons ce composant théorique des séquences diégétiques *discours théorique intégré*.

Les *séquences d'interprétation hyperdiégétique* sont celles où le narrateur (parfois un personnage) donne à la diégèse un sens qui va au-delà des simples événements et de la compréhension qu'en ont les personnages, mais qui restent dans le cadre diégétique et ne convoquent pas un discours théorique extérieur. Les *séquences mythiques*, souvent énoncées par un personnage, sont celles présentant des récits d'un passé légendaire de Región. Les *séquences symboliques* sont constituées de descriptions de lieux, ambiances, conditions météorologiques, etc. auxquels on attribue des caractéristiques dont la portée s'étend aux personnages et aux actions, notamment quand des circonstances ou des entités non humaines sont caractérisés métaphoriquement au moyen d'attributs propres à décrire des événements humains ; il s'agit donc d'un discours indirect sur les personnages et les événements au travers de la description du cadre. Les *séquences métanarratives* sont celles qui thématisent l'acte de la narration, en particulier les difficultés que le narrateur dit éprouver pour se remémorer et saisir le sens des faits dont il entend rendre compte.

Compte tenu des distinctions que nous venons d'établir, notamment entre séquences diégétiques et paradiégétiques, nos analyses de la structure interne des macroséquences décomposeront le texte dans une suite de séquences des types suivants :



**Figure 27 : Types de séquences composant une macroséquence**

Nous venons de passer en revue plusieurs types d'interruption du récit homo-épisodique. Ces interruptions peuvent être perçues comme telles seulement si un cadre englobant, la matière interrompue, a été préalablement perçue. Ce cadre n'est autre que la macroséquence. Evidemment, celle-ci ne pourra fonctionner comme unité supérieure de lecture que dans la mesure où, malgré les déviations (interruptions) qui la scandent, le lecteur perçoit une homogénéité thématique. Une *macroséquence* est alors constituée d'une suite de séquences homo-épisodiques (qui constituent le *récit homo-épisodique*) interrompue ici et là par des séquences hétéro-épisodiques ou paradiégétiques. Naturellement, pour garantir l'homogénéité thématique de la macroséquence, le nombre et l'extension des séquences hétéro-épisodiques et paradiégétiques devront être sensiblement inférieurs à ceux des séquences homo-épisodiques. Nous verrons que l'unité de la macroséquence sera mise en cause quand ces interruptions hétéro-épisodiques ou paradiégétiques seront trop nombreuses ou (surtout) trop volumineuses.

## **5.2 Caractéristiques de la disposition des séquences dans les macroséquences**

Nous avons vu que le récit bénédictin se caractérise au niveau inter-macroséquentiel par la fragmentation, la discontinuité, l'anachronie et la présence de digressions non diégétiques. En analysant maintenant la structure séquentielle de quelques macroséquences du roman, nous allons tenter de montrer que ces caractéristiques sont des constantes stylistiques qui traversent les niveaux macrostructuraux et se retrouvent aussi à l'intérieur des macroséquences (donc non seulement au niveau inter-macroséquentiel mais aussi au niveau intra-macroséquentiel).

### **Macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge »**

Nous commençons par l'analyse de la macroséquence sur la « Cérémonie d'hommage à Jorge », de neuf pages (p. 79-87). On peut apprécier dans la Figure 10 (p. 70) la position de cette macroséquence dans l'ensemble du roman. Elle expose l'épisode « Cérémonie d'hommage à Jorge » de la ligne d'histoire « Jorge », dont la macrostructure épisodique est schématisée dans la Figure 7 (p. 63). L'épisode prédominant (dont la prédominance définit la macroséquence) porte sur la cérémonie commémorative que les amis de Jorge Ruan, devenu poète célèbre, organisent quelques mois après sa mort. Nous avons schématisé la structure séquentielle de cette macroséquence dans la Figure 28, p. 152, figure qui va nous servir tout d'abord à expliquer le type de représentation graphique utilisé ici et dans les analyses qui suivent.

Chaque rectangle de la figure représente une séquence dont le contenu est résumé dans le texte qu'il contient ou qui le chapeaute ; aussi, chaque rectangle-séquence est numéroté pour en faciliter la référence. La dimension horizontale du graphique rend compte de la linéarité du texte, la dimension verticale de la chronologie des événements racontés. Ainsi, la position horizontale du rectangle indique la position de la séquence dans le texte : les rectangles se suivent de gauche à droite selon l'ordre linéaire des séquences dans le texte ; la position verticale indique la position des événements dans la chronologie de l'histoire : un rectangle plus haut signifie que les événements racontés sont plus récents ; un rectangle plus bas, que les événements sont plus lointains<sup>197</sup>. Selon ce même principe, la largeur des rectangles indique l'extension (en nombre de pages) des séquences qu'ils représentent, alors que leur hauteur indique la durée des événements qu'elles racontent.

Les séquences (diégétiques) qui assoient l'unité de la macroséquence en tant que telle (l'épisode ou enchaînement épisodique prédominant) sont signalées par un fond gris et des caractères gras.

Par ailleurs, compte tenu de la signification des dimensions horizontale (avant/après dans le texte, dans le récit) et verticale (avant/après dans le temps des événements, dans l'histoire), la nature linéaire ou anachronique du récit se manifeste de la façon suivante : un récit linéaire (chronologique) apparaît comme une série de rectangles dont la position monte verticalement à mesure que l'on parcourt la figure de gauche à droite ; autrement dit, la représentation d'un récit linéaire apparaît comme une suite de rectangles en forme d'escalier qui monte de gauche à droite. Toute déviation par rapport à cet escalier montant de gauche à droite constituera une anachronie.

Quant aux séquences paradiégétiques, étant par définition sans temporalité, elles sont représentées par des rectangles qui s'étendent sur toute la hauteur de l'axe vertical. Pour mieux les distinguer des autres types de séquence, ces rectangles ont les bords arrondis et sont rayés. La dimension horizontale a le même sens que pour les séquences diégétiques : elle indique la position dans le texte et l'extension en nombre de pages.

---

<sup>197</sup> Cependant, pour réduire les dimensions du graphique, la séparation verticale entre rectangles n'est pas indicative de la durée séparant les événements. Autrement dit, c'est seulement *être en-dessous de* (=avant dans l'histoire) ou *être en-dessus de* (=après dans l'histoire) qui est significatif.

Nous pouvons maintenant expliciter les informations principales fournies par la Figure 28 sur la « Cérémonie d'hommage à Jorge ». Cette macroséquence compte neuf séquences dont six sont homo-épisodiques (S1, S3, S4, S6, S7 et S9, sur fond gris), une hétéro-épisodique (S5) et deux paradiégétiques (S2 et S8, symbolique et hyperdiégétique). La composition de cette macroséquence montre déjà la *fragmentation du texte intramacroséquentiel*, qui en dix pages distribue neuf séquences.

L'unité de la macroséquence est donnée par la prépondérance des séquences portant sur la cérémonie d'hommage à Jorge Ruan, organisée quelques mois après sa mort par quelques amis et admirateurs de son œuvre poétique. Ces séquences définissant la macroséquence, c'est ce que nous avons appelé séquences homo-épisodiques ; l'ensemble des séquences homo-épisodiques constitue le récit homo-épisodique. Des six séquences homo-épisodiques, trois (S1, S7 et S9) sont consacrées à l'acte de découverte de la plaque commémorative, deux (S4 et S6) à la visite que les amis de Jorge rendent à son père juste avant la cérémonie, une à la préparation de la cérémonie (S3).

L'ensemble des séquences homo-épisodiques définit ici une histoire homo-épisodique en trois épisodes : « Préparation de la cérémonie » - « Visite à Ruan père avant la cérémonie » - « Acte de découverte de la plaque » (cette macrostructure épisodique a déjà été présentée lors de l'analyse de l'histoire, dans la Figure 7). La hauteur des rectangles indique la durée relative de l'épisode décrit par chaque séquence : l'acte de découverte de la plaque est l'épisode le plus court (de l'ordre de la dizaine de minutes), la visite au père de Jorge est plus long (de l'ordre de l'heure) et les préparatifs de la cérémonie constituent l'épisode le plus long (de l'ordre de plusieurs jours).

La séquence hétéro-épisodique (S5), c'est-à-dire étrangère à l'enchaînement épisodique prédominant dans la macroséquence, porte sur la vie de Ruan père après la mort d'Enrique (un de ses deux fils) et sur sa relation de rivalité avec Jorge (son autre fils), qu'il manifeste par son dédain pour le travail littéraire qui l'a rendu célèbre. Cette séquence est hétéro-épisodique mais homo-historique : elle appartient à la même ligne d'histoire que les séquences homo-épisodiques. Souvent, les séquences hétéro-épisodiques homo-historiques fonctionnent comme contexte du récit homo-épisodique, en comblant les lacunes engendrées par le bouleversement de la chronologie et les ellipses au niveau intermacroséquentiel. C'est bien ce qu'il se produit ici. En effet, la macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge » est la première de la ligne d'histoire « Jorge », mais (exemple de l'anachronie du récit) elle en rapporte le dernier épisode : l'hommage rendu à Jorge

quelques mois après sa mort ; or, à ce stade du texte, le lecteur ne connaît pas encore ni Jorge, ni son travail littéraire, ni la jalousie que ce travail suscitait chez son père ; ces éléments ne seront exposés que 200 pages après, dans la deuxième macroséquence de la ligne d’histoire (voir Figure 10) ; dans ces conditions, quoique très partiellement, la séquence hétéro-épisodique (S5) sur le père de Jorge vient pallier ce déficit informatif. De cette manière, ce que le bouleversement de la chronologie et les ellipses occultent au niveau global est partiellement dévoilé au niveau local dans les séquences hétéro-épisodiques.

La séquence paradiégétique (S2) symbolique décrit le climat de la saison dans laquelle a lieu la cérémonie dans des termes qui qualifient indirectement l’action (la cérémonie d’hommage à l’ami et poète défunt) :

Jamás el otoño había sido tan húmedo, tan violento y saturado de color, y tan taciturno. Jamás el aire, impregnado de viciosas emanaciones de una tardía y perentoria descomposición, se había visto de tal manera invadido por la esencia taumatúrgica del adiós; [...] (UM, p. 79-80)

La séquence hyperdiégétique (S8) « interprète » les événements de l’épisode en les rapportant à d’autres événements qui n’ont pas lieu : selon le narrateur, l’effet paradoxal de la cérémonie n’est pas de rendre présent celui à qui on rend hommage, Jorge, mais l’absent à qui pensent tous ceux qui assistent à la cérémonie, Julián.

Aunque ya habían transcurrido unos cuantos meses desde aquella súbita y trágica muerte [de Jorge], fue la lectura de su breve poema (y también las cuartillas que siguieron) lo que le desterró para siempre del mundo de los vivos; [...] y en contraste ¡de qué manera no estaba él [Julián] allí! [...] todo parecía preludiarle [...] Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona al pie de su [de Jorge] ventana, le [a Julián] esperaban también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y sus pesados zapatos negros, doblando con parsimonia el pilono de entrada de la finca. (UM, p. 86)

Le tableau suivant fournit l’extension textuelle de chaque type de séquence :

<i>Type de séquence</i>		<i>Extension (pages)</i>	<i>Extension (%)</i>
Diégétiques	Homo-épisodiques	4 pages	45 %
	Hétéro-épisodiques	1,3 pages	15 %
Paradiégétiques	Symboliques	1,6 pages	18 %
	Hyperdiégétiques	2 pages	22 %

On voit que l’identité de la macroséquence comme telle, assurée par les séquences homo-épisodiques, est due uniquement à 45 % du texte, donc moins de la moitié. Ceci

montre la *précaire dominance du récit homo-épisodique* et la conséquente *unité problématique de la macroséquence*, puisqu'une grande part du texte qu'elle embrasse ne contribue pas à son unité mais au contraire parle *d'autre chose* et travaille par là à sa dissolution<sup>198</sup>.

Le tableau ci-dessus montre aussi l'importance du discours non diégétique, puisque si l'on additionne le volume textuel des deux séquences paradiégétiques, 40 % du texte apparaît comme une interruption du récit des événements diégétiques. Dans ce sens, il faut souligner que dans l'analyse globale du niveau inter-macroséquentiel, seulement les passages digressifs longs (plusieurs pages), présentant une certaine autonomie par rapport au discours diégétique, avaient été identifiés comme digressions (celles représentées dans la Figure 10, p. 70). Sauf quelques exceptions que nous signalerons, les séquences paradiégétiques que notre analyse relève maintenant à l'intérieur des macroséquences sont des contributions supplémentaires à l'*hétérogénéité discursive du texte* (homologues au niveau intra-macroséquentiel des digressions que nous relevions au niveau global inter-macroséquentiel).

En ce qui concerne les relations d'ordre entre récit et histoire, la Figure 28 montre que le récit de la macroséquence n'est pas strictement linéaire, puisque la suite de rectangles qui représentent les séquences n'a pas la forme d'un escalier montant de gauche à droite. Néanmoins, cette même figure montre que le récit de l'histoire homo-épisodique en trois épisodes « Préparation de la cérémonie » - « Visite à Ruan père avant la cérémonie » - « Acte découverte plaque » est presque linéaire, seule la première séquence homo-épisodique (S1) transgresse l'ordre chronologique. Or, comme le montreront nos prochaines analyses d'autres macroséquences, cette *tendance à la linéarité du récit homo-épisodique* à l'intérieur des macroséquences est générale. On découvre ainsi, sous la confusion introduite par les interruptions hétéro-épisodiques et paradiégétiques, une linéarité narrative insoupçonnée qui ne peut que faciliter la lecture<sup>199</sup>.

---

<sup>198</sup> On peut toutefois nuancer cette analyse dans le cas concret de cette macroséquence en notant l'effet ambivalent des séquences hyperdiégétiques : d'une part, par le mouvement interprétatif qu'elles introduisent, elles s'écartent du récit ; mais, d'autre part, comme elles élaborent sur la matière diégétique, elles maintiennent avec celle-ci un lien plus étroit que d'autres types de séquences paradiégétiques qui s'en écartent complètement (comme les séquences symboliques ou théoriques).

<sup>199</sup> Sur la difficulté de lecture posée par les bouleversements de la chronologie, voir la page 67 (y compris la note 120) et les pages 83 et suivantes.

L'analyse de cette macroséquence montre que le phénomène de discontinuité du récit que nous avons décelé au niveau global inter-macroséquentiel se manifeste aussi au niveau intra-macroséquentiel dans la *discontinuité du récit homo-épisodique*, sous l'effet de *l'éclatement du macro-épisode* qui définit la macroséquence. On le voit dans la Figure 28, le récit du macro-épisode qui définit la macroséquence (« Cérémonie d'hommage à Jorge ») est interrompu trois fois (par les deux séquences paradiégétiques, S2 et S8, et par la séquence hétéro-épisodique, S5) et par conséquent exposé en quatre fragments non contigus : S1 / S3+S4 / S6+S7 / S9<sup>200</sup>.

Mais l'éclatement ne se limite pas uniquement au macro-épisode dans son ensemble (« Cérémonie d'hommage à Jorge ») : les épisodes constituant le macro-épisode subissent aussi le phénomène d'*éclatement épisodique* : ainsi, l'épisode de la découverte de la plaque commémorative est narré en trois séquences (S1, S7 et S9), et celui de la visite au père de Jorge avant la cérémonie en deux (S4 et S6). Cet éclatement épisodique à l'intérieur des macroséquences s'ajoute à l'éclatement que nous avons constaté au niveau global inter-macroséquentiel : en effet, l'épisode « Cérémonie d'hommage à Jorge » dans son ensemble apparaissait déjà éclaté dans la suite de macroséquences, comme le montre la Figure 10 : il est exposé dans la macroséquence que nous sommes en train d'analyser ici, p. 79-87 du roman, mais aussi dans une autre, à 200 pages de distance, p. 310-324. Par ailleurs, rappelons que c'est l'ensemble de la ligne d'histoire « Jorge » qui est fragmentée, comme on l'a vu lors de l'étude de la disposition globale. Bref, nous voyons ici que l'éclatement affecte *tous les niveaux* macrostructuraux et ceci *simultanément* : celui de la ligne d'histoire, celui du macro-épisode et celui du sous-épisode. En l'occurrence, l'éclatement affecte la ligne d'histoire « Jorge » dans sa globalité (racontée en plusieurs macroséquences), le macro-épisode de cette ligne « Cérémonie d'hommage à Jorge » (raconté en deux macroséquences), et les sous-épisodes de ce macro-épisode « Visite à Ruan père avant la cérémonie » et « Acte découverte plaque » (racontés en deux et trois séquences respectivement).

---

<sup>200</sup> Les enchaînements entre les séquences S3 et S4 et entre S6 et S7 ne donnent pas lieu à de la discontinuité, car les séquences sont contiguës : ils constituent de simples suites chronologiques d'épisodes, éventuellement moyennant une ellipse.

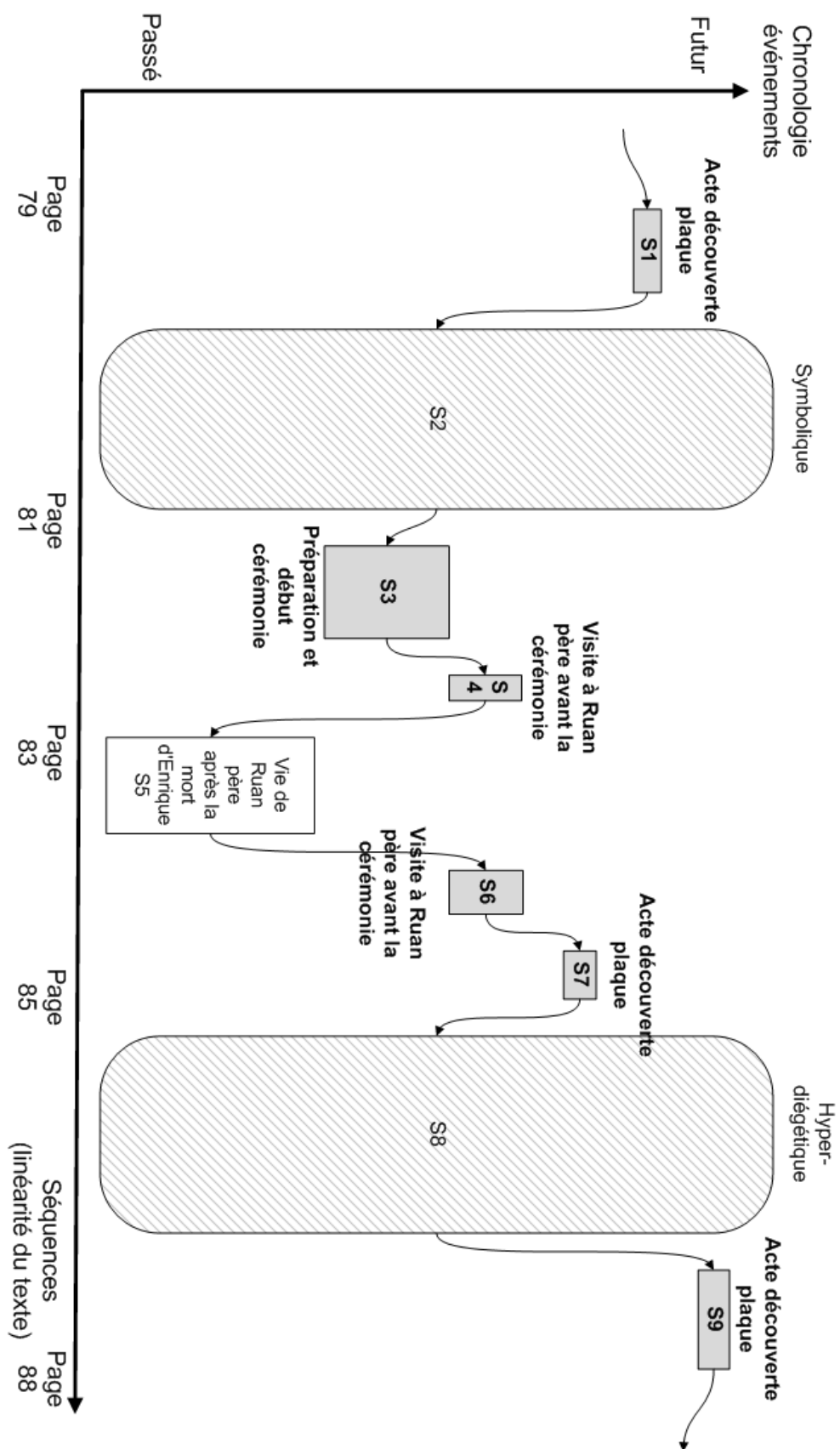
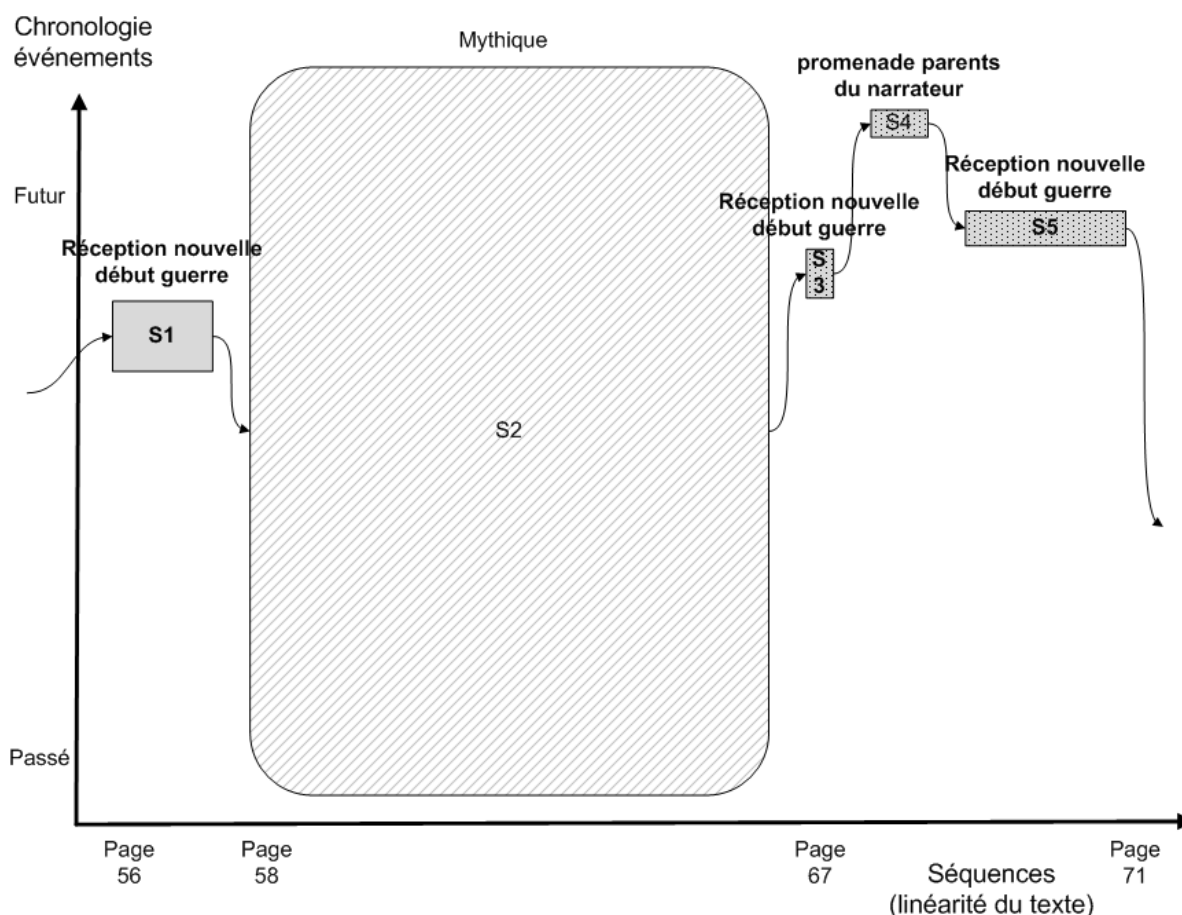


Figure 28: Structure séquentielle de la macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge »



### Macroséquence « Déclenchement de la guerre civile »

La structure séquentielle de la macroséquence « Déclenchement de la guerre civile » (p. 56-74) est schématisée dans la Figure 29 ci-dessous. Il s'agit d'un épisode que nous avons classé comme secondaire (cf. §2.1). La place de la macroséquence dans l'ensemble du roman est indiquée dans la Figure 10 (p. 70).



**Figure 29: Structure séquentielle de la macroséquence « Déclenchement de la guerre civile »**

L'épisode prédominant qui délimite ce segment de 16 pages en tant que macroséquence est celui de la réception de la nouvelle du début de la guerre civile dans le cercle de la famille Ruan :

El estallido de la guerra civil nos sorprendió celebrando un cumpleaños bajo la glicina. [...] aquel sábado trágico pese a las alarmantes noticias que los vecinos que escuchaban la radio nos fueron transmitiendo a lo largo de la mañana y la sobremesa, se celebró una fiesta infantil, con dulces, sorteos, concursos y globos, la última que —yo recuerde— se dio en aquella casa a la gloria de los niños. Yo diría que la incertidumbre y zozobra que fue invadiendo a nuestros padres y parientes al compás de las extravagantes noticias que iba deparando la jornada —a eso de la media tarde acudieron casi todos a Escaen para comentar los sucesos con sus vecinos [...] (UM, p. 56-57)

Le mode de représentation de la Figure 29 est le même que précédemment. Comparée aux autres macroséquences du roman, celle-ci présente une structure très simple. Comme on le voit dans la Figure 29, elle compte cinq séquences dont quatre sont diégétiques homo-épisodiques (S1, S3, S4, S5 et S9, sur fond gris) et une paradiégétique mythique (S2).

Tous les traits caractéristiques du récit bénétien précédemment signalés, à l'exception du discours hétéro-épisodique, sont présents dans cette macroséquence : anachronie, discours paradiégétiques et fragmentation. Concernant l'anachronie, l'ordre du récit ne coïncide pas avec celui des événements, mais on constate que les déviations sont très limitées, confirmant ainsi la tendance à la linéarité du récit homo-épisodique : en effet, sauf pour la séquence S4, la suite de séquences homo-épisodiques est linéaire (la suite de rectangles est proche d'un escalier).

Quant aux séquences paradiégétiques, on peut noter que dans le schéma de la macroséquence (Figure 29) nous avons inclus la digression mythique sur Región que nous avons identifiée comme macroséquence indépendante lors de l'analyse globale du roman (cf. Figure 10, p. 70, deuxième digression commençant par la gauche). Elle porte sur un passé légendaire et aristocratique de Región et apparaît comme un monologue de l'oncle Ricardo suscité par la nouvelle du début de la guerre<sup>201</sup>. Si nous avons inclus cette digression dans la représentation de la macroséquence, c'est parce qu'elle figure en réalité après une première séquence portant sur l'épisode du début de la guerre : ainsi, malgré son extension de 11 pages, cette digression surgit comme *interruption* d'un discours diégétique homo-épisodique. Et ce cas n'est pas unique : en réalité, comme nous l'avons vu lors de l'étude de l'éclatement de l'épisode au niveau global, les longues digressions que la Figure 10 présente comme autonomes sont très souvent intégrées à celui-ci à des degrés variables et constituent par conséquent des interruptions du récit.

La séquence paradiégétique mythique représente 61% de l'extension (en nombre de pages). Ceci montre que le texte peut être en réalité plus complexe que nous ne l'avons suggéré : la prédominance d'un discours diégétique homo-épisodique qui, perçue par le

<sup>201</sup> « *Le hubierais conocido, al marqués. Era más difícil toparse con él a pie que ver a un cura en camisa. Y en cuanto a orgullo ya os lo podéis imaginar; antiguamente a falta de guardas y armas de fuego, las cosas y sobretodo unas tierras tan extensas solamente se podían defender gracias al orgullo; advertiréis que no estoy refiriendo en ningún momento al respeto que infundían por lo que, lógicamente, no podía entrar en sus cálculos. La verdad es que no podían contar más que con lo que salía de ellos mismos, lo demás les traía sin cuidado y esa es la primera raíz del orgullo.* » (UM, p. 58).

lecteur, définit la macroséquence, peut être mise à mal par la présence de séquences paradiégétiques (et parfois hétéro-épisodiques) comparativement très longues qui compromettent l'existence de la macroséquence comme unité de lecture. Or, sans la perception d'une continuité homo-épisodique par-delà les interruptions (la macroséquence), la lecture court le risque de réduire le texte à une suite de séquences indépendantes qui ne s'intègrent pas dans un tout. Dans le cas présent, du fait de l'isolément auquel la soumet la présence de la digression S2, la séquence S1 risque en effet d'avoir été « oubliée » quand le récit sur le déclenchement de la guerre reprend à S3. Ainsi, même si par leur nature non diégétique elles ne posent pas le problème de leur intégration au récit, les séquences paradiégétiques longues peuvent constituer un obstacle à la compréhension en isolant les séquences homo-épisodiques et en empêchant de percevoir l'unité d'ensemble. Plus bas, l'analyse de la macroséquence « Carlos & Leo : excursion grotte » montrera que le même phénomène peut se produire avec une séquence hétéro-épisodique longue.

À ce propos, nous avons dit que le mode de représentation des séquences paradiégétiques, avec un rectangle qui s'étend sur toute la hauteur de l'axe vertical, est conséquence du fait que ces discours n'ont pas de temporalité diégétique (celle qui est indiquée par l'axe vertical) ; ajoutons maintenant que cette forme symbolise aussi l'effet générique des séquences paradiégétiques : en tant qu'interruptions de la diégèse, ces rectangles sur toute la hauteur représentent des obstacles dans l'avancement de la lecture.

### **Macroséquence « Julián : engagement dans la guerre civile »**

La macroséquence que nous venons d'analyser est suivie de celle à la structure bien plus complexe représentée dans la Figure 30, p. 158, « Julián : engagement dans la guerre civile ». L'épisode qui définit l'homogénéité thématique de cette macroséquence est l'engagement politique et militaire de Julián auprès du camp républicain.

Pour rendre plus clair l'enchaînement avec la macroséquence précédente, « Déclenchement de la guerre civile », la figure en représente la dernière séquence (« Réception nouvelle début guerre ») avec un rectangle au trait discontinu.

Comme l'indique la figure, la macroséquence compte dix séquences dont huit sont diégétiques et deux paradiégétiques. Des séquences diégétiques, quatre sont homo-épisodiques (S4, S5, S6 et S8) et quatre hétéro-épisodiques (S1, S7, S9, S10). La première séquence paradiégétique (S2) est théorique et porte sur la relation entre le langage et la

mémoire<sup>202</sup> ; la deuxième est métanarrative et porte sur les efforts de remémoration du narrateur<sup>203</sup>.

Tous les traits caractéristiques du récit bénétien sont présents : la *fragmentation* (dix séquences en huit pages), les *discours hétéro-épisodiques et paradiégétiques* (quatre et deux séquences, respectivement, comptant pour 40% et 30% du texte), la *discontinuité du récit homo-épisodique*<sup>204</sup>, *l'anachronie* (due essentiellement aux séquences hétéro-épisodiques), la *tendance à la linéarité du récit homo-épisodique* (seulement une des quatre séquences homo-épisodiques, S5, ne respecte pas l'ordre des événements).

Cette macroséquence illustre un autre phénomène textuel important. Comme on peut le voir dans la Figure 30, nous avons fait commencer la macroséquence avec une séquence hétéro-épisodique (S1). Ceci peut paraître contradictoire vu que ce qui définit une macroséquence est le discours homo-épisodique. Or nous allons voir que la forme de la transition avec la macroséquence précédente rend nécessaire l'inclusion de cette première séquence hétéro-épisodique. Voici cette transition :

*[fin macroséquence « Réception nouvelle début guerre »]* Cuando metieron a la niña en la casa unos ya eran rivales, otros se veían en distintas trincheras y aquellos —los únicos— se sentían más unidos en un mismo credo que en aquella circunstancia tenían que silenciar. [...] asomó por detrás de ella con una expresión de ansiedad aquel que día a día —y contra la tácita voluntad de toda la familia que a falta de la abuela carecía de portavoz de sus sentimientos más inmediatos— se iba configurando como prometido de la prima Mary. Se llamaba **Julián** y era un joven profesor de muchas cosas. *[début S1]* Creo que la última vez que le veo está encaramado sobre la balastrada tratando de seguir la trayectoria de una pelota de tenis que ha ido a caer en un bancal inferior, plantado de tomates. Un poco más tarde los niños, cenados y peinados, bajaban a dar las buenas noches a los mayores pero yo no recuerdo —no lo visualizo— haberme despedido de él. La escena de despedida se remonta probablemente a **unos días atrás**,

<sup>202</sup> Elle commence ainsi : « *Por culpa de la misma simplicidad y sencillez con que un conjunto de circunstancias se resumen en una misma y única palabra que a su vez transfiere su significado emocional a una estampa fija e invariable —la que cierra el ciclo de recurrencia con una aureola de sentimientos intransferibles y malamente analizables—, el pensamiento nunca será capaz de saber lo que tras ella se esconde si no está acompañada de una ilusión emotiva.* » (p. 72).

<sup>203</sup> Elle commence ainsi : « *Casi todo lo que ahora trato de traer a mis ojos tiene ese cariz, no como consecuencia de la ruina sino a causa de la memoria; debe ser la facultad de toda especie dolida, que necesita saber en parte lo que fue —o contar en sustitución del conocimiento de un paliativo engañoso— para vencer el dolor que le produce lo que es. Y cuanto más avanzo en la inútil búsqueda de las causas [...]* » (p. 73).

<sup>204</sup> La discontinuité du récit homo-épisodique est apparemment faible, ici, puisque trois des quatre séquences homo-épisodiques sont contiguës (S4, S5 et S6) ; or nous avons vu que la séquence hétéro-épisodique S1, qui elle est isolée par les deux séquences paradiégétiques S2 et S3, est essentielle pour saisir l'unité de la macroséquence.

**antes de que se desencadenase la guerra civil**, cuando otro domingo por la tarde acude con ella a la terraza antes de coger el ordinario de Región. Se vuelve y acucilla, en el portillo de la balaustrada, para atender a todas nuestras preguntas mientras Mary trata con todas sus fuerzas de despejar el corro que formaron en torno a él.

La fin de la macroséquence précédente (« Réception nouvelle début guerre ») introduit le personnage de Julián, qui se trouve avec les autres membres de la famille du narrateur le jour du déclenchement de la guerre ; puis le texte fait un saut temporel en arrière et raconte (dans notre séquence S1) la dernière fois que le narrateur vit Julián, peu avant le début du conflit ; après les deux séquences paradiégétiques, le récit revient (dans S4) au jour où les personnages apprennent le début de la guerre et rapporte la décision de Julián de s'engager. L'inclusion de la séquence hétérodiégétique S1 est donc nécessaire dans la mesure où, prenant le relai de la fin de la macroséquence précédente, elle instaure Julián comme le personnage principal de la macroséquence qui commence.

Ce début de la macroséquence par une séquence hétéro-épisodique n'est pas un cas unique, il se produit aussi dans d'autres macroséquences, par exemple dans « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari » (p. 136-170) et « Emilio & Leo » (p. 254-268). Or, ces *ouvertures hétéro-épisodiques des macroséquences* rendent la tâche de compréhension plus difficile, car la perception de l'unité de la macroséquence – c'est-à-dire du récit homo-épisodique – est différée pendant toute la durée de la séquence hétéro-épisodique initiale : en commençant par une séquence hétéro-épisodique, le texte trompe le lecteur avec un propos qui, seulement une fois le récit homo-épisodique amorcé, sera perçu comme secondaire, subordonné ; autrement dit, dans les ouvertures hétéro-épisodiques le texte cache momentanément ce qui va être son propos principal et distrait le lecteur avec des épisodes accessoires. Dans le cas de la macroséquence sur Julián que nous venons d'analyser, le retard du récit homo-épisodique est encore plus accentué car la séquence hétéro-épisodique initiale (S1) est suivie de deux séquences paradiégétiques (S2 et S3), différant ainsi pendant 3 pages le surgissement de la première séquence homo-épisodique (S4). Ces ouvertures hétéro-épisodiques constituent des cas extrêmes du phénomène d'hypertrophie du non fonctionnel que nous avons étudié dans le Chapitre 4<sup>205</sup>, phénomène très similaire à celui que Sandrine Lascaux repère dans l'*incipit* de certains

---

<sup>205</sup> Voir p. 134.

récits courts bénétiens qui « diffèrent au maximum le départ dramatique, retardant l'introduction du 'centre diégétique' »<sup>206</sup>.

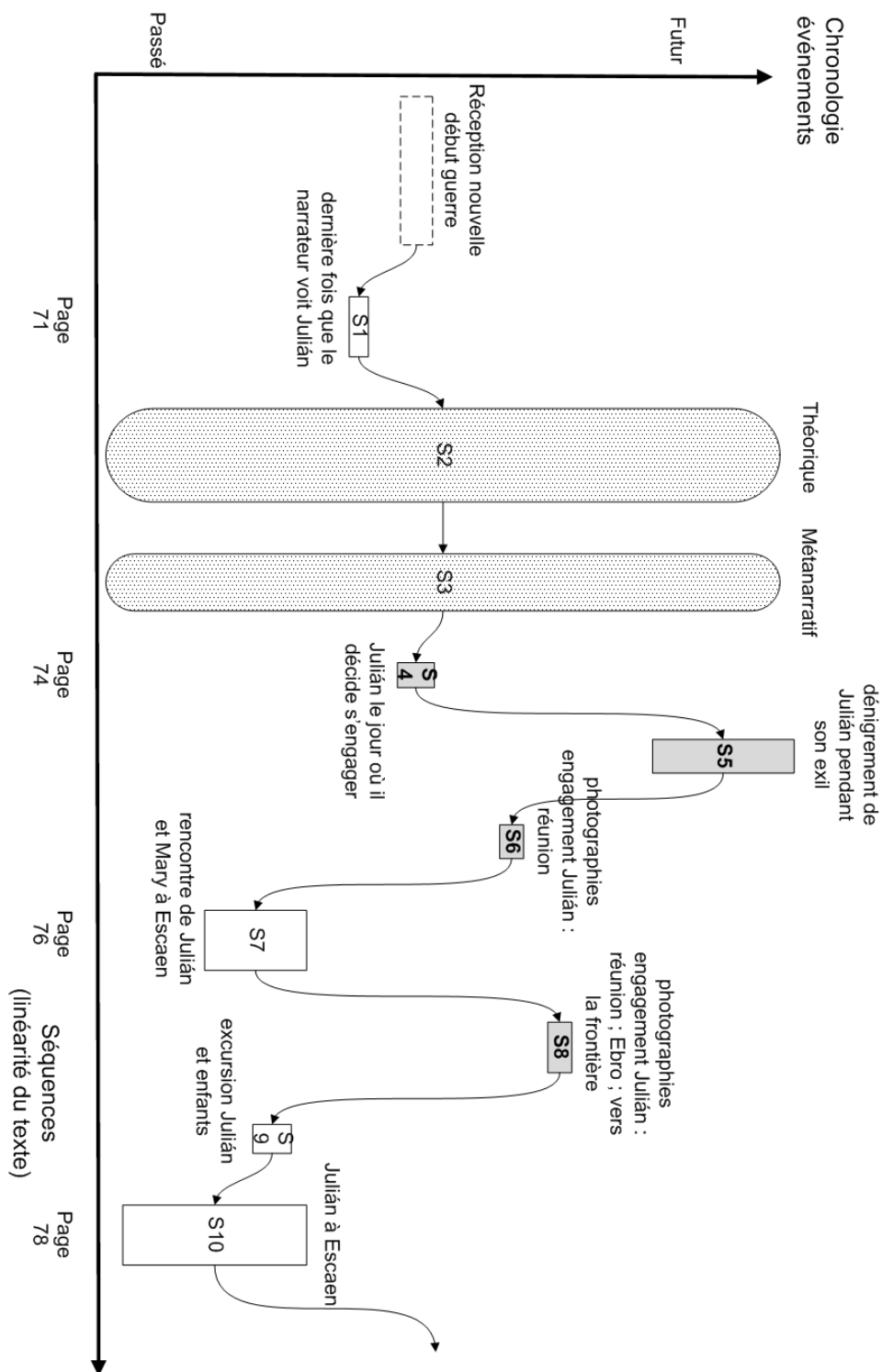


Figure 30 : Structure séquentielle de la macroséquence « Julián : engagement dans la guerre civile »

<sup>206</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 148. Voir aussi notre note 185 (p. 134).

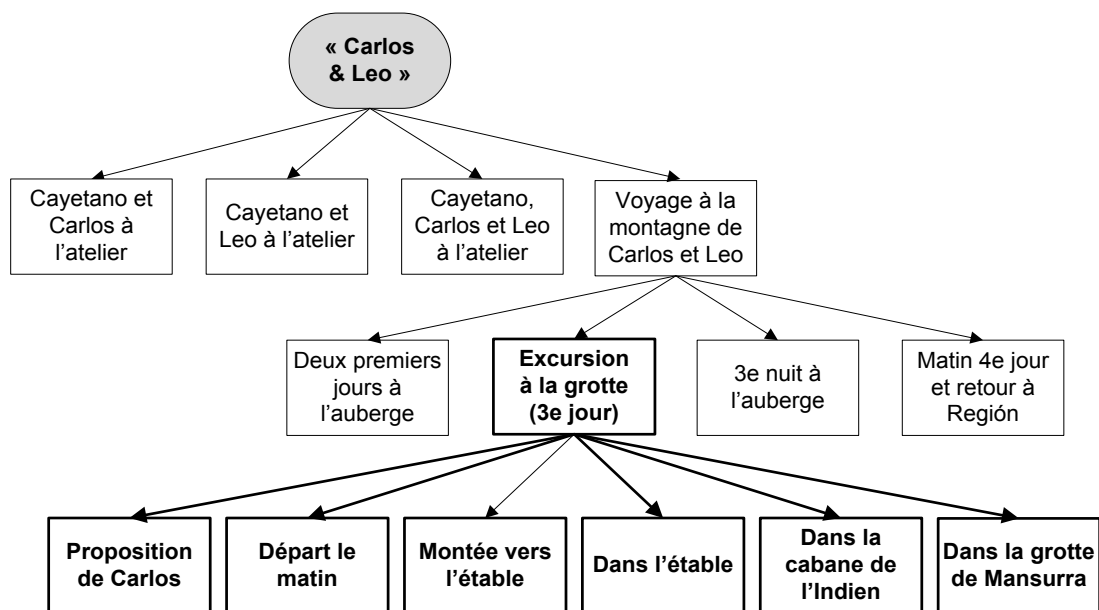
**Macroséquence « Carlos & Leo : excursion à la grotte »**

La Figure 32 (p. 163) montre la structure de la macroséquence « Carlos & Leo : excursion à la grotte », p. 212-224 du roman, dont la Figure 10 (p. 70) indique la place dans l'ensemble du roman. Cette macroséquence de treize pages porte sur la visite que Carlos et Leo font de la grotte de Mansurra, un des épisodes de leur voyage de plusieurs jours à la montagne. La Figure 6 (p. 62) montre la place de ce macro-épisode dans la structure épisodique de la ligne d'histoire « Carlos et Leo ».

Comme on le voit, cette macroséquence compte treize séquences : cinq séquences homo-épisodiques (S1, S4, S6, S8 et S12), cinq séquences hétéro-épisodiques (S3, S5, S9, S10, S11) et trois séquences paradiégétiques interprétatives (S2, S7, S13). Comme d'habitude, le texte qui chapeaute chacun des rectangles indique sommairement le contenu de la séquence qu'il représente. L'éclatement du macro-épisode est bien visible : à cause des interruptions hétéro-épisodiques et paradiégétiques, le macro-épisode de l'excursion à la grotte est éclaté en cinq morceaux (les cinq séquences homo-épisodiques).

Attardons-nous un instant sur le récit homo-épisodique pour illustrer concrètement les concepts analytiques que nous employons. La Figure 6 (p. 62) montre la place de l'épisode « Excursion à la grotte » dans la macrostructure épisodique de la ligne d'histoire mais n'en donne pas de décomposition épisodique plus fine. Construisons-la maintenant. Tel que le raconte le texte, l'histoire de cet épisode comporte la suite de sous-épisodes suivante : la deuxième nuit à l'auberge de la montagne où ils logent, Carlos propose à Leo de visiter la grotte de Mansurra, lieu vers lequel ils partent le lendemain matin<sup>207</sup> ; pour se rendre à la grotte, ils vont d'abord chercher des chevaux dans une étable près de la cabane de l'Indien ; à cette occasion, ils pénètrent par curiosité morbide dans la cabane de ce personnage mystérieux qu'est l'Indien ; enfin, ils arrivent à la grotte, à l'intérieur de laquelle Carlos possède Leo. Ainsi, la macrostructure épisodique de la ligne d'histoire « Carlos et Leo » peut être complétée par la décomposition suivante de l'épisode « Excursion à la grotte » :

<sup>207</sup> « A la segunda noche de su estancia en la fonda le había propuesto una excursión a la cueva de la Mazmorra (o de la Mansurra, o de la Majsurrah, según los últimos eruditos) cuyo nombre y cuya historia tantas preocupaciones le habían proporcionado al viejo Ruan; se levantaron temprano, cargaron una bolsa de comida y dejaron el coche en la última encrucijada transitable, para subir a pie hasta los prados del Indio. » (UM, p. 215).



**Figure 31: Macrostructure épisodique de l'épisode « Excursion à la grotte » dans la ligne d'histoire Carlos et Leo**

Si on compare cette structure épisodique et le récit qui en est fait par le texte (cf. Figure 32), on notera que le récit homo-épisodique est presque linéaire : à l'exception de S1, les séquences homo-épisodiques se suivent dans l'ordre des événements. Le tableau ci-dessous, résumant les relations entre le récit et l'histoire homo-épisodiques telles qu'on les lit dans la Figure 32, rend ce fait plus clair :

**Tableau 6 : Correspondance séquences – épisodes dans le récit homo-épisodique de la macroséquence « Carlos & Leo : excursion grotte », p. 212-224**

<i>Séquence</i>	<i>Episode</i>
S1	Montée vers l'étable
S4	Proposition et départ le matin
S6	Dans l'étable
S8	Dans la cabane de l'Indien
S12	Dans la grotte

Le fait que le récit homo-épisodique est presque linéaire (chronologique) apparaît dans la Figure 32 lorsqu'on observe la suite de rectangles à fond gris : la séquence anachronique S1 exceptée, le reste de rectangles (S4, S6, S8 et S12) se succèdent en forme d'escalier qui monte de gauche à droite.

Cela confirme une nouvelle fois nos observations antérieures : même si quelques altérations d'ordre sont possibles, le récit homo-épisodique tend à être linéaire. À



l'intérieur des macroséquences, la complexité du texte n'est donc pas le fait de l'anachronie mais de la fragmentation et de l'éclatement épisodique.

Les séquences théoriques (S2 et S13) portent sur l'amour et sont directement ou indirectement liées à la relation entre Carlos et Leo. La séquence hyperdiégétique (S7) suggère que les événements narrés ont pu avoir une importance insoupçonnée en étant la cause de malheurs postérieurs, sans toutefois expliciter ni ces malheurs ni le lien causal invoqué :

Tiempo después el propio Bonaval tratando de hilvanar el hilo de un acontecer que se escapaba en su mayor parte a las categorías de su juicio, habría de pensar si aquel momento, si aquella subsiguiente y peregrina petición de matrimonio, no habría de señalar el origen de tantas desventuras, la sutil divisoria apenas perceptible en el instante en que se traspasa pero tan nítidamente definida (como la sierra que separa dos cuencas) con la lejanía que permite caracterizar la índole casi secreta de los días que se conocen ( pero qué pocas veces esa clase de luz se acompaña de un querer) una vez que han pasado. (UM, p. 217)

Les deux premières séquences hétéro-épisodiques (S3 et S5) sont homo-historiques : elles portent sur la ligne d'histoire « Carlos et Leo ». La première (S3) porte sur la rencontre de Carlos et Leo dans l'atelier de Cayetano ; la deuxième (S5), sur la vie de Leo en exil. Comme on l'avait déjà remarqué, ces séquences réintroduisent subrepticement ce qu'avaient occulté le bouleversement de la chronologie et les ellipses au niveau global (inter-macroséquentiel) : ainsi, le texte a plongé dans le récit de l'excursion de Carlos et Leo sans avoir vraiment décrit le passé de ces personnages, mais ces éléments manquants apparaissent –partiellement– dans les séquences hétéro-épisodiques incrustées dans le discours homo-épisodique sur l'excursion.

Les trois autres séquences hétéro-épisodiques, qui s'étendent sur trois pages, sont hétéro-historiques et racontent l'histoire de la grotte et diverses expéditions qui l'ont explorée, en s'attardant sur une expédition belge dans laquelle se trouvait une femme au comportement sexuel particulier qui resta un certain temps à Región.

Nous avons vu précédemment dans l'analyse d'une autre macroséquence que la présence de séquences paradiégétiques longues pouvait mettre en danger l'intégrité de la macroséquence en tant que telle, en tant que segment fonctionnant comme unité de lecture perçue par le lecteur. Le même phénomène peut être observé dans la macroséquence présente, avec cette fois une interruption hétéro-épisodique : en effet, s'étendant sur 3 pages, la suite de séquences hétéro-épisodiques S9, S10 et S11 constitue une longue

interruption du récit homo-épisodique ; suffisamment longue pour que, à son retour à S12, le lecteur ait des difficultés à reprendre le fil narratif interrompu à S8. De surcroît, cette interruption déviara d'autant plus l'attention du récit homo-épisodique qu'elle est non seulement hétéro-épisodique mais hétéro-historique : les événements qu'elle rapporte n'appartiennent pas à la ligne d'histoire « Carlos et Leo » (contrairement à S3 et S5, qui sont hétéro-épisodiques mais homo-historiques). Ainsi, les séquences hétéro-épisodiques fonctionnent classiquement comme contexte ou arrière-fond sur lequel se développe l'action, et de ce fait elles contribuent à l'intelligibilité du récit ; mais quand elles sont trop longues, et surtout si elles sont hétéro-historiques, leur effet n'est pas d'enrichir la représentation mentale de la suite d'événements mais plutôt de la brouiller en distrayant le lecteur et en l'empêchant de percevoir l'enchaînement des séquences homo-épisodiques.

Sur les treize séquences, la macroséquence comporte huit séquences non homo-épisodiques. En extension (nombre de pages) le discours homo-épisodique ne représente que 30% du texte. Les discours paradiégétique et hétéro-épisodique représentent, respectivement, 30% et 40% du texte (23% est hétéro-historique) et dépassent donc l'extension du discours homo-épisodique. À nouveau, l'importance volumétrique des discours non homo-épisodiques met en danger la perception de l'identité de la macroséquence en tant que telle, identité pourtant nécessaire à la compréhension pour que le lecteur puisse relier (lire ensemble) les fragments du récit homo-épisodique.

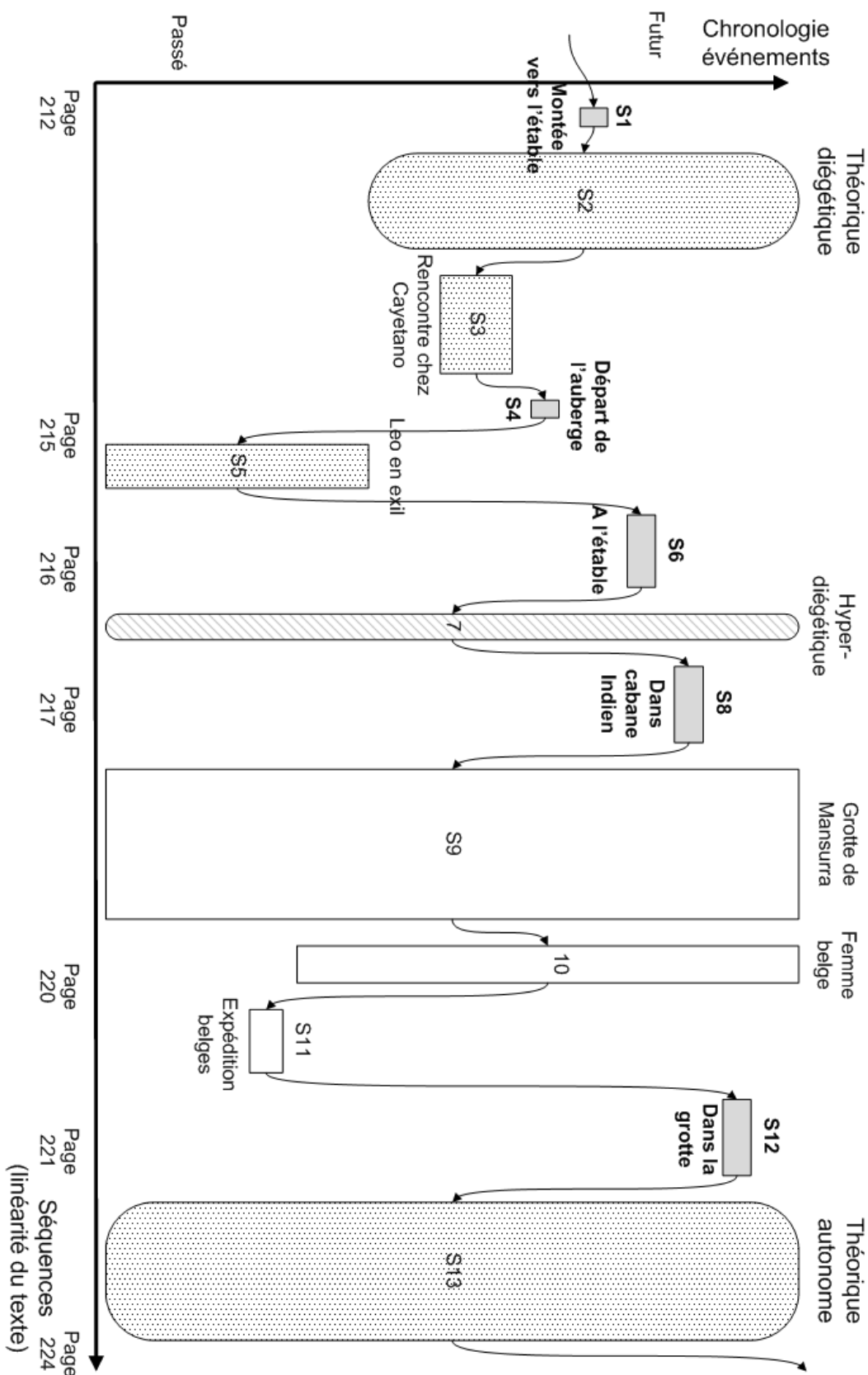
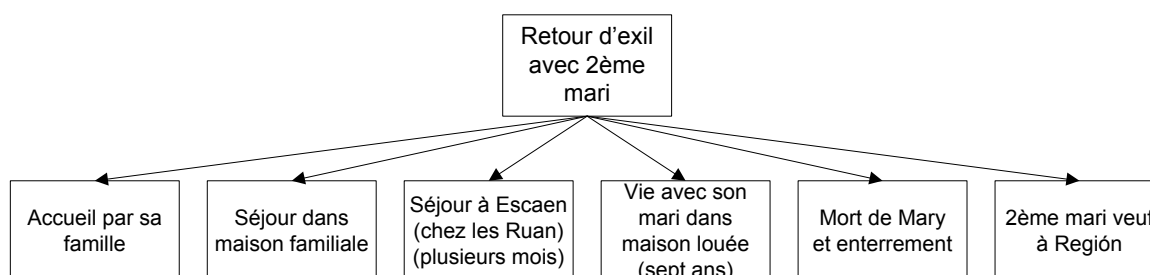


Figure 32: Structure séquentielle de la macroséquence « Carlos & Leo : excursion grotte »

### Macroséquence « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari »

Nous allons maintenant analyser la structure séquentielle de la macroséquence la plus longue de *Una meditación*, de 35 pages, celle que nous avons nommée « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari », située aux pages 136-170.

La Figure 10 (p. 70) montre la place de l'épisode raconté par cette macroséquence dans l'ensemble du texte du roman. Cet épisode fait partie de la ligne d'histoire « Mary », dont on peut voir la macrostructure épisodique dans la Figure 9 (p. 64). La figure suivante constitue une décomposition en sous-épisodes de l'épisode rapporté par la macroséquence :



**Figure 33 : Macrostructure de l'épisode « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari »**

Comme l'indique le texte dans chaque rectangle, l'histoire du retour d'exil de Mary compte au moins les épisodes suivants : l'accueil méfiant que lui fait sa famille ; le séjour initial dans la maison familiale, où elle est soignée de sa grave maladie par son deuxième mari (qui est médecin) ; le séjour à Escaen, la maison de la famille Ruan, où elle vit avec Jorge et son père ; la séjour dans une maison louée avec son mari, pendant six ou sept ans (UM, p. 152) ; sa mort et enterrement ; enfin, la vie de son (deuxième) mari à Región après sa mort.

La Figure 34 (p. 167) schématise la structure séquentielle de la macroséquence. Le mode de représentation est le même que nous avons utilisé précédemment. La seule différence sont les rectangles verticaux qui apparaissent accolés aux rectangles représentant les séquences diégétiques S2, S3 et S13 ; ces rectangles verticaux représentent des segments théoriques intégrés (cf. §5.1) au discours diégétique des séquences respectives.

La macroséquence est fragmentée en dix-sept séquences. Le récit homo-épisodique est constitué de douze de ces séquences, celles représentées par des rectangles à fond gris. Il représente 68% du volume textuel. La séquence S1, qui résume la vie de Mary en exil,

est hétéro-épisode homo-historique<sup>208</sup> ; elle représente 5% du texte. Trois autres séquences sont hétéro-épisode hétéro-historiques, S2, S3 et S9<sup>209</sup>, qui représentent 9% du texte. Enfin, le discours paradiégétique est constitué des discours théoriques intégrés dans S2, S3 et S13 et de la séquence théorique autonome S16, le tout comptant pour 18% du volume textuel de la macroséquence. Contrairement à ce qu'on voyait dans les macroséquences précédentes, le texte homo-épisode (qui définit la macroséquence comme telle) est ici majoritaire, supérieur en volume au discours hétéro-épisode et au discours paradiégétique. Cependant, la macroséquence compte quand même quatre interruptions théoriques.

Comme nous l'avons vu pour d'autres macroséquences, la séquence hétéro-épisode homo-historique (S1) introduit des informations que le récit au niveau global a préféré occulter : la vie en exil de Mary, épisode résumé ici dans S1 mais éliminé (passé sous silence) au niveau global du récit (cf. §3.3).

Mais si elle est éminemment homo-épisode et donc soumise à peu d'interruptions, cette macroséquence présente une complexité propre liée aux anachronies du récit et à l'éclatement des épisodes. Concernant les altérations de l'ordre de l'histoire, le récit homo-épisode compte trois séquences anachroniques : premièrement, juste après le bref récit sur l'exil de Mary à S1, la première séquence homo-épisode, S4, la présente installée dans une maison louée avec son deuxième mari, où elle passera six ou sept ans, ce qui constitue le dernier épisode de la vie de Mary (cf. Figure 33) ; en deuxième lieu, la séquence S10 revient à l'épisode du séjour à la maison familiale, alors que dans la séquence homo-épisode précédente, S8, le récit avait déjà avancé vers l'épisode suivant sur le séjour à Escaen ; enfin, la séquence S15 revient sur la fin de la vie de Mary, alors

<sup>208</sup> On pourrait s'interroger sur la pertinence de prendre comme début de la macroséquence une séquence hétéro-épisode, S1, au lieu de la première séquence homo-épisode, S4, c'est-à-dire la première séquence qui porte sur le retour d'exil. Ce choix se justifie par le fait que la séquence hétéro-épisode S1 est introduite à la suite d'une première référence au retour d'exil, qu'elle vient donc contextualiser : « *La primera persona en volver fue quizá la más destruida; su exilio fue breve, apenas había durado seis años, pero había acabado con ella* » (UM, p. 136).

<sup>209</sup> La séquence S2 rapporte un épisode de la jeunesse de Mary où elle soigna une blessure du narrateur-personnage, alors enfant ; cet épisode est introduit pour comparer l'image de Mary jeune avec celle de Mary revenant d'exil après de longues années et très malade. La séquence S3 enchaîne sur la précédente à travers le personnage non pas de Mary mais du narrateur-personnage, qui adulte cherchera avec d'autres femmes, et en particulier chez Rosa de Llanes, une prostituée, la même émotion que celle que lui procurèrent les soins de Mary. La séquence S9 décrit le passé du personnage d'Emilio Ruiz, qui intervient indirectement dans la séquence S10.

que le récit en avait déjà raconté la mort à la séquence S12 et avait consacré deux autres séquences à la vie du deuxième mari de Mary, veuf à Región.

Aux anachronies, s'ajoute l'éclatement des épisodes, comme le montre la Figure 34. D'une part, au niveau de l'ensemble du macro-épisode, les séquences paradiégétiques et hétéro-épisodiques divisent le récit homo-épisodique en quatre morceaux : S4 à S8 / S10 à S13 / S14+S15 / S17. Si on tient compte de la fragmentation induite par les anachronies, ce sont six fragments homo-épisodiques qui doivent être distingués : S4 / S5 à S8 / S10 à S13 / S14 / S15 / S17. D'autre part, si nous considérons maintenant non pas le macro-épisode dans son ensemble mais les épisodes dont il est composé, trois épisodes sont éclatés en deux fragments : celui du séjour dans la maison familiale, raconté dans les séquences S6 et S10 ; celui du séjour à Escaen, raconté dans S8 et S11 ; celui de la vie du mari veuf, dans S13 et S14.

En résumé, dans cette macroséquence le discours homo-épisodique est hégémonique mais son récit, en douze séquences, compte plusieurs anachronies et est interrompu par trois séquences hétéro-épisodiques (S2, S3 et S9, dont les deux premières à discours théorique intégré) et par deux séquences théoriques (S13, intégrée au diégétique, et S16) qui éclatent le macro-épisode en cinq fragments et trois de ses épisodes en deux fragments.

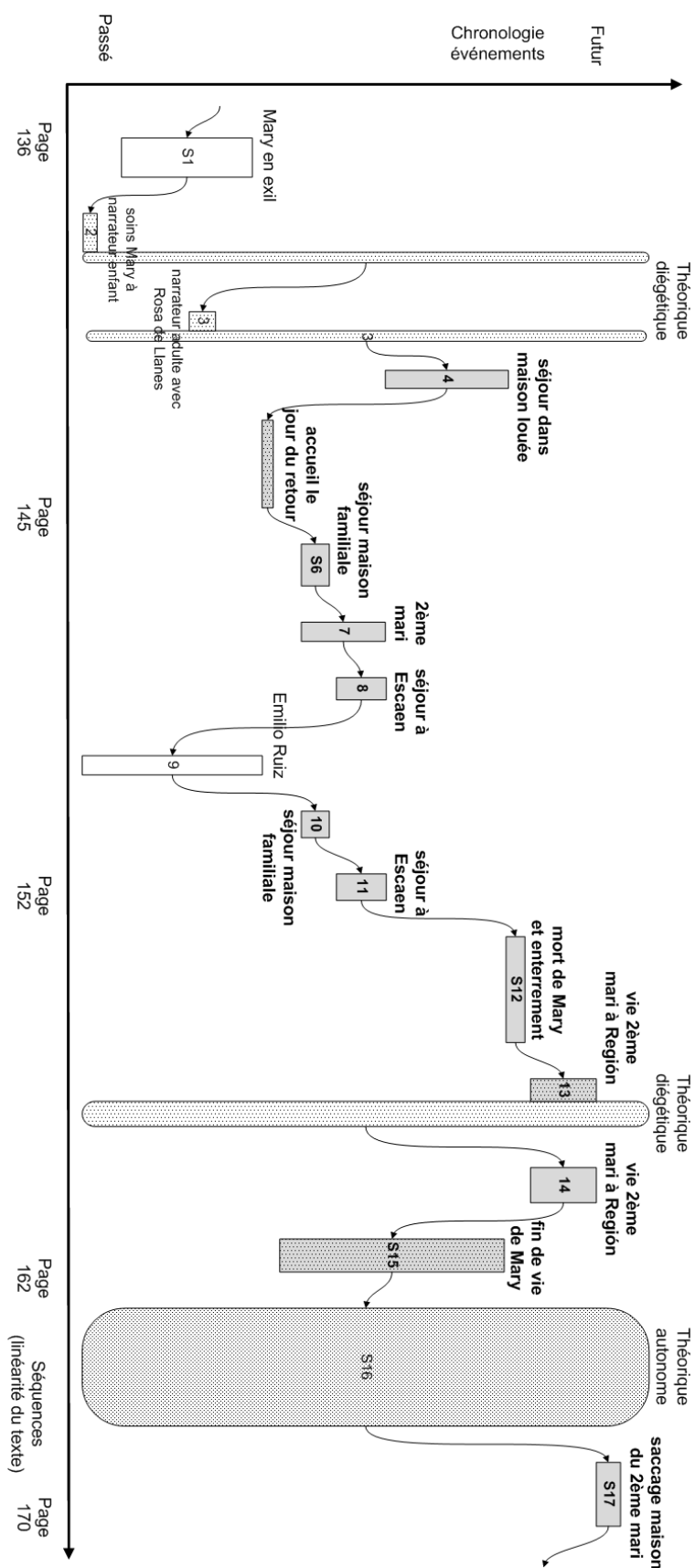


Figure 34 : Structure séquentielle de la macroséquence « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari »

### **Macroséquence « Jorge & Camila »**

La dernière macroséquence dont nous allons analyser la structure interne est celle qui rapporte la relation de Jorge avec Camila et la visite de Jorge à la cabane de l'Indien, p. 346-376. La Figure 10 (p. 70) montre sa position dans l'ensemble du roman (dernière macroséquence dans la ligne d'histoire « Jorge »).

La Figure 35 (p. 170) schématise la structure séquentielle de la macroséquence, qui compte vingt-six séquences. Le récit homo-épisodique qui définit la macroséquence comme telle est constitué de la moitié de ces séquences, signalées avec fond gris. Cette macroséquence présente la particularité de décrire la relation de Jorge et Camila au moyen d'un récit itératif qui raconte des événements et des conduites caractéristiques du couple. C'est ce que montrent les rectangles représentant la plupart des séquences homo-épisodiques, dont la hauteur indique que celles-ci décrivent des périodes temporelles très dilatées.

Le discours hétéro-épisodique est constitué de six séquences. L'une d'elles est hétéro-historique (S6), puisqu'elle porte sur le suicide d'un des gardes civils qui avaient enquêté sur la disparition supposée de Jorge lors de sa visite de la cabane de l'Indien, cinq ans après celle-ci. Le récit de ces événements est un exemple d'une modalité caractéristique du texte bénétien, que nous étudierons plus tard, qui consiste à suggérer des liens entre événements apparemment déconnectés. Quant aux séquences hétéro-épisodiques homo-historiques, comme nous l'avons déjà vu auparavant, elles introduisent des informations sur des épisodes que le récit au niveau global a préféré éluder. Ainsi, deux séquences hétéro-épisodiques (homo-historiques) portent sur un épisode traumatique de la jeunesse de Jorge, la vision d'un rat mordant un homme (S14), et sur le jeu sadique avec des rats auquel il se livre périodiquement à l'âge adulte (S19). Trois autres séquences hétéro-épisodiques décrivent la personnalité de Camila (S1, S3, S17). Notons que, comme elles ne sont associées à aucune période déterminée de l'histoire, ces descriptions de la personnalité des personnages sont représentées par des rectangles sur toute la hauteur de l'axe vertical.

Cette macroséquence présente l'intérêt d'illustrer le degré que peut atteindre la fragmentation à l'intérieur des macroséquences. Les trente pages dont est constituée la macroséquence se distribuent en vingt-six séquences, ce qui signifie que le texte change de



thème à peu près à chaque page<sup>210</sup>. Elle montre également le phénomène d'éclatement épisodique. D'une part, au niveau de l'ensemble du macro-épisode, les séquences paradiégétiques et hétéro-épisodiques divisent le récit homo-épisodique en neuf fragments ; si nous considérons aussi les ruptures introduites par les anachronies, c'est en treize fragments qu'est éclaté le macro-épisode. D'autre part, au niveau des épisodes composant le macro-épisode, l'épisode capital de la visite de Jorge à la cabane de l'Indien est raconté en quatre fragments (quatre séquences différentes non contiguës) : S5, S9, S11, et S21. Par ailleurs, on voit que, comme cela arrivait aussi au niveau global inter-macroséquentiel, l'éclatement des épisodes du macro-épisode donne lieu à un *récit répétitif* qui revient à plusieurs reprises sur l'épisode éclaté (ici, la visite de Jorge à la cabane de l'Indien) : le récit acquiert alors un ton obsessionnel qui souligne et singularise l'épisode répété.

Phénomène corrélatif de la fragmentation, l'hétérogénéité du texte est également très marquée : le récit homo-épisodique est constitué uniquement de la moitié des séquences, qui représentent 55% du volume textuel total. Le discours hétéro-épisodique représente 20% du texte (dont 2% hétéro-historique) et le paradiégétique 25%. Le discours paradiégétique est par ailleurs lui-même hétérogène puisqu'il compte quatre séquences théoriques (S8, S16, S22, S25), deux séquences mythiques (S4, S23) et une séquence hyperdiégétique (S20).

---

<sup>210</sup> En effet, la longueur moyenne des séquences est de  $30/26=1,2$  pages.

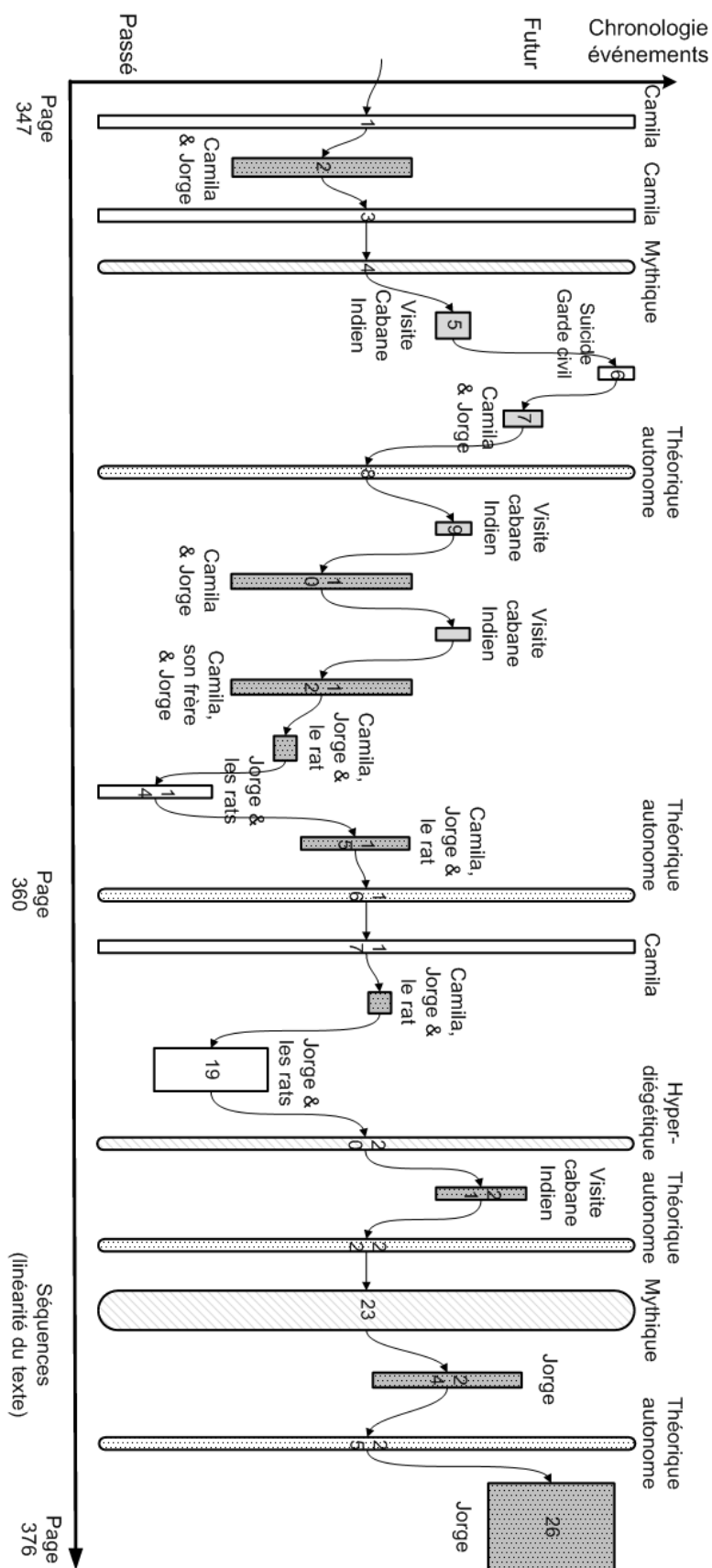


Figure 35 : Structure séquentielle de la macroséquence « Jorge et Camila »

### 5.3 Le rôle ambigu de contextualisation des séquences hétéro-épisodiques

Les séquences hétéro-épisodiques homo-historiques (que nous désignerons simplement comme hétéro-épisodiques) ont souvent une fonction spécifique : elles fournissent des informations sur des épisodes chronologiquement antérieurs à celui du récit homo-épisodique que le récit au niveau global n'a pas raconté. Ces épisodes peuvent parfois être racontés plus tard, mais le plus souvent ils ne le sont jamais.

Dans le premier cas (l'épisode sur lequel porte la séquence hétéro-épisodique est raconté *in extenso* plus tard), la séquence hétéro-épisodique compense partiellement la difficulté engendrée par le bouleversement de la chronologie. C'est ce qui arrive dans la première macroséquence de la ligne d'histoire « Jorge », qui porte sur l'hommage rendu à Jorge quelques mois après sa mort (donc le tout dernier épisode de la ligne d'histoire), alors qu'à ce point du texte les personnages de Jorge et de son père sont presque inconnus du lecteur : la macroséquence inclut une séquence hétéro-épisodique qui fournit quelques informations sur le père et sur sa relation avec Jorge.

Mais dans la plupart des cas la séquence hétéro-épisodique raconte partiellement des événements ne faisant l'objet d'aucune macroséquence. C'est ce qui arrive avec la vie en exil de Mary, jamais racontée *in extenso* malgré la durée des événements (six ans) et leur importance (divorce de Julián, mariage avec un autre homme, maladie qui la menera à la mort) : ces événements sont seulement résumés dans une séquence hétéro-épisodique incluse dans la macroséquence sur la vie de Mary après son retour à Región (cf. Figure 34, p. 167). Les séquences hétéro-épisodiques suivantes constituent d'autres exemples où sont racontés de manière très résumée des événements que le récit au niveau global ne rapporte pas : la vie d'Emilio Ruiz pendant la guerre et les années suivantes, incluse dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (cf. Figure 34) ; la vie en exil de Leo, dans la macroséquence sur l'excursion à la grotte avec Carlos (cf. Figure 32, p. 163) ; la rencontre de Carlos et Leo chez Cayetano dans la même macroséquence ; l'expérience traumatique de Jorge à l'origine de ses jeux sadiques avec des rats, dans la macroséquence sur Jorge et Camila (cf. Figure 35).

Les séquences hétéro-épisodiques fonctionnent ainsi comme contexte de l'action décrite par le discours homo-épisodique. D'ailleurs, cette contextualisation est d'autant plus nécessaire que, souvent, le récit homo-épisodique plonge directement dans quelques épisodes privilégiés de courte durée (la cérémonie d'hommage, la mise en marche de

l'horloge de Cayetano, les premiers moments après la nouvelle du début de la guerre, l'excursion à la grotte de Mansurra, etc.) en passant sous silence les événements qui ont mené jusqu'à ces épisodes privilégiés. C'est dans les séquences hétéro-épisodiques que quelques-unes de ces informations de contexte sont fournies.

Plus particulièrement, nombre de ces séquences hétéro-épisodiques rapportent des événements de la vie des personnages antérieurs à ceux du récit principal que constitue le récit homo-épisodique : par exemple, la vie que Leo et Mary ont menée en exil avant leur retour à Región ou celle d'Emilio Ruiz pendant la guerre et les premières années qui ont suivi.

Or ce récit des antécédents de l'action principale du texte est ce que, avec Meir Sternberg, nous avons étudié sous le nom d'*exposition* (voir §3.5), et ainsi nous dirons que le propre des séquences hétéro-épisodiques est de participer à l'exposition du roman. Par ailleurs, comme nous l'avons montré, l'exposition de *Una meditación* est de type différée et distribuée, et les séquences hétéro-épisodiques illustrent bien ce fait : elles caractérisent les personnages et racontent leur vie passée, antérieure aux événements du récit principal (l'hommage à Jorge, le voyage de Carlos et Leo à la montagne, le conflit d'Emilio avec les travailleurs de la mine, etc.), mais elles le font à contretemps car la caractérisation arrive le plus souvent trop tard et est éparpillée dans différentes macroséquences.

D'autre part, nous avons vu lors de l'analyse de la structure interne de quelques macroséquences que les séquences hétéro-épisodiques apparaissent rarement sous la forme de prologue en début de macroséquence, mais surgissent au contraire le plus souvent comme interruption du récit homo-épisodique. En outre elles peuvent parfois être très volumineuses comparées aux séquences homo-épisodiques. Ainsi, de par leur extension et leur positionnement dans la macroséquence, les séquences hétéro-épisodiques apparaissent comme des obstacles dans le processus de lecture, effet paradoxal car contraire à leur fonction de contextualisation.

En résumé, la plupart de séquences hétéro-épisodiques remplissent une fonction de contextualisation de l'action principale (homo-épisodique) par le récit des antécédents (personnalité et vie passée des personnages), mais cette contextualisation est à la fois tardive et très éparpillée : elle arrive après l'action qui doit être contextualisée et par fragments dispersés dans le texte. Par ailleurs, contrairement à ce qu'il faudrait attendre d'un discours de contextualisation, ces séquences n'encadrent pas le récit principal mais l'interrompent, parfois pendant une durée considérable, et brisent ainsi l'unité du discours

qu'elles devraient soutenir. L'effet des séquences hétéro-épisodiques est finalement ambigu : à la fois facilitateur et obstacle à la compréhension.

#### 5.4 Synthèse

Les macroséquences sont des segments continus de texte de dix à trente-cinq pages qui racontent principalement un certain (macro-)épisode. Pour le lecteur, qui perçoit cette homogénéité (celle du macro-épisode), la macroséquence constitue l'unité de lecture la plus large structurant le roman.

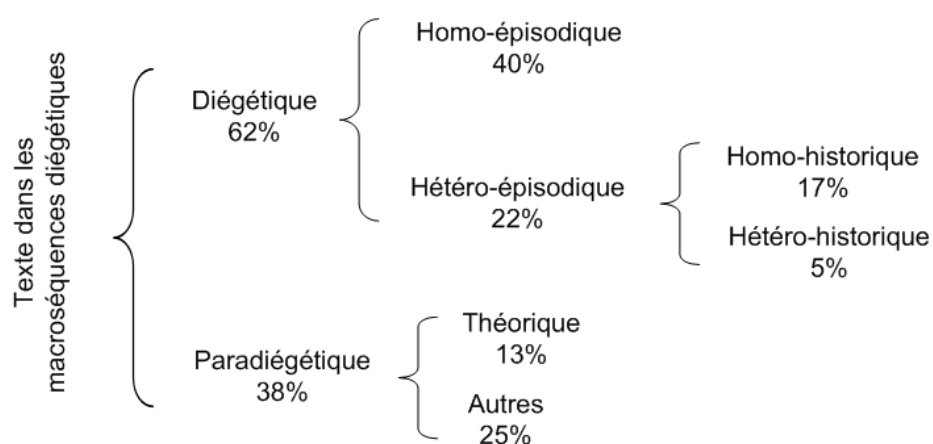
Or notre étude a montré que cette homogénéité de contenu n'est pas stricte et que, même si dans ces segments prédomine le récit d'un macro-épisode déterminé, les macroséquences sont porteuses aussi d'autres contenus qui ne se rapportent pas au macro-épisode en question. Pour étudier cette tension entre homogénéité et hétérogénéité macroséquentielles, nous avons appelé *séquence* chacun des fragments textuels vraiment homogènes qui constituent une macroséquence, et nous en avons distingué trois types fondamentaux : les *séquences homo-épisodiques* sont celles qui développent le macro-épisode qui définit la macroséquence comme telle (le macro-épisode prédominant) ; les *séquences hétéro-épisodiques* sont celles qui se rapportent à d'autres épisodes que celui qui définit la macroséquence ; parmi ces séquences hétéro-épisodiques, nous avons distingué deux sous-types, les *homo-historiques* et les *hétéro-historiques*, selon que l'épisode sur lequel elles portent appartienne ou non à la même ligne d'histoire que le macro-épisode qui définit la macroséquence ; enfin, les *séquences paradiégétiques* développent des contenus qui ne se rapportent pas à la diégèse, qu'ils soient des interprétations des événements (*séquences hyperdiégétiques*), des récits allégoriques (*séquences mythiques*), ou des considérations générales non narratives (*séquences théoriques*), etc. La Figure 27 (p. 145) schématise cette typologie.

Avec ce système descriptif, nous avons analysé la structure interne de plusieurs macroséquences appartenant à diverses lignes d'histoire de *Una meditaci3n*. Le Tableau 7 ci-dessous synthétise quelques-unes des observations issues de notre analyse. Nous avons ajouté les résultats pour deux autres macroséquences dont nous n'avons pas présenté d'analyse détaillée : « Emilio & Leo », p. 254-268 du roman (voir la structure séquentielle dans la Figure 77, p. 371), et « Carlos & Leo à l'auberge », p. 390-399 (la Figure 10, p. 70, indique leur position dans le roman).

**Tableau 7 : Structure interne des macroséquences analysées**

Macro-séquence	Nom- bre de pages	Nom- bre de séquen- -ces	% de texte homo- épisodique	% de texte hétéro- épisodique	% de texte hétéro- historique	% de texte para- diégé- tique	% de texte théo- rique
Retour d'exil de Mary	35	17	68%	14%	9%	18%	18%
Déclenche- ment de la guerre civile	16	5	39%	0%	0%	61%	0%
Julián : engagement	8	10	30%	40%	0%	30%	20%
Cérémonie hommage à Jorge	10	9	45%	15%	0%	40%	0%
Carlos & Leo excursion grotte	13	13	30%	40%	23%	30%	23%
Jorge & Camila	30	26	55%	20%	2%	25%	14%
Carlos & Leo à l'auberge	11	12	28%	12%	0%	60%	15%
Emilio & Leo	13	7	29%	41%	0%	30%	30%
<i>Moyennes</i>	<i>17</i>	<i>12</i>	<i>40%</i>	<i>22%</i>	<i>5%</i>	<i>38%</i>	<i>13%</i>

Le schéma de la Figure 36 ci-dessous indique le poids relatif de chaque type de discours dans les macroséquences diégétiques analysées (ce schéma reprend et reformule les valeurs de la dernière ligne du Tableau 7).



**Figure 36 : Poids relatif moyen de chaque type de discours dans les macroséquences diégétiques**

Ces données quantifient *l'hétérogénéité* due aux divers types de séquences, hétérogénéité qui affaiblit le dynamisme narratif du texte et qui pourrait même mettre en cause son appartenance au genre narratif (nous en parlerons dans la conclusion de cette première partie). Les séquences homo-épisodiques déterminent l'unité de la macroséquence en tant que telle et prennent en charge la progression du récit : or elles représentent uniquement autour de 40% du texte ; c'est l'importance volumétrique du discours non homo-épisodique, qui représente donc environ 60% du texte, qui explique l'impression de lenteur que produit le roman de Benet : en moyenne, moins d'une page sur deux fait avancer le récit.

Les séquences hétéro-épisodiques, parce qu'elles portent sur des épisodes autres que celui qui définit la macroséquence, suspendent l'avancement de l'action et par conséquent la dynamique narrative (sans pourtant sortir de la diégèse) ; elles constituent environ 20% du texte et comprennent des séquences hétéro-historiques et des séquences homo-historiques. Les séquences homo-historiques, qui représentent 15% du texte, participent à l'exposition des antécédents de l'action principale et fonctionnent ainsi comme contexte du récit homo-épisodique (par exemple en racontant telle circonstance du passé d'un personnage), mais un contexte qui apparaît dispersé et surtout comme interruption déstabilisante du récit homo-épisodique. Les séquences hétéro-historiques, qui représentent environ 5% du texte, constituent des sortes d'aliénations narratives puisque, tout en étant diégétiques, elles portent sur des épisodes (presque) sans relation avec le récit homo-épisodique.

Enfin, environ 40% du texte est occupé par les séquences paradiégétiques dont l'objet n'est pas la diégèse et qui de cette façon mettent en cause non plus (comme le font les séquences hétéro-épisodiques) l'entité du récit homo-épisodique et par conséquent le dynamisme narratif d'ensemble, mais l'unité du roman en tant que récit (perturbée par les séquences mythiques, symboliques, etc., qui abandonnent l'histoire) et même sa nature de récit de fiction : le discours théorique est si présent que le roman devient parfois essai<sup>211</sup>.

---

<sup>211</sup> Selon le Tableau 7, les séquences théoriques occupent 11% du texte. En réalité, l'importance volumétrique du discours théorique est plus élevée. D'une part, il y a des macroséquences où les séquences théoriques sont bien plus nombreuses (nous ne les avons pas analysées ici parce qu'elles sont moins appropriées pour illustrer le fonctionnement du récit). D'autre part, comme nous l'avons montré lors de l'analyse globale inter-macroséquentielle, les macroséquences digressives (dont la plupart sont théoriques) représentent à elles seules (indépendamment des séquences théoriques à l'intérieur des macroséquences) 18% du texte (cf. §3.2). Nous reviendrons à cette question dans la Conclusion générale.

L'hétérogénéité explique une partie des difficultés de compréhension : quand le discours non homo-épisodique (paradiégétique ou hétérodiégétique) devient trop important et phagocyte le texte, l'unité de la macroséquence devient si fragile que le lecteur risque de ne pas la percevoir : dans ce cas, chaque séquence homo-épisodique lui apparaîtra non pas comme un fragment du tout constitué par la macroséquence mais isolée et devant être comprise isolément ; or, moins un segment textuel est contextualisé, plus il est difficile de le comprendre, car comme on le sait (cf. §1.1), comprendre c'est intégrer à un tout, c'est-à-dire lier au contexte.

La difficulté de compréhension est due aussi à la *fragmentation du texte* à laquelle conduit nécessairement l'hétérogénéité séquentielle et au phénomène d'*éclatement épisodique* qui affecte tant le macro-épisode dans son ensemble que les épisodes dont il est constitué : le récit des macro-épisodes est toujours éclaté en plusieurs fragments (séquences homo-épisodiques) non contigus séparés par des fragments (séquences) hétéro-épisodiques ou paradiégétiques, et souvent les épisodes composant le macro-épisode sont eux aussi racontés en plusieurs fragments (séquences) non contigus. À cette fragmentation due aux séquences hétéro-épisodiques et paradiégétiques, il faut encore ajouter celle due aux anachronies, l'ensemble de ces trois facteurs étant responsable des coupures que la fragmentation introduit tant du point de vue du continuum des événements narrés que de celui du processus de compréhension. Ces coupures sont très fréquentes et par conséquent les fragments très courts : dans les macroséquences que nous avons analysées, les séquences ont une extension moyenne de seulement 1,4 pages<sup>212</sup>. Autrement dit, en moyenne, le texte change de propos chaque page et demie (bien que cette extension moyenne n'ait qu'une valeur indicative, car les séquences sont d'extension très variable), et c'est avec cette fréquence que sera sollicitée la capacité du lecteur à désactiver le thème qui n'a plus cours et activer celui qui le remplace.

Cette hétérogénéité et fragmentation expliquent en partie l'effet de confuse exubérance que produit le texte de Benet, qui se perd constamment dans des méandres diégétiques, des développements annexes et des digressions, au détriment d'une action narrée par intermittence, toujours interrompue par des commentaires plus longs que l'action qu'ils commentent, par le récit d'autres événements, par des théories sur l'amour ou sur l'enfance, etc.

---

<sup>212</sup> Le Tableau 7 fournit le nombre moyen de pages et de séquences par macroséquence. En divisant le premier par le deuxième, on obtient le nombre moyen de pages par séquence : 1.4.



Enfin, sorte de compensation de la difficulté de compréhension que supposent l'hétérogénéité et la fragmentation, nous avons constaté que, contrairement à ce qu'il se passe au niveau global inter-macroséquentiel (cf. §3.2), le récit intra-macroséquentiel est en général assez linéaire. Ce récit est le fait des séquences homo-épisodiques : en effet, parmi les séquences composant les macroséquences, seules les séquences homo-épisodiques se constituent en suite narrative, c'est-à-dire en suite d'événements liées dans les dimensions de la temporalité, de l'intentionnalité et de la causalité (cf. §1.1). En revanche, les autres types de séquences fonctionnent isolément : les séquences paradiégétiques, parce qu'elles sont non diégétiques (et même, dans la plupart des cas, non narratives) ; quant aux séquences hétéro-épisodiques – qui jouent souvent un rôle d'arrière-plan, par exemple en enrichissant ponctuellement la représentation mentale de tel ou tel personnage –, bien que narratives, elles développent des épisodes isolés. Ainsi, le seul enchaînement de séquences qui donne lieu à un récit est celui des séquences homo-épisodiques et, comme nous l'avons dit, notre analyse a montré que dans *Una meditación*, malgré l'impression de complexité du texte, qui aurait pu faire penser à la présence cachée de nombreuses altérations de l'ordre des événements, le récit homo-épisodique tend à être linéaire. Autrement dit, les séquences narrant l'épisode qui fait l'unité de la macroséquence se suivent à peu près dans l'ordre des événements qu'elles rapportent. Ce fait est éclairant quant aux difficultés de lecture : contrairement à ce qu'il arrive au niveau global inter-macroséquentiel, au niveau intra-macroséquentiel la difficulté de compréhension n'est pas liée à des éventuelles anachronies, en réalité très peu nombreuses ; à l'intérieur des macroséquences la difficulté est due à l'hétérogénéité et à la fragmentation, ainsi qu'à la manière dont le texte accompagne (ou plutôt n'accompagne pas) le lecteur dans chaque transition séquentielle (ce que nous examinerons dans la deuxième partie de notre travail).

En résumé, la structure interne des macroséquences se caractérise par l'hétérogénéité, la fragmentation et l'éclatement épisodique, trois traits qui génèrent les effets suivants :

- L'affaiblissement de la macroséquence (qui se dissout dans l'hétérogénéité) comme unité de lecture structurant le processus de compréhension.
- Le brouillage de la structure de l'histoire à cause de la fragmentation et de l'éclatement épisodique, qui entrave la tâche de reconstruction de l'histoire à partir du récit.

- L'impression de confuse exubérance due à l'hétérogénéité et à la fragmentation, qui donnent un texte qui change souvent d'épisode et de type de discours.
- La lenteur du récit, car en moyenne moins d'une page sur deux fait avancer l'action.
- L'affaiblissement de l'unité narrative du roman, envahi par des séquences non diégétiques.
- La déstabilisation du statut fictionnel du roman en raison de la présence massive du discours théorique.

## Chapitre 6 Structure et difficulté de la phrase bénétienne

Dans les chapitres précédents, nous avons étudié la disposition de la matière romanesque dans deux niveaux d'articulation textuelle : le niveau inter-macroséquentiel, c'est-à-dire celui des relations entre macroséquences, et le niveau inter-séquentiel, celui des relations entre les séquences d'une même macroséquence. On peut étudier aussi les relations entre les passages constituant une séquence et, enfin, les relations entre les mots constituant une phrase. C'est à ce dernier niveau, la phrase, que nous allons consacrer ce chapitre, surtout aux aspects liés à la difficulté de lecture<sup>213</sup>.

Selon Félix de Azúa « *el habitual de Benet estima las inacabables frases como el cazador sus cotos; aquellos lugares en donde con toda seguridad cobrará una presa.* »<sup>214</sup>. Cette importance dans la poétique bénétienne qu'Azúa attribue à la phrase est très liée à sa complexité. C'est ce qu'affirme Frédéric Bravo, pour qui « c'est de l'ordonnement syntaxique du matériau verbal mobilisé par le discours que l'écriture de Benet tire ses effets les plus notables à commencer par ceux, particulièrement spectaculaires, liés à l'inflation des moyens syntaxiques »<sup>215</sup>.

Pour étudier cette complexité de la phrase de *Una meditación* et donc la difficulté de lecture qu'elle suppose, nous en analyserons séparément deux aspects liés mais distincts : sa structure syntaxique et sa longueur. Ce sont en effet les deux caractéristiques que signale souvent la critique. Pere Gimferrer, par exemple, note que « *Benet construye interminables párrafos, pródigos en los más inesperados y prolijos incisos, y eriza su período de complicaciones sintácticas* »<sup>216</sup>. Quant à *Una meditación*, en particulier, José Luis Aranguren en souligne « *sus larguísimos párrafos, llenos de cláusulas subordinadas, incisos, digresiones y paréntesis.* »<sup>217</sup>. Naturellement, la difficulté de lecture de la phrase sera le produit de l'effet combiné de sa complexité structurale et de sa longueur.

<sup>213</sup> Nous avons étudié d'autres aspects de la phrase bénétienne dans le chapitre 8 de *La novela de Juan Benet: una escritura grandilocuente (estudio narrativo y estilístico de En la penumbra)*, mémoire de maîtrise (inédit), Université Paris X Nanterre, 2005.

<sup>214</sup> Azúa, *Lecturas compulsivas*, *op. cit.*, p. 254.

<sup>215</sup> Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 32.

<sup>216</sup> Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 164.

<sup>217</sup> Aranguren, "El mundo novelístico de Juan Benet", *op. cit.*, p. 288.

L'étude que nous présentons dans ce chapitre s'appuiera souvent sur des statistiques textuelles obtenues par ordinateur. Cette analyse par ordinateur portera *toujours sur l'intégralité du texte des romans considérés*. Les principes de fonctionnement des routines informatiques utilisées sont décrits ci-dessous.

Enfin, signalons que, pour mettre en évidence les caractéristiques de la phrase de Benet, nous la comparerons parfois à celle d'autres écrivains. Cependant, c'est dans le chapitre suivant, dans la section 7.2, qu'on trouvera une analyse comparative plus détaillée.

### **Note sur le fonctionnement de nos routines d'analyse textuelle automatique**

Les routines informatiques ont été programmées par nous dans le langage MATLAB<sup>218</sup>. Ces routines analysent l'intégralité d'un texte d'entrée et renvoient diverses statistiques le caractérisant. En général, l'unité d'analyse sera la phrase : entre autres, on mesurera sa longueur (en nombre de mots), le nombre de parenthèses qu'elle comporte, le nombre de mots à l'intérieur de ces parenthèses, le nombre de parenthèses enchâssées. Comme un texte comporte plus d'une phrase, nos routines fourniront des moyennes et des fonctions de répartition.

Pour développer un traitement automatique des textes, il faut d'abord s'accorder sur ce qui définit typographiquement l'unité d'analyse, c'est-à-dire la phrase. On ne discutera pas que, dans notre corpus, une phrase commence toujours avec une majuscule. On acceptera aussi qu'un point est un marqueur de fin de phrase. Les points de suspension, les points d'interrogation et les points d'exclamation, s'ils ne sont pas suivis d'un mot commençant par minuscule, signalent aussi la fin de la phrase<sup>219</sup>. La question essentielle est si le point-virgule (;) et les deux-points (:) doivent être inclus parmi les marqueurs de fin de phrase. D'une part, le point-virgule et les deux-points introduisent souvent des développements supplémentaires non autonomes<sup>220</sup>, parfois même (dans le cas des deux-

---

<sup>218</sup> Voir le site de l'éditeur, MathWorks : <http://www.mathworks.fr/products/matlab/>.

<sup>219</sup> Les points de suspension et les points d'interrogation ou d'exclamation ne marquent pas toujours la fin de la phrase. Par exemple, dans *Una meditación*, p. 45 : « *Y además está la voluntad... qué demonio; [...]* ». Nos routines informatiques gèrent correctement ces cas en examinant l'initiale du premier mot qui suit le signe de ponctuation (majuscule ou minuscule).

<sup>220</sup> Par exemple, comme le note le *Diccionario panhispánico de dudas* (DPD), « *se escribe punto y coma delante de conectores de sentido adversativo, concesivo o consecutivo, como pero, mas, aunque, sin embargo, por tanto, por consiguiente, etc., cuando las oraciones que encabezan tienen cierta longitud* » et aussi « *para separar los elementos de una enumeración cuando se trata de expresiones complejas que incluyen comas* ». Quant aux deux-points, le premier emploi que recense le DPD est celui où ils « *preceden a una enumeración de carácter explicativo* ».

points) purement nominaux. Mais, d'autre part, ces deux signes de ponctuation peuvent aussi séparer des pensées plus ou moins indépendantes<sup>221</sup>. Pour ne pas simplifier le problème de manière injustifiée, nous calculerons toutes les statistiques avec les deux hypothèses, c'est-à-dire avec et sans inclusion des points-virgules et des deux-points comme marqueurs de fin de phrase. La réalité se trouvera dans la fourchette ainsi définie. Enfin, précisons que, quand ils se trouvent à l'intérieur d'une parenthèse, les signes de ponctuation ne seront pas considérés marqueurs de fin de phrase<sup>222</sup>.

## 6.1 Structure

Comme le disent Claude Murcia et Frédéric Bravo, l'écriture benétienne se caractérise par son recours massif à la récursivité de la langue, cumulant ainsi les informations au sein de la phrase :

La proliferación de la frase, fundada especialmente en la recursividad, esa capacidad que tiene una estructura para reengendrarse ella misma, es un rasgo definitorio de la escritura de Benet. Escritura de lo añadido que procede mediante la amplificación, adición, precisión, rectificación, que siempre parece costarle trabajo terminar.<sup>223</sup>

Dans ce sens, la phrase de Benet est comme celle de Proust gouvernée par une « dynamique de l'expansion ». Comme l'explique Jean Milly, dans ces phrases « chaque

<sup>221</sup> Le DPD note cet autre emploi du « punto y coma » : « para separar oraciones sintácticamente independientes entre las que existe una estrecha relación semántica ». Quant aux deux-points, une situation (rare dans *Una meditación*) où ils introduisent clairement une pensée indépendante est celle de la citation, de l'introduction d'un discours rapporté. Mais les deux-points peuvent séparer des pensées plus ou moins indépendantes même sans changement d'énonciateur. Ainsi, le DPD note que « [los dos puntos] se usan también para conectar oraciones relacionadas entre sí sin necesidad de emplear otro nexos. » C'est ce qu'il arrive dans les deux passages suivants : « Un grupo de personas que entonces era muy importante en mi vida desaparece para siempre con el repentino y repetido cambio de luces: la última vez que vi a mi padre queda envuelta también en una escena que se desvanece; paseaba, inquieto debajo de la glicina mientras mi madre [...] » (UM, p. 67). « El tío Ricardo [...] se hizo construir un pequeño observatorio que equipó con un ecuatorial de unos tres metros de longitud que trajo de Alemania. Un día nos lo enseñó para que contemplásemos una luna vespertina que asomaba de manera insolente por encima de los avellanos y magnolios del jardín: era un aparato montado como un pequeño cañón naval y todo él cubierto con un hule negro como un catafalco que con todo no nos impresionó tanto como —digamos— el salón de billar o el armonium de la capilla que para nosotros obedecían a una concepción doméstica tan alejada de la que dominaba nuestra casa que, siempre que volvíamos de visitarlos, veníamos a exigir de nuestros mayores que adquiriesen unos objetos semejantes para nivelar una situación tan injusta y desequilibrada. » (UM, p. 40-41)

<sup>222</sup> Les parenthèses signalées typographiquement par des tirets (« [...] –[...]– [...] ») reçoivent un traitement spécifique : quand un tiret ouvrant n'est pas suivi d'un tiret fermant avant l'arrivée d'un des marqueurs « . ... ? ! », la parenthèse est supposée se fermer implicitement au marqueur « . ... ? ! ; : » suivant (par exemple : « [...] –[...] ; [...] » est supposé équivalent à « [...] –[...]– ; [...] »).

<sup>223</sup> Claude Murcia, "La espacialización de la escritura como abolición del tiempo", *Hispanística XX*, 12, 1995, p. 14. Frédéric Bravo parle également de « modèle récursif adopté par l'écriture [qui] agit efficacement pour agglutiner tous les éléments du discours. » (Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 42).

terme [...] semble en appeler un autre qui le renforce, le développe, l'enrichit, le complète, ou le nuance, le restreint, lui fournit un contraste ou un comparant »<sup>224</sup>. Cette expansion prend des formes syntaxiques diverses, parmi lesquelles la « prolifération des compléments secondaires : compléments du nom et de l'adjectif, appositions, relatives, adjectifs-participes détachés et suivis de leur expansion, complétives, circonstancielle. »<sup>225</sup>. On ajoutera les fréquentes parenthèses, souvent multiples dans une même phrase, parfois enchâssées les unes dans les autres (nous les étudierons plus bas). Notre analyse automatique du texte de *Una meditació* permet de prendre la mesure de certains de ces phénomènes : les phrases de Benet comportent en moyenne six propositions<sup>226</sup> et, pour la moitié d'entre elles, au moins une parenthèse<sup>227</sup>.

Dans l'écriture de Benet, cette dynamique expansive donne lieu à plusieurs structures caractéristiques, que nous allons décrire en détail : arborescente, en escalier et périodique. Nous verrons que ces trois structures supposent une difficulté de lecture similaire : celle de ne pas permettre une compréhension modulaire, par addition des sens des diverses propositions qui se suivent, mais d'exiger au contraire une compréhension simultanée de l'ensemble de la phrase.

### 6.1.1 La structure arborescente

Dans son étude sur la nouvelle de Benet, Frédéric Bravo distingue « deux sortes d'expansion [de la phrase] différentes » :

celle qui résulte de l'accumulation massive dans l'énoncé de séquences de même nature et celle qui, fondée sur un principe d'emboîtement syntaxique, résulte de l'insertion hiérarchisée de séquences hétéro-fonctionnelles dans la phrase.<sup>228</sup>

<sup>224</sup> Jean Milly, *La phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983, p. 165.

<sup>225</sup> *Ibid.*, p. 187.

<sup>226</sup> Le nombre moyen de verbes conjugués par phrase est en effet de 6.3 (les propositions qu'ils constituent peuvent évidemment être coordonnées ou subordonnées). Ce résultat a été obtenu au moyen d'une analyse morphosyntaxique automatique réalisée en couplant notre logiciel programmé en MATLAB avec l'analyseur *Freeling* (dans sa version 2.1) : Lluís Padró, et al., "FreeLing 2.1: Five Years of Open-Source Language Processing Tools", *Proceedings of 7th Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2010)*, ELRA, 2010 (non paginé). Cet analyseur morphosyntaxique, développé par un laboratoire de l'Universitat Politècnica de Catalunya, peut être téléchargé ici : <http://nlp.lsi.upc.edu/freeling/>.

<sup>227</sup> Sur les parenthèses, voir plus bas, dans §6.1.4.

<sup>228</sup> Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 33.

Le premier de ces deux modèles de développement de la phrase, celui où l'on cumule des « séquences de même nature », est fondé sur l'addition indéfinie de membres de même rang syntaxique et sémantique :

Le premier de ces modèles structuraux repose sur un principe coordonnant qui permet, à partir d'une matrice propositionnelle donnée et par simple adjonction en phrase de membres isosyntaxiques, de porter à l'infini le nombre de ses constituants.<sup>229</sup>

Une phrase de *El siglo de las luces*, de Alejo Carpentier, sert à illustrer ce modèle<sup>230</sup>. Frédéric Bravo constate que, bien que relativement longue, la phrase de Carpentier peut être lue progressivement et ne suppose pas de difficulté de lecture particulière :

malgré la configuration singulièrement dilatée de la phrase d'Alejo Carpentier, l'organisation séquentielle de la première proposition donnée en exemple ne sollicite que très faiblement la mémoire du lecteur, qui a durablement à l'esprit, à chaque point de sa progression, la structure globale à laquelle se rattache et dans laquelle s'insère chaque membre de la sériation.<sup>231</sup>

La phrase de Benet, en revanche, suit le deuxième modèle de développement, celui qui « résulte de l'insertion hiérarchisée de séquences hétéro-fonctionnelles », c'est-à-dire de « dérivations syntaxiques [qui] opèrent non pas linéairement et horizontalement, mais récursivement et verticalement »<sup>232</sup>. Bravo qualifie cette configuration d'*arborescente*. Dans les phrases arborescentes, « le discours diff[ère] la survenance des noyaux syntaxiques dont dépend la cohérence structurale de l'ensemble de l'énoncé ». Bravo le montre en examinant une phrase de *Nunca llegarás a nada* et une de *Duelo*. Dans la première, « ce sont plus de vingt-cinq lignes qui [...] séparent la clause relative ...*cuyo resultado* de son antécédent *la publicación...* actualisé quelque deux cents mots plus haut »<sup>233</sup>. Entre l'antécédent et la relative s'insère en effet une parenthèse. On observe la même chose dans la phrase de *Duelo*<sup>234</sup>, où la proposition principale de neuf mots est

<sup>229</sup> *Ibid.*

<sup>230</sup> La voici: « *Carlos contemplaba el panorama bajo techo, pensando con miedo en el día en que tuviera que ponerse a vender todo aquello, y comprar y revender, y negociar y regatear, ignorante de precios, sin saber distinguir un grano de otro, obligado de remontarse a las fuentes a través de millares de cartas, facturas, órdenes de pago, recibos, aforos, guardados en los cajones.* »

<sup>231</sup> Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 32.

<sup>232</sup> *Ibid.*, p. 33-34.

<sup>233</sup> *Ibid.*, p. 32.

<sup>234</sup> « *Cuando murió su padre – los que le habían conocido (y sin dejar de considerarse sus amigos, habían dejado de frecuentar la casa) encargaron a sabiendas de que en su casa no iban a encontrar un clavo, una caja para un hombre de 1,80 de talla [...+18 lignes] – solamente Rosa asistió al funeral.* »

interrompue par une parenthèse d'une vingtaine de lignes, cette parenthèse étant à son tour interrompue par d'autres parenthèses.

Dans les deux exemples de Frédéric Bravo, la prolifération de spécifications secondaires se produit à l'intérieur de parenthèses. Les parenthèses sont en effet la forme la plus spectaculaire de cette forme de développement (nous en reparlerons ci-dessous), mais l'« emboîtement syntaxique » peut prendre toutes les formes que nous avons mentionnées en introduction : « compléments du nom et de l'adjectif, appositions, relatives, adjectifs-participes détachés et suivis de leur expansion, complétives, circonstancielle. » La phrase ci-dessous nous servira pour montrer plus précisément la structure arborescente.

Cuando el patrón llegó a la fonda por primera vez ya había dejado de llamarla, aunque seguía deseándola todas las noches; se diría que esos haces de nervios filiformes que al ramificarse han provocado la cefalización (constituyendo un único organismo central encargado de cursar todas las órdenes de respuesta a los estímulos) quedan en suspenso cuando la imaginación se desentiende del sujeto, dejando que el órgano afectado resuelva la situación haciendo uso de ese protosistema nervioso que le incita a la acción defensiva antes que la razón dicte la orden general de retirada. (UM, p. 189)

Nous avons schématisé graphiquement la structure de cette phrase dans la Figure 37. Pour simplifier le schéma, nous avons représenté uniquement la complétive « *esos haces de nervios filiformes que al ramificarse...* », qui est la partie la plus complexe de la phrase. Dans notre schématisation, assez intuitive, la position horizontale indique la position dans la linéarité de la phrase, alors que la position verticale indique le degré de subordination.

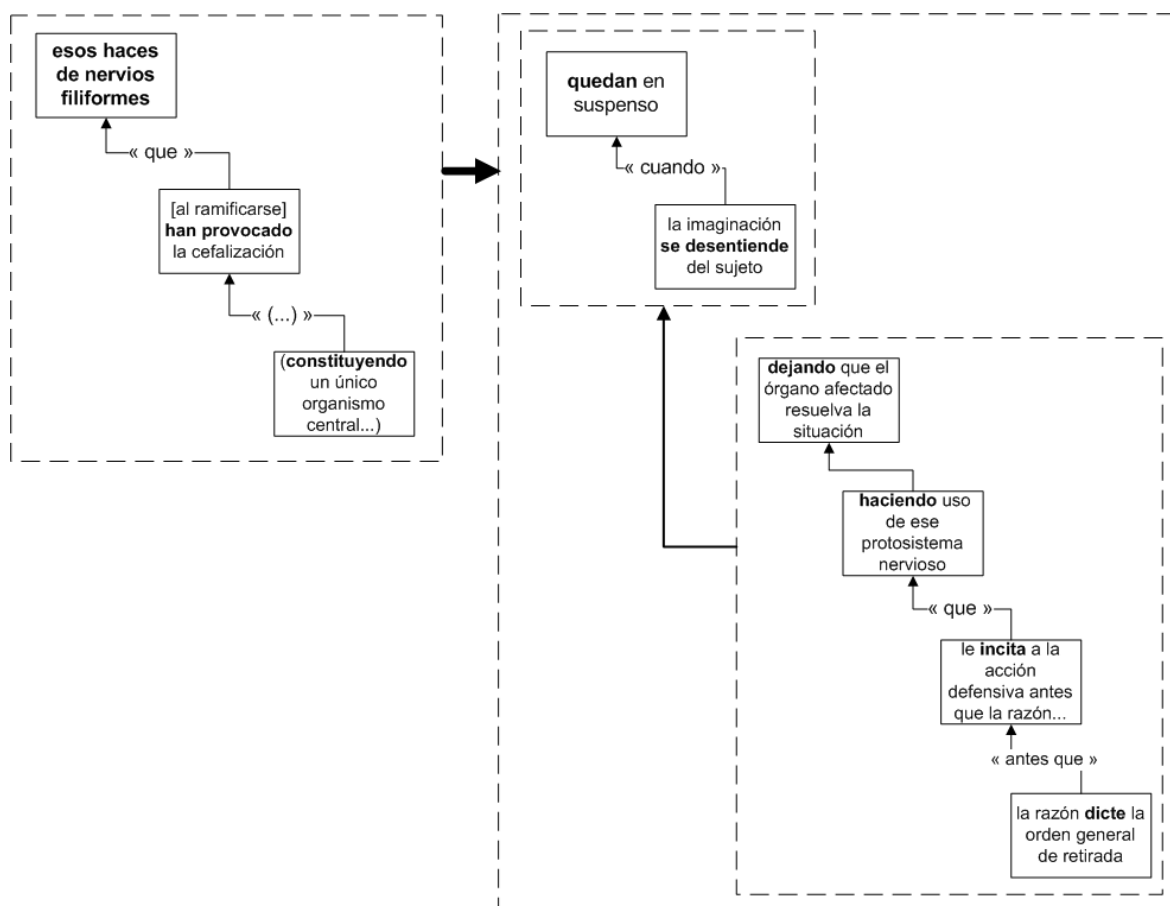
Comme le montre la Figure 37, le squelette de la phrase est constitué de la prédication « *esos haces de nervios filiformes ... quedan en suspenso* ». Cependant, ces deux termes, sujet et prédicat, sont spécifiés par des compléments, eux-mêmes spécifiés par d'autres compléments, l'ensemble acquérant une forme arborescente à développement majoritairement vertical plutôt qu'horizontal. Comme le dit Jean Milly dans son étude sur Proust, dans ces phrases « la ligne syntaxique principale, extrêmement réduite, disparaît sous ses excroissances qui s'enchâssent les unes dans les autres. »<sup>235</sup>. Voyons-le. Le sujet (« *esos haces de nervios...* ») est spécifié par une relative (« *que al ramificarse han provocado...* ») qui à son tour est spécifiée par une construction au gérondif entre parenthèses (« *constituyendo un único organismo...* »)<sup>236</sup>. Quant au prédicat, la proposition

<sup>235</sup> Milly, *La phrase de Proust, op. cit.*, p. 188.

<sup>236</sup> Il s'agit d'un « *gerundio ilativo* ». Ces constructions « *no funcionan como modificadores de la oración principal, sino como oraciones que expresan un evento independiente que acompaña, se suma o se añade al*



principale (« *quedan en suspenso...* ») est modifiée par une subordonnée temporelle (« *cuando la imaginación se desentiende...* »), puis l'ensemble est modifié par une autre construction au gérondif (« *dejando que el órgano afectado...* »)<sup>237</sup> dont la proposition principale est elle-même modifiée par une subordonnée modale (« *haciendo uso de ese protosistema...* ») qui à son tour est modifiée par une relative (« *que le incita a la acción defensiva...* »), celle-ci étant finalement modifiée par une circonstancielle temporelle (« *antes que la razón...* ») .



**Figure 37 : Analyse du développement de la phrase  
« se diría que esos haces de nervios filiformes » (p. 189)**

Comme le dit Frédéric Bravo, le processus de lecture des phrases arborescentes est très différent de celui des phrases linéaires comme celle d'Alejo Carpentier. Contrairement à ce qu'il arrive avec ces dernières, où les membres successifs peuvent être intégrés progressivement à la représentation mentale, la structure arborescente des phrases de Benet

*denotado en la principal.* » (Marina Fernández Lagunilla, "Las construcciones de gerundio", in I. Bosque et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. 2, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 3478).

<sup>237</sup> Egalement « *ilativo* ».

oblige le lecteur à « effectuer de constants retours sur les séquences déjà lues pour démêler la structure globale de la période » :

La configuration arborescente de la phrase dans la prose de Juan Benet impose un modèle de lecture « concentrique » qui, allant de la séquence intercalaire vers les séquences périphériques disjointes par elle, amène le lecteur à reconstituer séparément, par recouvrements successifs, chaque niveau de l'édifice syntaxique : sans enfreindre aucunement les règles grammaticales, la « transgression » résulte, comme on le voit, de la *saturation de la mémoire syntaxique*.<sup>238</sup>

Ainsi, en différant l'arrivée d'éléments syntaxiques nécessaires, les expansions de l'écriture benétienne au mieux retardent l'établissement de la cohérence de l'énoncé, au pire saturent la mémoire du lecteur. Sandrine Lascaux, qui a mené une étude détaillée des parenthèses dans *Una meditación*, souligne aussi cette lecture faite d'allers et de retours à la recherche d'une cohérence qui ne se donne pas d'emblée, qui doit être activement construite par le lecteur :

Le lecteur entre dans une phase de suractivité organisatrice. Cette suractivité se fonde sur des opérations difficiles à réaliser qui émanent précisément de la complexité syntaxique observée : discrétisation des différents segments internes à la phrase, localisation des bornes finales et initiales de l'unité de la phrase, [...] hiérarchisation des données principales et secondaires, intelligence des fonctions grammaticales des principaux éléments.<sup>239</sup>

### 6.1.2 La structure en escalier

Pour montrer la complexité de la phrase arborescente de Benet, Frédéric Bravo la compare à la phrase linéaire, sans ramifications, d'Alejo Carpentier. Or il existe dans l'écriture benétienne un type de phrase à développement linéaire dont la compréhension peut cependant être très complexe. La facilité de lecture de la phrase linéaire de Carpentier est liée, comme le dit Bravo, à ce que ses éléments sont syntaxiquement équivalents (*isosyntaxiques*) ; cette équivalence syntaxique traduit par ailleurs une homogénéité thématique, la phrase de Carpentier n'étant finalement que la spécification d'une seule idée, celle de *commerce*<sup>240</sup>. Mais le développement linéaire, non arborescent, peut aussi donner lieu à des phrases très complexes quand ce développement est *en escalier*. La phrase suivante en constitue un exemple.

---

<sup>238</sup> Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 34.

<sup>239</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, *op. cit.*, p. 330.

<sup>240</sup> On peut lire la phrase de Carpentier dans la note 230.

No era *–repito–* reconocible casi ni para el niño que tal vez no guardaba más que la imagen de un deslumbramiento, una combinación de miradas, lágrimas, barro, sangre y juegos, unida para siempre al liviano escozor del agua oxigenada que burbujeó por la rodilla maltrecha al tiempo que un llanto reprimido y convulsivo, no mitigado sino exacerbado por aquellas promesas y caricias que habían de cesar en cuanto diera por terminada la cura, quería encubrir con el pasajero dolor el premonitorio temor con que el niño descubre el atractivo femenino en las primeras manos, labios y ojos, el lazo en el pelo, que de una raíz enterrada en la madre hará germinar el tallo y la rama que crecen en oposición a ella, el apetito ultramaterno que por su propia necesidad se engendra siempre en un hallazgo fortuito. (UM, p. 138)

La Figure 38 (p. 188) fournit une représentation graphique de la forme de développement de cette phrase. Comme on le voit, ce développement est essentiellement linéaire, chaque nouveau complément prenant comme point de départ une partie d'un complément précédent. Certes, à cette structure linéaire se greffent ici et là quelques éléments isolés qui définissent une certaine arborescence, mais, contrairement à ce qu'il se passait dans la phrase schématisée dans la Figure 37, le développement est ici majoritairement horizontal plutôt que vertical.

Cependant, la linéarité de cette phrase n'est pas comme celle de la phrase de Carpentier citée par Bravo : cette dernière se développait par cumul d'éléments de même rang syntaxique et sémantique, alors que celle de Benet le fait par enchaînement de membres enchâssés les uns dans les autres, chaque membre étant à la fois subordonné au précédent et subordonnant du suivant. Ce mode de développement se traduit graphiquement dans la forme en escalier de la Figure 38.

Or, même si cette phrase compte peu de ramifications qui détourneraient le lecteur du fil principal, pour la comprendre celui-ci ne peut pas procéder par division en parties, par segmentation en éléments de même fonction syntaxique et sémantique comme dans la phrase de Carpentier. Ici, les relations de subordination qui s'établissent entre les propositions successives sont très hétérogènes, de sorte que le lecteur n'a d'autre choix que de les considérer toutes à la fois. Autrement dit, la phrase en escalier ne présente pas la modularité de la phrase à enchaînement linéaire paratactique. Ceci est particulièrement marqué quand le propos principal, le noyau sémantique qui motive la phrase, se trouve vers la fin, dans les dernières marches de l'escalier. C'est ce qu'il arrive dans l'exemple cité, où la phrase part de la description extérieure d'un événement apparemment anodin (une blessure au genou, les soins à l'eau oxygénée) pour finir sur le désir du narrateur-personnage pour Mary. On notera, ainsi, la grande hétérogénéité thématique (par comparaison avec la phrase de Carpentier) entre les diverses propositions de la phrase, qui

enchaine les faits suivants : /rappel « éblouissant » d'un événement/ > /brûlure de l'eau oxygénée/ > /surgissement du désir / > /origines du désir dans la relation mère-fils/.

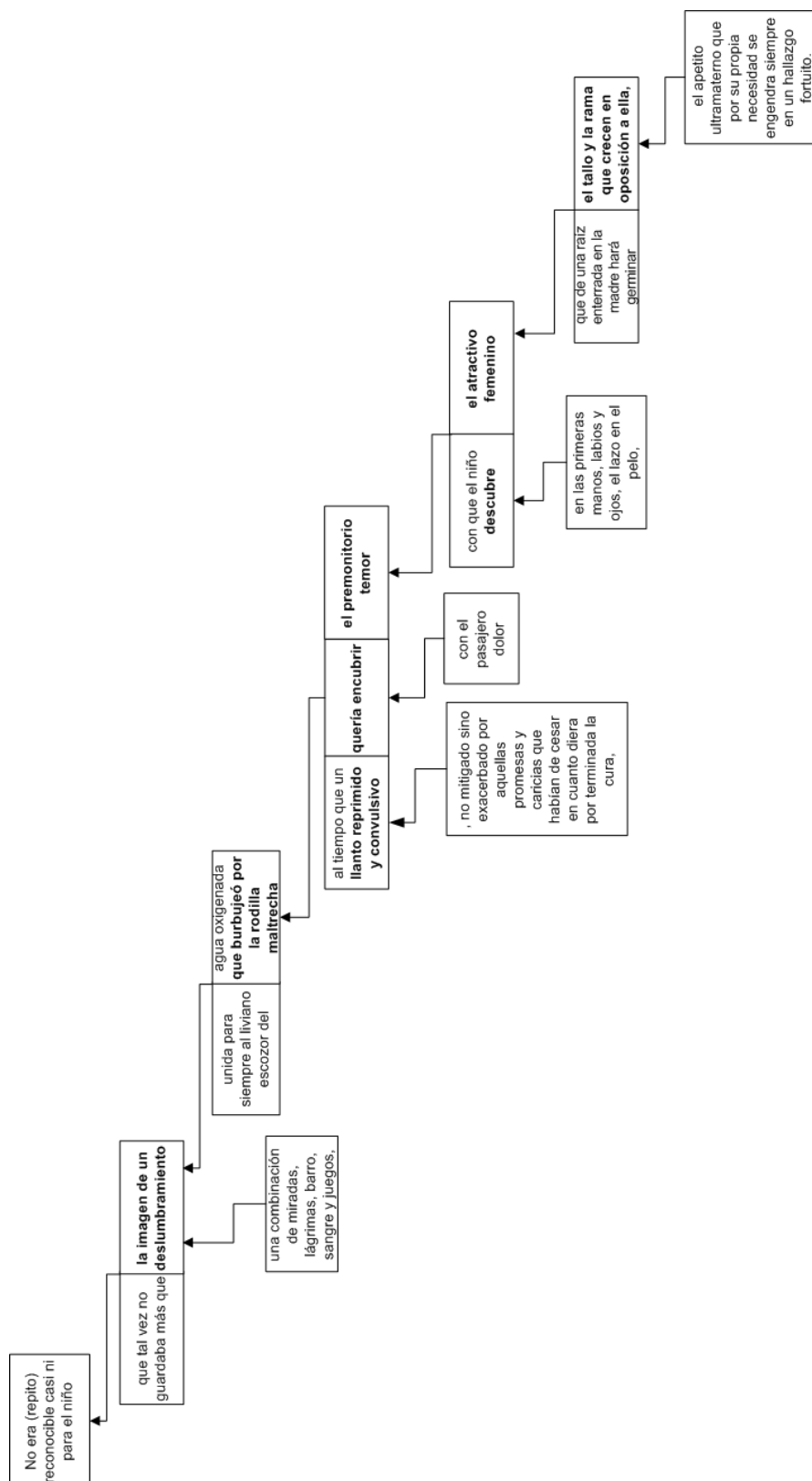


Figure 38 : Analyse du développement de la phrase « No era –repito– reconocible casi ni para el niño... » (p. 138)

À partir de « *pero para aquel otro ...* », le passage suivant constitue un autre exemple de phrase en escalier, bien plus longue que la précédente (381 mots) :

Sin embargo, en un principio nada permitiera sospechar que aquello pasara a ser algo más que una charla amistosa entre dos personas educadas y bastante apacibles (que tenían en común el cansancio y la pereza adquiridos para dejar de lado las pasiones y disfrutar de los placeres menudos), que nunca terminaba a horas desusadas y siempre con un respetuoso adiós a la puerta de la fábrica. Incluso quiero creer que en una primera época o no pasó de eso o tuvieron el suficiente tacto para no prodigar, cada uno por su lado, sus visitas al cobertizo al objeto de hacer aquellos encuentros más frecuentes. Así que para el espectador cotidiano no habría pasado de ser uno de esos conocimientos de circunstancias casi exclusivamente ornamentales que, descubiertos un día por la componente estética de la sociabilidad, son capaces de tanto en tanto —gracias a una presencia latente— de procurar algunos ratos agradables... **pero para aquel otro** (y posiblemente Cayetano, de espaldas siempre al universo, tenía algo de eso) que como el espectador de Gauss es capaz de abandonar el campo gravitatorio y rotacional para observar los movimientos absolutos del sistema y deducir, haciendo abstracción de las fuerzas propias e intrínsecas, las leyes inmutables que lo gobiernan y la meta (si es que hay meta) a la que apunta, dotado de aquel innecesario don de selección que le había de permitir escoger a lo largo de aquella primavera, otoño e invierno, las palabras verdaderamente intencionales que, entre un sin fin de comentarios e impresiones intrascendentes (o que no tienen otra trascendencia que la de comprobar cómo en los menores detalles se va verificando una coincidencia y una afinidad despertadas por estímulos más inquietantes y reacciones acalladas), perdían la mayor parte de su poder de significación de la misma manera que reunidas e hiladas venían a demostrar que una no audible conversación se estaba desarrollando entre ellos (con el consenso del testigo mudo), manifestación por más esotérica más exacta de aquellos dos caracteres subyacentes que, bajo la cobertura de sus talentos respectivos, educados y poco crédulos, trataban con todas sus fuerzas de frenar un impulso hacia la franqueza que abreviara el circunloquio, pero que poco a poco (una a lo más cada día, la insinuación que apunta hacia una cierta respuesta gracias a la cual el interlocutor comprende que le es posible formular una pregunta que, en otro momento más inconveniente, habría dado al traste con una preparación tan laboriosa) iban configurando la índole de un interés recíproco de cuya intensidad ninguno de los dos por el momento deseaba hacerse eco, bien por no romper el módulo de prudencia y reserva que constituía la única garantía para lograr un progreso hacia la intimidad, bien porque conocedores respectivos de sus propias debilidades sabían hasta qué punto solamente en la atención y obediencia a unas reglas del juego muy estrictas se podía confiar para mantener vivo el interés en él; (UM, p. 271-272)

Pour montrer la structure en escalier de cette phrase, nous la reprenons ci-dessous en signalant les relations de subordination les plus importantes au moyen de l'indentation : chaque augmentation de l'indentation indique le passage à un segment subordonné au précédent. Dans chaque niveau, nous avons souligné et mis en gras l'élément subordonnant ; dans le niveau suivant, nous avons mis en italiques et en gras le début du

segment subordonné. Naturellement, deux segments contigus avec un même niveau d'indentation sont coordonnés ou juxtaposés. Aussi, nous avons mis les parenthèses (au sens rhétorique d'incise<sup>241</sup>) entre les signes // et les avons doublement indentées. Par ailleurs, il nous semble que, telle quelle, la phrase de Benet présente une rupture de construction ; ce « problème » semble résolu si au lieu de « *pero para aquel otro...* » on lit « *pero no así para aquel otro...* », ce que nous ferons<sup>242</sup>.

Comme le montre notre représentation indentée, cette phrase est constituée d'un enchaînement de segments linéairement subordonnés les uns aux autres, interrompu parfois par des parenthèses. La structure de cette phrase est donc mixte, entre le modèle en escalier (qui est prédominant) et le modèle arborescent.

Así que para el espectador cotidiano no habría pasado de ser uno de esos conocimientos de circunstancias casi exclusivamente ornamentales que, descubiertos un día por la componente estética de la sociabilidad, son capaces de tanto en tanto —gracias a una presencia latente— de procurar algunos ratos agradables... pero [*no así?*] para **aquel otro**

// (y posiblemente Cayetano, de espaldas siempre al universo, tenía algo de eso) //

***que como*** el espectador de Gauss es capaz de abandonar el campo gravitatorio y rotacional para observar los movimientos absolutos del sistema y deducir, haciendo abstracción de las fuerzas propias e intrínsecas, las leyes inmutables que lo gobiernan y la meta (si es que hay meta) a la que apunta,

***dotado de*** aquel innecesario don de selección que le había de permitir escoger a lo largo de aquella primavera, otoño e invierno, **las palabras verdaderamente intencionales**

***que,***

// entre un sin fin de comentarios e impresiones intrascendentes //

// (o que no tienen otra trascendencia que la de comprobar cómo en los menores detalles se va verificando una coincidencia y una afinidad despertadas por estímulos más inquietantes y reacciones acalladas), //

***perdían la mayor parte*** de su poder de significación de la misma manera que reunidas e hiladas venían a demostrar que **una no audible conversación** se estaba desarrollando entre ellos (con el consenso del testigo mudo),

***manifestación por más*** esotérica más exacta de **aquellos dos caracteres subyacentes**

***que, bajo la cobertura*** de sus talentos respectivos, educados y poco crédulos, trataban con todas sus fuerzas de frenar un impulso hacia la franqueza que abreviara el circunloquio,

<sup>241</sup> Voir la note 246, p. 197.

<sup>242</sup> Le texte de la phrase en question est identique dans les trois éditions du roman : la première, de 1970 (Barcelona, Seix-Barral) ; celle que nous utilisons, de 1985 (Madrid, Alfaguara) ; et la dernière, de 2009 (Barcelona, Random House Mondadori) ; la phrase se trouve, respectivement, aux pages 200, 271 et 249 de ces éditions.

pero que poco a poco

// (una a lo más cada día, la insinuación que apunta hacia una cierta respuesta gracias a la cual el interlocutor comprende que le es posible formular una pregunta que, en otro momento más inconveniente, habría dado al traste con una preparación tan laboriosa) //

iban configurando la índole de un interés recíproco **de cuya intensidad ninguno de los dos por el momento deseaba hacerse eco,**

*bien por* no romper el módulo de prudencia y reserva que constituía la única garantía para lograr un progreso hacia la intimidad,

*bien porque*

// conocedores respectivos de sus propias debilidades //

sabían hasta qué punto solamente en la atención y obediencia a unas reglas del juego muy estrictas se podía confiar para mantener vivo el interés en él;

### 6.1.3 La structure périodique

La troisième forme de phrase que nous distinguons est celle que la rhétorique classique appelle *période*. Telle que l'a systématisée Heinrich Lausberg, la rhétorique distingue trois formes de développement de la phrase : l'*oratio soluta*, l'*oratio perpetua* et la période (*periodus*). L'*oratio soluta* correspond au langage parlé ou improvisé, quotidien<sup>243</sup>, c'est donc une configuration qui ne nous intéresse pas ici. Voici, en revanche, comment Lausberg définit l'*oratio perpetua* et la période :

La *oratio perpetua* [...] consiste en la inserción paratáctica de las oraciones en la sucesión natural de sus contenidos [...] y, en todo caso, de la inserción de algunas oraciones secundarias continuativas (por ejemplo, oraciones relativas) [...] También ocurren paréntesis. Para la existencia de la *oratio perpetua* es decisivo que no haya ramificación conceptual: el pensamiento avanza rectilíneo sin que sea dable divisar un fin.<sup>244</sup>

Mientras que la *oratio perpetua* avanza rectilínea, el período es una formación circular, de suerte que los elementos conceptuales, incompletos al principio y necesitados de integración, no se completan ni integran en el conjunto del pensamiento hasta la conclusión del período, al paso que las partes intermedias quedan enroladas por este procedimiento y orientadas hacia el conjunto. Así, pues, la conclusión se hace esperar y

<sup>243</sup> « La oratio soluta es la inserción sintáctica arbitraria y relajada, tal como ocurre en el lenguaje hablado y en el epistolar que reproduce el lenguaje cotidiano. » (Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, vol II, Madrid, Gredos, 1967, p. 303)

<sup>244</sup> *Ibid.*, p. 305.

se la puede prever. En cambio, la *oratio perpetua* no tiene una conclusión motivada lingüísticamente, y sí sólo una terminación motivada materialmente.<sup>245</sup>

Ainsi, l'*oratio perpetua* constitue un fil discursif où des éléments de contenu sont ajoutés de manière continue à la phrase, par accumulation successive, sans qu'il ne soit possible de prévoir la fin du processus. Ces éléments sont majoritairement de même rang syntaxique (« *consiste en la inserción paratáctica* ») mais certains peuvent être subordonnés (« *algunas oraciones secundarias continuativas* »). La période, en revanche, présente le contenu en introduisant des articulations binaires, les éléments présents annonçant des éléments pour le moment absents mais nécessaires, de sorte que la phrase n'apparaît pas comme un continuum indifférencié mais comme une structure définie qui se dévoile peu à peu mais dont on peut prévoir – et donc attendre – la fin.

L'*oratio perpetua* correspond à peu près à la structure à enchaînement linéaire de membres isotaxiques que Frédéric Bravo caractérisait à l'aide de la phrase d'Alejo Carpentier. La période englobe les phrases arborescentes de Frédéric Bravo mais aussi d'autres structures que nous allons voir.

Nous avons vu que la structure arborescente était le fait de la prolifération de spécifications secondaires qui interrompaient le cours de la phrase avec des nuances, des précisions, des compléments, etc. Ces segments secondaires pouvaient prendre diverses formes syntaxiques, dont des subordonnées de plusieurs sortes, mais la forme la plus spectaculaire, par sa longueur, était la parenthèse. La rhétorique classique appelle *parenthèse* non seulement les segments signalés par des parenthèses typographiques, mais en général toute « *interposición, extraña a la construcción, de una frase (y con ello de un pensamiento) en una oración* »<sup>246</sup>. Pour Bice Mortara, dans la parenthèse « *el segmento insertado puede ser de amplitud y constitución sintácticas variables: de una o más palabras o series de frases* » et « *en la lengua escrita, se indican con paréntesis, guiones, comas* »<sup>247</sup>. En interrompant le discours principal, ces interpositions créent une attente,

<sup>245</sup> *Ibid.*, p. 306.

<sup>246</sup> Heinrich Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1963, p. 209.

<sup>247</sup> « *El paréntesis es la inserción de un segmento del discurso en un enunciado. El segmento insertado puede ser de amplitud y constitución sintácticas variables: de una o más palabras o series de frases. En la lengua oral, los cambios de entonación indican los incisos de cualquier tipo (de ordinario, mediante un descenso del tono de voz); en la lengua escrita, se indican con paréntesis, guiones, comas.* » (Bice Mortara Garavelli, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 2000, p. 292) Bernard Dupriez précise que les parenthèses syntaxiquement liées à la phrase hôte (qu'il propose d'appeler *paremboles*) « se contentent plus facilement de simples virgules, si elles sont des syntagmes » (Bernard Dupriez, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984, entrée *parenthèse*).



celle de la fin de l'interruption et le retour au propos resté en suspens. La rhétorique classique reconnaît bien cet effet :

El paréntesis rompe la continuidad de la oración principal y comunica así a ésta (al desplazar el miembro correlativo que aporta la relajación de la tensión) una estructura cíclica. El conjunto de la oración que contiene un paréntesis se asemeja así a un período.<sup>248</sup>

La parenthèse (typographique ou non) confère donc à la phrase une structure périodique. Mais la structure périodique, celle qui à la fois annonce et diffère sa fin, peut être la conséquence de bien d'autres mécanismes syntaxiques. Par exemple, pour que la phrase acquière une forme périodique, il suffit que des éléments syntaxiquement subordonnées soient présentés avant ceux auxquels ils se subordonnent :

el carácter cíclico se consigue mediante el procedimiento de que la oración se abre por un miembro sintácticamente subordinado, el cual necesita, naturalmente, ser integrado lingüísticamente.<sup>249</sup>

La partie de la phrase qui instaure l'attente est appelée *protase*, celle qui résout la tension *apodose* :

El período como construcción sintáctica cíclica (circular) consiste en la unión de varios pensamientos (*res*) en una oración, de modo que a una parte integrante (*protasis*) creadora de tensión (*pendens oratio*) sigue otra parte integrante (*apodosis*) resolutora de tensión.<sup>250</sup>

Mais bien d'autres structures de la langue, coordonnées ou subordonnées, permettent de déclencher le mouvement d'attente et donc de donner à la phrase une forme périodique<sup>251</sup>. Parmi elles, la structuration parallèle en deux termes corrélatifs (« *bien...*, *bien...* », « *ora...*, *ora...* », « *así como...*, ... », « *no sólo...*, *sino...* », etc.) :

La realización material de la relación de reciprocidad de los miembros puede adoptar todas las formas de hipotaxis y parataxis [...] Preferentemente se emplean expresiones relativas, condicionales, concesivas y correlativas.<sup>252</sup>

---

<sup>248</sup> Lausberg, *Manual de retórica literaria*, op. cit., p. 264.

<sup>249</sup> *Ibid.*, p. 308.

<sup>250</sup> Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, op. cit., p. 224.

<sup>251</sup> « Sintácticamente prótasis y apódosis pueden estar una para con otra en relación coordinada (“cierto... pero...” ) o subordinada (“si... entonces...” ). » (*ibid.*, p. 224).

<sup>252</sup> Lausberg, *Manual de retórica literaria*, op. cit., p. 320.

Dans l'écriture de Benet, en particulier dans *Una meditación*, les phrases à structure périodique, de l'une ou l'autre forme, sont innombrables. Les passages suivants en montrent divers exemples.

**[PROTASE]** **Así como** una óptica asaz acostumbrada a posar su vista sobre las familiares formas de un universo de objetos cercanos, gusta de reconocer en una mera mancha (una nube o una humedad) aquella silueta que la asimile a una palabra del vocabulario, **[APODOSE]** **así** una voluntad instantáneamente atraída por un estímulo vago trata en seguida de referirlo a aquellos gestos que realizados o imaginarios han definido desde siempre la materialización de los deseos [...] (UM, p. 401)

Y **[PROTASE]** **si** no es ciertamente una capacidad discursiva, más o menos obliterada por la sorpresa, **[APODOSE]** **lo que sí** falta en tales momentos es cierta dimensión dialéctica que permita al ánimo medir, juzgar, superar y en ocasiones abandonar el único camino de respuesta que le ha sido dictado por una reacción del temperamento, por ese miedo intelectual al fraude de los sentimientos. (UM, p. 300)

Afirmaba el señor Ruan que sobre lo que no cabía duda era de que el nombre de la Mansurra procedía de la dominación musulmana; **[PROTASE]** **bien porque** por inverosímil que parezca existiera allí, ya en el siglo IX, un morabito heredero de un ermitaño que fundó en el lugar una regla monástica visigótica —que habría de sucederse con la fundación del cenobio de San Pablo de Agra—, **[APODOSE]** **bien porque** según una tradición más popular y querida por todos, fuera la cueva que sirviera de mazmorra a Almanzor para guardar sus prisioneros y rehenes compostelanos. (UM, p. 218)

**[PROTASE]** **Aunque** Jorge siempre mantuvo con sus amistades femeninas unas relaciones muy especiales —que desde el primer momento se veían dominadas por la inescrutable y arcana fatalidad de ser siempre independiente, o dependiente tan sólo de su padre— **[APODOSE]** en aquella ocasión, quizá por ser la primera, quiso creer que su elección estaba hecha —a todo evento— y en pocos meses (incluso demasiado tarde para una persona perspicaz y atenta) vino a descubrir que la persona que día a día se volvía más remisa y retraída, más inaprensible, y elusiva, era la que había decidido contraer matrimonio con su padre. (UM, 313)

Cependant, très souvent la phrase bénétienne ne se contente pas d'un seul mouvement périodique protase/apodose mais en enchâsse plusieurs, une configuration que recense aussi la tradition rhétorique : « *A veces también las partes intermedias del período se ponen en relación de reciprocidad, de suerte que el período incluye como un círculo mayor varios sistemas circulares.* »<sup>253</sup>. La phrase ci-dessous en constitue un exemple.

---

<sup>253</sup> *Ibid.*, p. 309.

Fue tal vez el incómodo presentimiento de algo parecido lo que le indujo a volver a España y hacerse una casa de descanso; y es posible que de ahí procediera su reserva, su buen humor y su evidente —aunque no estable— propósito de no dar un nuevo paso en falso. Ahora bien: **[PROTASE A]** para un buen número de personas (y Bonaval, por cierto, no era de éstos), que han conocido todos los sinsabores de las pasiones consumadas, **[APODOSE A]** no existe procedimiento más seguro para no dar pasos en falso que dejarse llevar a la aventura mensual o semanal con la que **[PROTASE B]** **no sólo** se acostumbra e instruye al cuerpo en los placeres y desengaños comunes, a fin de tenerlo preparado para el día en que se produzcan los de gran alcance, conjurando de esa forma el mayor número de sorpresas, **[APODOSE B]** **sino que** así se elude la ascesis que requiere la espera de todo gran acontecimiento que no porque se prodiguen los de pequeña monta dejará de producirse, si es que tiene que producirse. (UM, p. 274)

La Figure 39 ci-dessous schématise la structure de cette phrase. On constate deux cercles enchâssés : un cercle majeur « A », dont la protase est créée par l'indication de cadre « para un buen número de personas », dans l'apodose duquel se développe un cercle mineur « B » à travers la structure corrélatrice « no sólo... sino... »<sup>254</sup>.

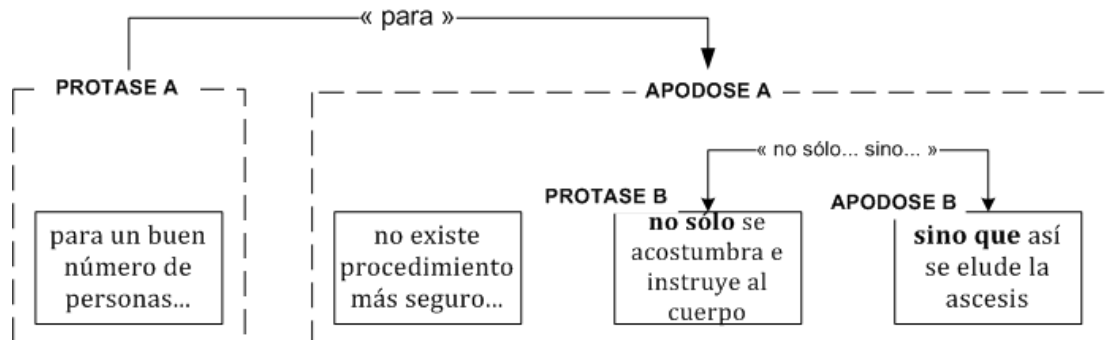


Figure 39 : Analyse du développement de la phrase  
« para un buen número de personas... » (p. 274)

Les deux phrases suivantes présentent une structure périodique à deux cercles enchâssés très similaire à celle que nous venons d'examiner :

A nuestros ojos **[PROTASE A]** **nadie** personificaba de una forma tan cabal, armoniosa, despreocupada y regocijante el estado adulto **[APODOSE A]** **como** aquel grupo de personas, tan respetado por nuestros padres, que **[PROTASE B]** **no sólo** no se preocupaba de disimular las pasiones a que se dejaba arrastrar por las vicisitudes del croquet **[APODOSE B]** **sino** que alardeaba de una franqueza y unas libertades de expresión (propias de quienes no teniendo afanes de conquista podían dulcificar la

<sup>254</sup> Dans son étude sur les nouvelles de Benet, Frédéric Bravo note « la présence massive de formules corrélatives et distributives (*no sólo... sino también, por una parte... por otra, primero... después, etc.*) » (Bravo, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle", *op. cit.*, p. 42). Cette observation vaut aussi pour *Una meditación*, où ces structures sont également très fréquentes.

disciplina) que no podíamos por menos de contrastar con el rigor que dominaba nuestra casa; (UM, p. 55)

[...] mi prima a quien había visto muy poco desde que se refugiara en Escaen, arrastrando tras sí aquel cúmulo de habladurías **[PROTASE A]** a las que **si bien** en ningún momento estuve dispuesto a conceder el menor crédito, **[APODOSE A]** **[PROTASE B]** al inducir en mi ánimo esa sensación de inseguridad y desasosiego que provoca la presunción de una falta grave en un ser querido, o la desviación de su conducta respecto al patrón, **[APODOSE B]** eran las causantes de un distanciamiento con el que quería evitar la confirmación de muy poderosas sospechas. (UM, p. 316)

Mais on trouve dans le texte de Benet des structures périodiques bien plus complexes. La phrase suivante constitue un premier exemple.

Si cuando, tras una intemperancia o un acto de represalia demasiado cruel y desproporcionado, volvía triunfal con la maza al hombro —arrastrando su enorme suela— el tío Ricardo —que tan poco amigo era de formular sus juicios a pesar de ser el oráculo de la familia— le reconvenía con una pequeña frase de censura para recomendarle indirectamente más moderación y caridad y un comportamiento más en consonancia con la buena educación de todos los presentes, don Severo, a modo de justificación, agitaba su mano delante de la cara al tiempo que miraba para otro lado con un gesto con el que parecía querer quitar importancia a su pequeña felonía, tratándose solamente de un intrascendente divertimento en el que no debían tomarse tan a pecho los actos de unos y otros. (UM, p. 52)

Nous avons schématisé la structure de cette phrase dans la Figure 40 (p. 198). On peut y distinguer le cercle majeur, la structure globale protase/apodose « A » donnée par l'antéposition de la proposition conditionnelle « *Si cuando, tras una intemperancia...* » à la proposition principale « *don Severo, a modo de justificación...* » ; mais aussi des cercles mineurs : un cercle protase/apodose « B » constituant la protase « A », et deux cercles « C » et « D » constituant la protase et l'apodose « B ».

La phrase ci-dessous contient aussi quatre cercles qui se distribuent sur trois niveaux (pour faciliter la lecture, nous avons mis les parenthèses typographiques en italique) :

Y **[PROTASE A]** **cuando** al azar el sentido de lo vivido quiere resumir para reconocer con datos objetivos un yo que le es imposible conocer (*en el estricto significado del término*) y tiene que recurrir a lo que casi no le es propio (**[PROTASE B]** *como ese perfil de su cara que sólo le es dado contemplar rara vez, ante el tríptico de espejos de la sala de pruebas del sastre*) **[APODOSE B]** por falta de familiaridad, **[APODOSE A]** **la continuidad se rompe** con la aparición de un sujeto casi desconocido que **[PROTASE C]** **al tiempo que** devela esa composición fragmentaria y caleidoscópica que escapa a su conciencia en un instante (**[PROTASE D]** *un papel que cae, un aroma*)

*de la penumbra al cerrar una puerta, una mirada al reloj para constatar que las manecillas apenas han variado de posición, un número de horas que se aprestan a pasar por encima de los muebles, con su horrenda e hinchada mudez) **[APODOSE D]** **[APODOSE C] comprende que** la existencia puede no ser nada (ni siquiera el resumen) y, por ende, aquella pretendida justificación no es otra cosa que una añagaza para dar nombre a un no poder ser. (UM, p. 91)*

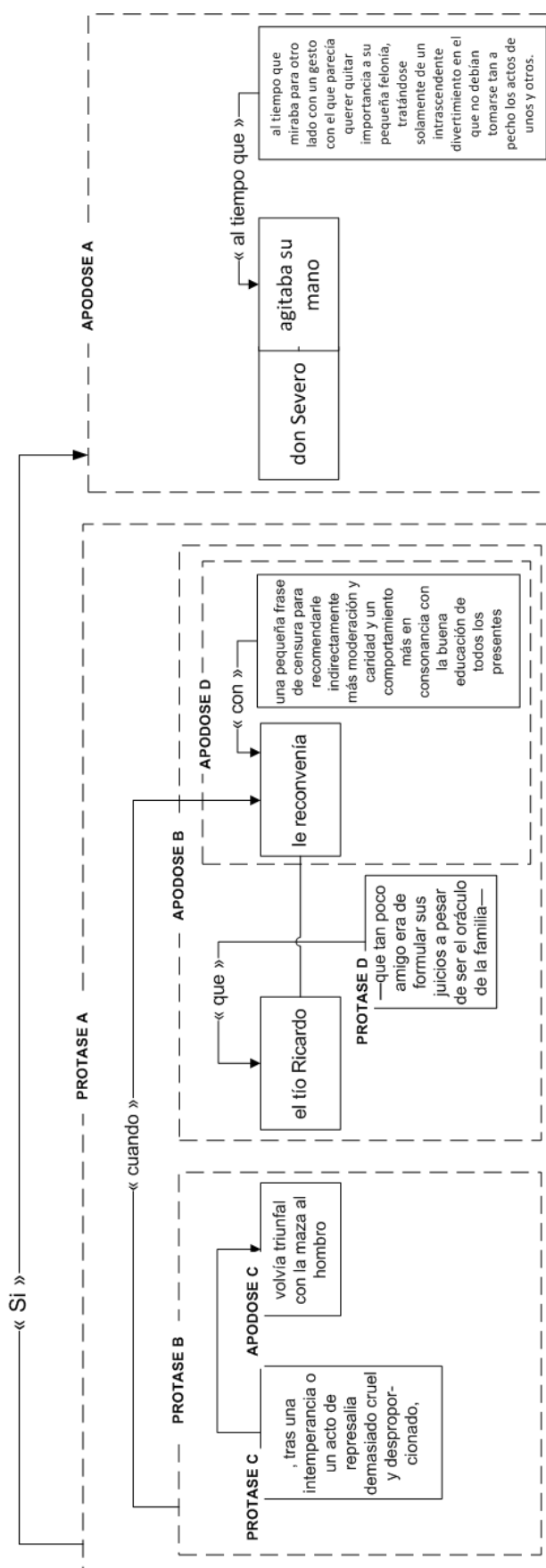


Figure 40 : Analyse du développement de la phrase « Si cuando, tras una intemperancia... » (UM, p. 52)

La phrase suivante, notre dernière illustration du phénomène de structuration périodique, possède une structure encore plus complexe.

**[PROTASE A]** Tras una primera visita al final de la década del 30 **[PROTASE B]** (estaban abiertas todas las heridas de la guerra, un buen número de casas —las que seguían en pie— vacías, abandonadas u ocupadas por gente desconocida, las familias divididas y dispersas, muchos de los nombres de mi primera juventud pronunciados con encono, otros eran poco menos que innombrables si se quería dormir en paz, un ánimo inquieto y violento prevalecía en todos los triunfadores que todos los días, a todas horas y en todas las esquinas alardeaban de su pasado para lo que no era suficiente glorificar su gesta sino que necesitaban cubrir de acusaciones a su adversario como si **[PROTASE C]** recelosos e inseguros de su acción sin decidirse a bajar la guardia y dispuestos a enarbolar en todo momento las banderas, las razones, las armas y los principios que les movieron a la lucha, **[APODOSE C]** necesitaran todavía mantener la contienda con la palabra, ese recurso final cuando la acción es impotente, y una estela de rencor, menosprecio y cierta indiferencia que dejó el barco que se llevó a todos los derrotados, ansiosos de tener entre sí y sus hermanos un océano cuando menos) **[APODOSE B]** que dejó en mi ánimo una impresión tan amarga que a la fuerza tenía que dar entrada a la esperanza de que remitiera tal estado de cosas, una vez que desaparecieran las tensiones que todavía sacudían al país, **[APODOSE A] [PROTASE D]** cuando volví una segunda o una tercera queriendo creer que **[PROTASE E]** en virtud de no sé qué —un día de verano, la vuelta del exilio de un familiar, la paz mundial o el deseo de estar por última vez con un amigo, amenazado de un próximo final irremediable— **[APODOSE E]** podría vencer lo que todavía se me antojaba un prejuicio que al filo de una decepción había inoculado en mi espíritu una imagen exagerada y morbosa de un conjunto de cosas que en el fondo no tenían tanta importancia, **[APODOSE D]** no fue sino para encontrar una confirmación que, lo tengo por cierto, con el mayor esfuerzo y con el ánimo más despegado tantas veces quise desmentir. (UM, p. 76-77)

Cette phrase compte cinq cercles (notés « A » à « E ») distribués en trois niveaux. La Figure 41 (p. 200) fournit une schématisation graphique qui permet de le constater facilement. On y remarquera d'abord le cercle majeur « A ». La protase de ce cercle, une circonstancielle temporelle (« *tras una primera visita...* »), contient un cercle « B » dont la protase est une longue parenthèse de 181 mots. Cette parenthèse (protase du cercle « B ») contient à son tour un cercle « C », dont la protase est une subordonnée modale (« *como si* »). L'apodose du cercle principal, « A », contient un autre cercle, « D ». La protase de ce cercle « D » est une circonstancielle temporelle (« *cuando* ») qui à son tour contient un cinquième cercle, « E », défini par une relation causale (« *en virtud de* »).

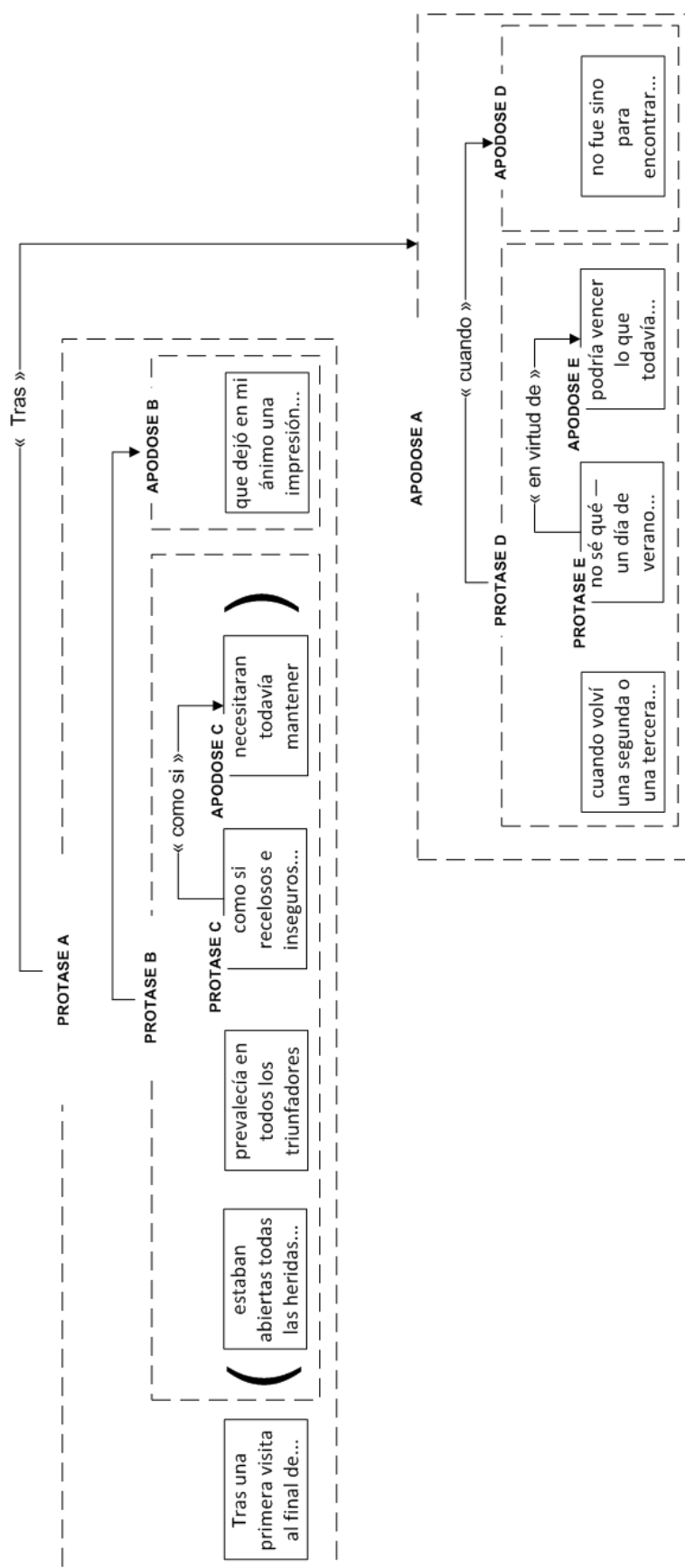


Figure 41 : Analyse du développement de la phrase « *Tras una primera visita al final de la década del 30...* » (UM, p. 76-77)



\*

Nous avons vu trois types de structure phrastique caractéristiques de l'écriture de Benet : arborescente, en escalier et périodique. Dans les trois types, la difficulté de lecture est due au même phénomène : pour être comprise, la phrase doit être saisie intégralement, tous ses membres simultanément. En effet, dans ces trois types de phrase, le sens n'est pas donné par la simple addition des sens de ses membres, comme cela peut arriver dans les phrases à développement paratactique. Au contraire, les différents membres de la phrase de Benet sont connectés les uns aux autres par des relations hétérogènes et hiérarchiquement très organisées. Or comprendre la phrase signifie reconstituer mentalement cette structure hiérarchique. Le succès de cette tâche de reconstruction sera souvent incertain et toujours très dépendant des performances mémorielles et attentionnelles du lecteur.

#### 6.1.4 Les parenthèses

Dans cette section, nous désignerons avec le terme *parenthèse* à la fois les parenthèses typographiques (« (...) ») et les tirets (« – ... – »). Nous avons vu que les parenthèses entraînent un développement arborescent et périodique et que, par conséquent, en différant l'arrivée d'éléments syntaxiques nécessaires, au mieux retardent la compréhension de l'énoncé, au pire la rendent impossible en saturant la mémoire de travail du lecteur. Mais les parenthèses de la phrase de Benet posent aussi d'autres problèmes de compréhension, que nous allons analyser ici. Pour cela, nous nous appuyerons sur l'étude que leur a consacrée Sandrine Lascaux, qui les désigne avec l'expression *décrochements typographiques*<sup>255</sup>.

« Par cela même qu'elle interrompt le discours, et qu'elle détourne pour un moment l'attention de son objet principal, [la parenthèse], dit Fontanier, tend nécessairement à produire l'embarras, l'obscurité, la confusion. On ne doit donc l'employer qu'avec sobriété, et que dans les cas où elle est à-peu-près nécessaire. »<sup>256</sup> Or, un des traits caractéristiques les plus visibles du texte de *Una meditación* est la « fréquence absolument remarquable »<sup>257</sup> des parenthèses. Au moyen d'une analyse par ordinateur, Sandrine

---

<sup>255</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 315.

<sup>256</sup> Pierre Fontanier, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1821-1830], p. 385. Fontanier poursuit : « Encore faut-il qu'elle soit courte, vive, rapide, et que, comme l'a dit je ne sais plus quel auteur, elle passe en quelque sorte aussi vite que l'ombre d'un oiseau qui fuit dans l'espace entre le soleil et nos yeux. » (p. 385-386)

<sup>257</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 315.

Lascaux évalue à 60% les phrases du roman qui contiennent au moins une parenthèse<sup>258</sup>. Si nous n'incluons pas le point-virgule et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase, notre analyse automatique du texte rend un résultat similaire : 55%<sup>259</sup>. En revanche, si nous les incluons, la fraction de phrases contenant au moins une parenthèse est de 43%. Pour simplifier, nous dirons que la moitié des phrases de *Una meditación* comportent au moins une parenthèse.

Mais non seulement la moitié des phrases contient une parenthèse, beaucoup en contiennent plusieurs. La Figure 42 ci-dessous montre la fréquence du nombre de parenthèses dans les phrases du texte, que l'on considère ou non le point-virgule et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase. Comme on le voit, à peu près 30% des phrases comptent une parenthèse, entre 10 et 15% en comptent deux, entre 3 et 5% en comptent trois, etc. Le maximum correspond à la phrase « *Cuando llegaban a la habitación ... con sus propios apetitos.* », qui s'étend sur trois pages et demie (p. 393-397), et qui compte 14 parenthèses.

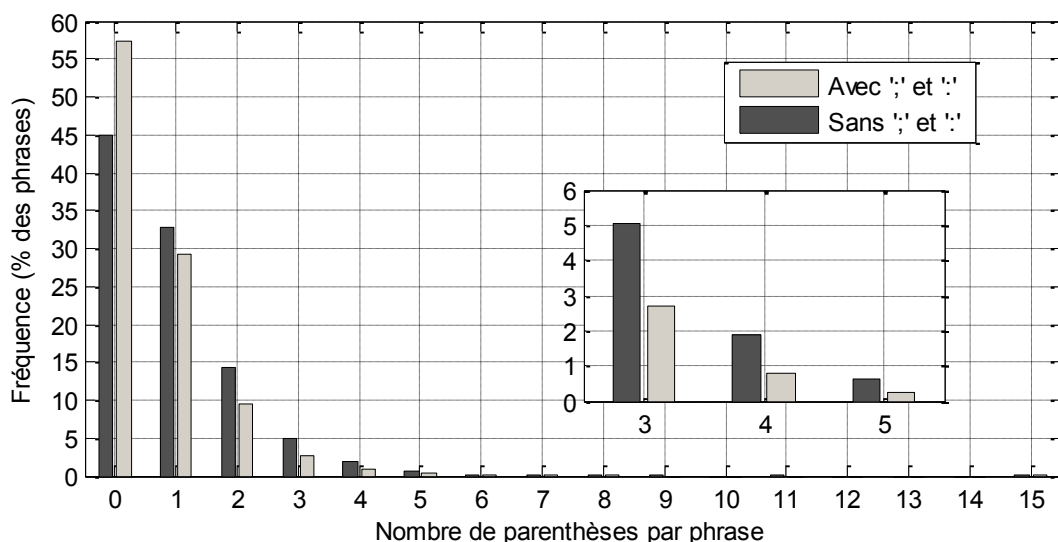


Figure 42 : Nombre de parenthèses dans les phrases de *Una meditación*

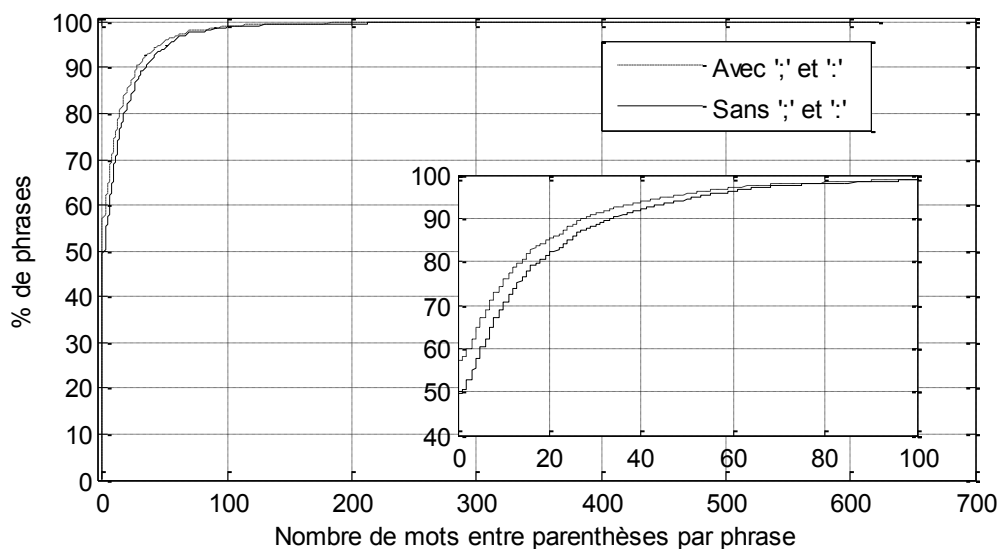
Le volume de ces parenthèses est très variable. On peut le voir dans la Figure 43, qui fournit la fonction de répartition du nombre de mots entre parenthèses par phrase<sup>260</sup>. On y

<sup>258</sup> *Ibid.*, p. 426.

<sup>259</sup> La différence entre notre calcul et celui de Lascaux est peut-être due à ce que ce dernier porte sur quatre échantillons du texte représentant 57% du total (*ibid.*, p. 423), alors que le nôtre porte sur 100% du texte.

<sup>260</sup> En statistique, la *fonction de répartition* d'un caractère, notée  $F(x)$ , fournit le pourcentage d'individus de la population dont la valeur du caractère est inférieure ou égale à  $x$ . Si on s'intéresse aux individus dont la valeur du caractère est *supérieure* à  $x$ , on obtient la proportion très simplement comme  $100\% - F(x)$ . Par

lit que 10% des phrases de *Una meditación* contiennent plus de 40 mots entre parenthèses, mais aussi que certaines phrases en contiennent plusieurs centaines. Le maximum correspond à nouveau à la phrase « *Cuando llegaban a la habitación ... con sus propios apetitos.* » (p. 393-397), dont les 14 parenthèses contiennent 623 mots (des 1079 mots que compte toute la phrase).



**Figure 43 : Fonction de répartition du nombre de mots entre parenthèses dans les phrases de *Una meditación***

L'extrême longueur des parenthèses bénésiennes est responsable d'un des effets de lecture les plus remarquables : le brouillage de la relation hiérarchique entre le discours hors parenthèses (supposé principal) et le discours parenthétique (supposé secondaire). En effet, comme le dit Sandrine Lascaux, « le volume des données décrochées [c'est-à-dire entre parenthèses] reste souvent largement supérieur à celui de la phrase support »<sup>261</sup>. C'est ce que notait Frédéric Bravo dans les phrases de *Duelo* et de *Nunca llegarás a nada*, et c'est aussi ce qu'on constate dans *Una meditación*. Le passage suivant illustre cette tendance des parenthèses à phagocyter la phrase : sur les 205 mots que compte la phrase,

---

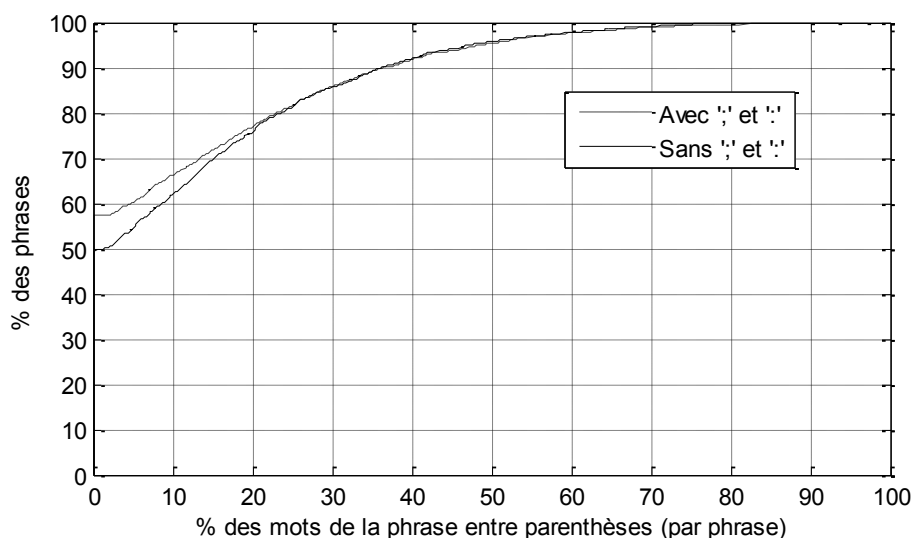
exemple, si la population et le caractère considérés sont, respectivement, l'ensemble des phrases d'un roman et le nombre de mots entre parenthèses, chaque point de la fonction de répartition  $F(x)$  donne le pourcentage de phrases du roman dont le nombre de mots entre parenthèses est inférieur ou égal à  $x$ . Ainsi, dans la Figure 43, on lit que pour  $x=40$  mots, la fonction de répartition vaut autour de 90 ; c'est-à-dire  $F(40)=90$  ; ceci signifie que dans 90% des phrases du roman le nombre de mots entre parenthèses est égal ou inférieur à 40 ; mais cela signifie aussi que dans 10% des phrases (100%-90%) le nombre de mots entre parenthèses est supérieur à 40.

<sup>261</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 340.

176 se trouvent à l'intérieur de deux parenthèses enchâssées (que nous avons mises en italique).

Al principio se alojó en aquella fonda de la plaza del Ciento que nunca conoció los viajeros (*tan sólo los estables, los enfermos crónicos, los que padecían del hipocondrio y algunos pocos que se resistían a volver al hogar y al puesto que habían abandonado sin causa ni explicación (como aquel ingeniero de minas alcoholizado que aún seguía alimentando sueños de grandeza acerca de los grasos de la montaña de San Pedro: había perdido un ojo en una reyerta con un cochero y consumía las mañanas en los sillones de mimbre, rodeado de aspidistras, del hall, con el ojo de vidrio clavado en una de esas revistas de ferrocarriles que se renuevan cada tres años, y el otro atento a la puerta de entrada y la llegada del chico que a eso del mediodía abría la persiana del pequeño bar, o a la hora malva de la tarde en que la aparición de un perro vagabundo detenido ante el umbral que no se atreve a cruzar anuncia la liberación de la espera materializada en un vaso de castillaza con sifón)* para buscar un acomodo en el paraíso donde no es posible buscar una redención), reservando para sí y con carácter semipermanente dos habitaciones y un baño. (UM, p. 253-254)

Pour quantifier ce phénomène, la Figure 44 montre la fonction de répartition du pourcentage de mots de la phrase se trouvant dans des parenthèses. On y lit que, pour 20% des phrases du roman, 25% des mots de la phrase se trouve à l'intérieur d'une parenthèse ; et que pour 10% des phrases, c'est 40% des mots qui sont entre parenthèses.



**Figure 44 : Fonction de répartition du pourcentage de mots entre parenthèses dans les phrases de *Una meditación***

Comme le dit Claude Murcia, dans ces cas le lecteur ne sait plus ce qui est principal et ce qui est secondaire :

A veces el 'injerto', desarrollándose en perjuicio del tronco principal, termina por ocultarlo [...] Tanto por su estatuto enunciativo como por el efecto que produce, el inciso

señalado mediante un paréntesis o guiones muestra, en Benet, un carácter particulièrement paradójico y ambiguo: dado a leer como añadido secundario, su mera presencia destacada contradice su aparente futilidad, la relación llegando en ocasiones a invertirse entre enunciado principal e inciso. Por otra parte, la función heurística que se supone que cumple se encuentra en parte anulada por la discontinuidad, incluso la confusión, que introduce.<sup>262</sup>

À ce propos, on notera que cet effet des parenthèses au niveau de la phrase est homologue à celui des séquences non homo-épisodiques au niveau de la macroséquence (cf. §5.2) : par leur volume, elles déstabilisent les unités textuelles qui les accueillent (la phrase / la macroséquence).

Nous avons vu plus haut que de nombreuses phrases comptent plusieurs parenthèses. Sandrine Lascaux a étudié les formes de combinaison de ces parenthèses multiples et la difficulté particulière qu'elles supposent. Elle distingue des configurations alignées, enchâssées et arborescentes<sup>263</sup>. Les parenthèses sont *alignées* quand elles sont « accumulé[e]s sur un même fil, sans chevauchement »<sup>264</sup>. Quand ces parenthèses sont signalées avec des tirets, elles posent un problème spécifique (comparés à celles signalées par des parenthèses typographiques) : si la fin de la parenthèse coïncide avec la fin de la phrase, il n'existe pas de tiret fermant et le lecteur ne sait pas si le point marque aussi la fin de la parenthèse ou si elle se poursuit dans la phrase suivante<sup>265</sup>.

Deux parenthèses sont *enchâssées* quand l'une se trouve à l'intérieur de l'autre, « la forme syntaxique la plus courante consist[ant] à enchâsser un (des) décroché(s) parenthétique(s) à l'intérieur d'un(des) décroché(s) entre tirets »<sup>266</sup>. Notre analyse automatique permet de quantifier la fréquence de cette configuration. Pour cela, la Figure 45 fournit la fréquence des niveaux parenthétiques dans les phrases de *Una meditación*, que l'on considère ou non le point-virgule et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase. Comme le montre la figure, entre 2 et 3% des phrases comptent deux niveaux parenthétiques, c'est-à-dire un niveau d'enchâssement (comme dans la phrase « *Al*

<sup>262</sup> Murcia, "La espacialización de la escritura como abolición del tiempo", *op. cit.*, p. 15-16.

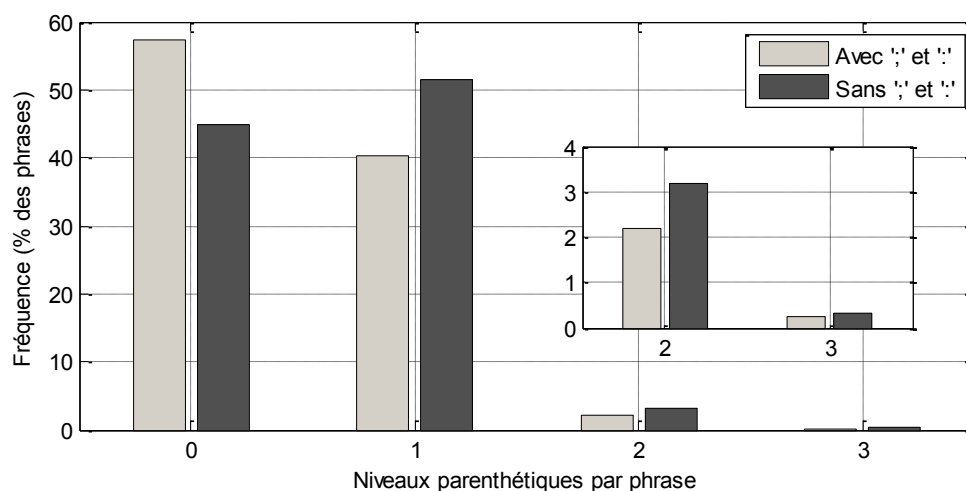
<sup>263</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, *op. cit.*, p. 325.

<sup>264</sup> *Ibid.*, p. 319.

<sup>265</sup> Dans ces cas « le lieu de clôture de l'énoncé n'apparaît plus clairement, en sorte que pour être sûr que le tiret solitaire [...] suivi d'un point n'est pas le tiret ouvrant d'une insertion qui se prolongerait dans la phrase suivante, il convient d'aller jusqu'au bout d'un énoncé extrêmement dilaté pour en reconstituer après coup, par strates successives, la cohérence syntaxique et sémantique. » (*ibid.*, p. 320).

<sup>266</sup> *Ibid.*, p. 340.

*principio se alojó en aquella fonda* » citée ci-dessus) ; autour de 0,3% des phrases comptent trois niveaux parenthétiques, donc deux niveaux d'enchâssement.



**Figure 45 : Nombre de niveaux parenthétiques dans les phrases de *Una meditación***

Les pourcentages de la Figure 45 ont été calculés par rapport au nombre total de phrases du roman. Il est également intéressant de les calculer par rapport au nombre de phrases qui comptent un nombre suffisant de parenthèses pour que l'enchâssement soit possible : ainsi, un niveau d'enchâssement est présent dans 13-14% des phrases comportant au moins deux parenthèses ; deux niveaux d'enchâssement sont présents dans 4-7% des phrases comportant au moins trois parenthèses.

Comme le dit Sandrine Lascaux, les parenthèses enchâssées posent le problème que « la hiérarchisation entre les données de niveaux différents est ambiguë », notamment lors du « conflit permanent entre les parenthèses [typographiques] et les tirets-doubles »<sup>267</sup>. En effet, par rapport à la phrase hôte, le contenu de la première parenthèse apparaît comme secondaire, mais quand une deuxième parenthèse s'ouvre à l'intérieur de la première cette hiérarchie primaire/secondaire se trouve bouleversée : le contenu de la première parenthèse est secondaire par rapport à la phrase hôte, mais primaire par rapport à la deuxième parenthèse.

<sup>267</sup> « Les signes délimitent des sous-systèmes qui répondent à un mouvement d'intériorisation ou au contraire d'extériorisation. Or, la multiplication des tirets dans une même phrase court-circuite la hiérarchisation des informations car elle produit un conflit entre les décrochés perçus comme externes, et ceux considérés comme internes à l'unité de la phrase. » (*ibid.*, p. 340).

Le troisième type de combinaison de parenthèses distingué par Lascaux, le type arborescent, où les parenthèses apparaissent soudées, l'une immédiatement après l'autre<sup>268</sup>, et où par conséquent « deux chemins distincts sont donnés au même point du récit »<sup>269</sup>, est d'après nos analyses très peu fréquente.

Enfin, Sandrine Lascaux note l'existence de parenthèses très proches du début et de la fin de la phrase (*prostothèses* et *épistothèses*), « postions étranges [qui] fragilisent la frontière du point final. »<sup>270</sup> Du point de vue de la difficulté de lecture, les plus complexes nous semblent être celles qui s'ouvrent peu après le début de la phrase (les *prostothèses*). La phrase suivante, que nous avons déjà rencontrée lors de l'étude du brouillage des transitions entre macroséquences, illustre ce phénomène ; elle compte trois parenthèses (dont deux enchâsses) que nous avons mises en italiques :

Y sobre todo estaba presente —*presente en el clima y el aroma de las hojas podridas y húmedas, presente en aquella acerba y mortuoria transformación del remoto e iridiscente verano al conjuro de un humo hechicero que, naciendo de los montones de hojarasca quemada a ambos lados del paseo bajo los plátanos, iba a fundirse en el cielo encapotado y el aire estañado de la tarde —mil y mil gotas ocultas en las ramas y en las tejas que a punto de romperse y caer vaciaban y multiplicaban su luz, ansiosas de anticiparse al holocausto del día en el suspiro amorado del horizonte— con una memoria que sólo germina y brota en otoño (con la fermentación de hojas, vainas y tallos y con el familiar aroma de la ropa de invierno que acaba de salir de los armarios) para prevalecer breves días—* entre aquellos acompasados y apesadumbrados pasos, en la tierra negra saturada de agua, de un cortejo de gabardinas, las manos que se apretaban los cuellos como si obedecieran a un ritual y las miradas atentas al gesto del capataz que, encaramado en la escalera de mano, retiró la arpillera que protegía la lápida y, con una escoba de ramas que había servido para barrer del paseo las hojas de los plátanos, mojándola en un cubo de agua de color tierra, tras descubrirla la limpió y fregó, salpicada como estaba de barro y sucios y fúnebres restos vegetales. (UM, p. 79)

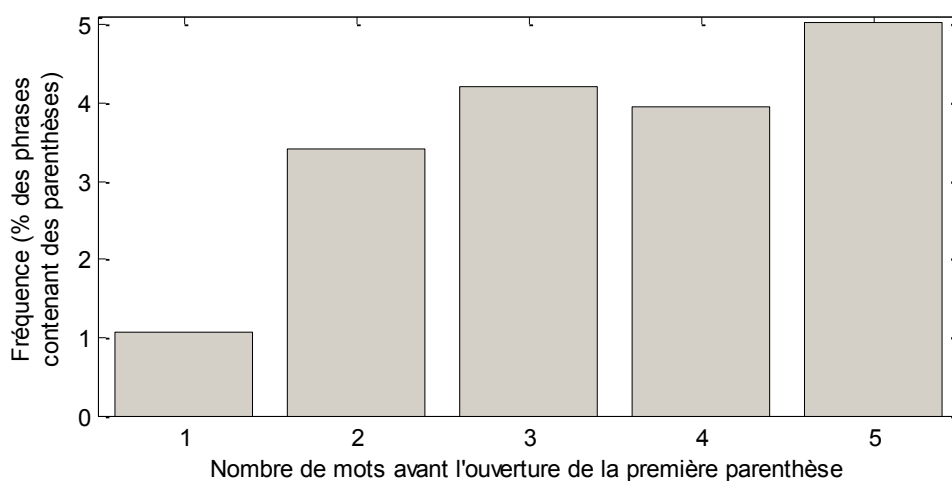
Notre analyse automatique du texte nous permet de quantifier la fréquence de ce phénomène. La Figure 47 ci-dessous affiche le pourcentage de phrases contenant des

<sup>268</sup> Par exemple : « *De esa forma —y a causa de la memoria, la facultad que rige, controla y garantiza la repetición— la cópula tal cual es (que se consume antes de alcanzar la meta propuesta por la protomemoria) (quizás el más secreto acto del individuo que se resiste a caer en la celada preparada por el instinto suicida) representa las cláusulas del contrato suscrito por el hombre amedrentado, que renuncia a un afán originario con vistas a prevalecer, repetirse y recordarse.* » (UM, p. 264)

<sup>269</sup> Lascaux, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet*, op. cit., p. 321.

<sup>270</sup> *Ibid.*, p. 322.

parenthèses en fonction du nombre de mots avant l'ouverture de la première de leurs parenthèses<sup>271</sup>.



**Figure 46 : Nombre de mots avant l'ouverture de la première parenthèse pour les phrases en contenant au moins une**

Si nous définissons *prostothèse* comme une parenthèse commençant trois mots ou moins après le début de la phrase, les résultats affichés dans la figure montrent que 9% des phrases contenant des parenthèses sont affectées par ce phénomène.

Par ailleurs, on remarquera dans la Figure 47 qu'il existe des phrases où la première parenthèse s'ouvre juste après le premier mot. Les deux phrases ci-dessous illustrent cette configuration extrême :

Buscaba (ya no era con los ojos que habían concluido y dictaminado sobre el expediente, sino acaso con la boca y las uñas) ese último residuo de esperanza que sólo se alimenta de soledad, cuando su cabeza se irguió levemente sólo el tiempo preciso para envolverla con el humor involuntario que ya no parecía mirar sino segregar la sustancia vítrea en descomposición que pauta el tránsito de la materia viva a sus componentes, y desplomarse en su regazo, el fondo submarino donde fue a descansar cuando (quizá coincidiera en el tiempo con la hora inexorable que dio el oculto reloj de su sexo, el mecanismo en letargo de un vientre que al contacto con su cabeza inició su despertar) por primera vez en años quiso atraerlo cerca de sí. (UM, p. 194)

Cuando —siempre camino del mercado o la farmacia (la única farmacia que seguía abierta en Región, vuelta a la ciencia herbolaria, sólo se despachaban semillas y maceraciones muy olorosas, ungüentos muy tenaces y líquidos viscosos y llamativos)— se le preguntaba por la joya no respondía más que con vaguedades y a los pocos meses

<sup>271</sup> Ces résultats ont été obtenus sans inclure ‘;’ ni ‘:’ comme marqueurs de fin de phrase, mais ils ne changent presque pas si on les inclut.



del secuestro la razón principal del mismo parecía haberse esfumado, para engendrar una causa distinta que superando a la anterior exigiera ese equívoco ocultamiento tan caro y frecuente en las personas que involuntaria y a veces inmerecidamente encuentran un acomodo poco menos que definitivo donde sólo habían buscado una manera de pasar el rato. (UM, p. 344-345)

## 6.2 Longueur et lisibilité

La longueur des phrases, en nombre de mots, est un des facteurs que la psycholinguistique a toujours considéré dans l'étude de la difficulté de lecture<sup>272</sup>. En effet, tant que la phrase n'est pas finie, le lecteur ne peut pas construire une représentation mentale complète de son contenu. Ceci est encore plus marqué dans les phrases à structure périodique, où les connexions logiques entre les éléments peuvent être maintenues en suspens jusqu'à la fin de la phrase.

Chez Benet, cet aspect revêt une importance particulière car, comme la critique n'a pas manqué de le souligner, ses phrases sont très longues. Ainsi, dans les citations que nous avons présentées en introduction à ce chapitre, Félix de Azúa qualifiait les phrases de Benet d'« *inacabables* », Gimferrer d'« *interminables* » et Aranguren de « *larguísim[a]s* ». Or, paradoxalement, la longueur de la phrase benétienne n'a jamais fait l'objet d'une étude statistique. Notre analyse automatique nous permettra de remplir ce vide.

Afin de pouvoir mesurer l'idiosyncrasie de *Una meditación*, nous avons mené la même analyse pour d'autres romans qui nous serviront de point de comparaison<sup>273</sup> ; entre autres, les suivants : *La Regenta*, de Clarín, et *El árbol de la ciencia*, de Pío Baroja, comme représentants d'une tradition romanesque « classique », d'un standard de lisibilité ; *À l'ombre des jeunes filles en fleur*, de Marcel Proust, et *Absalom, Absalom !*, de William Faulkner<sup>274</sup>, comme représentants de la tradition moderne<sup>275</sup>, celle qui a le plus influencé Benet<sup>276</sup> ; *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, comme représentant d'un premier modernisme romanesque espagnol. Nous incluons aussi dans l'analyse comparative

---

<sup>272</sup> Bernard Labasse, "La lisibilité rédactionnelle : fondements et perspectives", *Communication & langages*, 121, 1999, p. 94.

<sup>273</sup> Les éditions employées sont indiquées dans la Bibliographie.

<sup>274</sup> Tant pour Proust que pour Faulkner, le texte analysé est dans sa langue originale, non une traduction. Pour le roman de Faulkner, nous avons employé l'édition qui reprend le texte voulu par l'auteur (ce roman fut longtemps publié avec des coupures de phrases et des « simplifications » introduites par le premier éditeur) : *Absalom, Absalom! The Corrected Text*, New York, Vintage, 1991.

<sup>275</sup> Sur ce que nous entendons par « tradition moderne », voir la note 1, p. 9.

<sup>276</sup> Voir note 12, p. 11.

d'autres romans de Benet : *Volverás a Región*, *Saúl ante Samuel*, *Herrumbrosas lanzas* et *En la penumbra*.

Le Tableau 8 ci-dessous présente la longueur moyenne de phrase de chaque roman, que l'on considère ou non les points-virgules et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase<sup>277</sup>. Rappelons que l'analyse automatique de chaque roman porte sur l'intégralité du texte. La Figure 47 présente graphiquement ces résultats, ainsi que ceux obtenus pour quelques autres romans<sup>278</sup>. Le graphique est divisé en trois régions : à gauche, cinq romans de Benet, dont *Una meditación* tout à gauche ; au milieu, les romans de Faulkner et de Proust ; à droite, des romans en espagnol (autres que ceux de Benet).

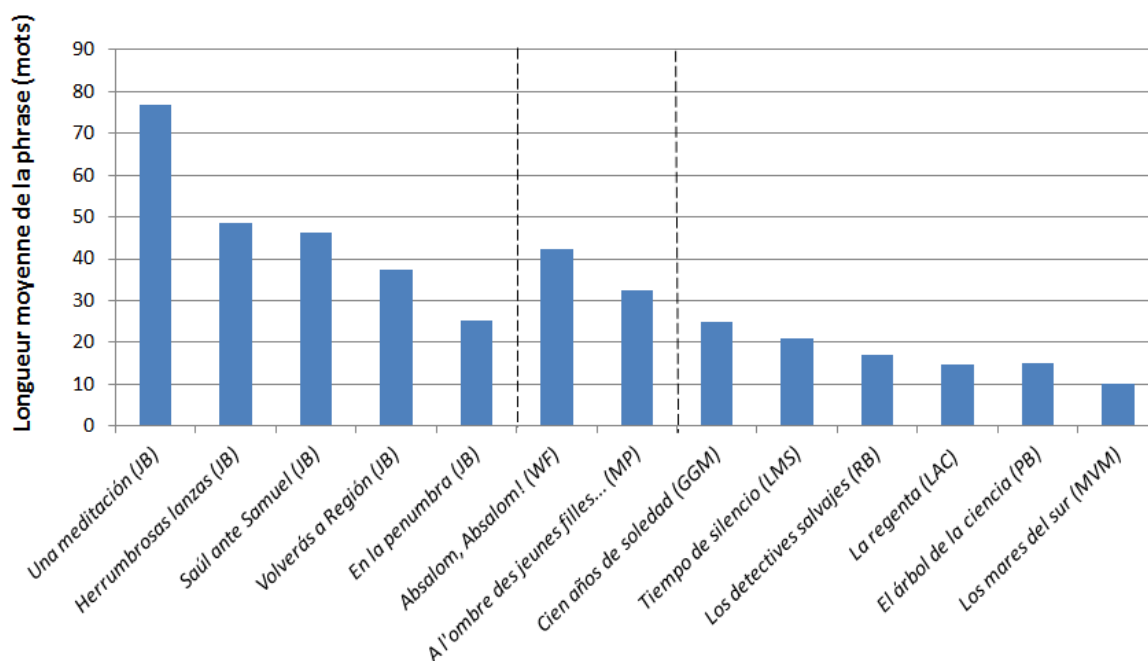
**Tableau 8 : Longueur moyenne de la phrase dans divers romans  
(en nombre de mots)**

		<i>Una meditación</i> (JB)	<i>Herrumbrosas lanzas</i> (JB)	<i>Saúl ante Samuel</i> (JB)	<i>Volverás a Región</i> (JB)	<i>Absalom, Absalom!</i> (WF)	<i>A l'ombre des...</i> (MP)	<i>Tiempo de silencio</i> (LMS)	<i>La Regenta</i> (LAC)	<i>El árbol de la ciencia</i> (PB)
Longueur moyenne phrase (mots)	. !?	<b>77</b>	<b>48</b>	<b>47</b>	<b>37</b>	<b>42</b>	<b>33</b>	<b>21</b>	<b>15</b>	<b>15</b>
	... ;:	<b>53</b>	<b>36</b>	<b>34</b>	<b>27</b>	<b>28</b>	<b>27</b>	<b>19</b>	<b>12</b>	<b>12</b>
Coefficient de variation <sup>279</sup>	. !?	0,9	0,9	1,2	1,0	1,6	0,9	1,5	1,1	0,8
	... ;:	0,9	0,8	1,1	0,9	1,3	0,9	1,5	1,0	0,8

<sup>277</sup> Sur cette question, voir l'introduction à ce Chapitre 6.

<sup>278</sup> Pour simplifier le graphique, nous affichons uniquement les résultats obtenus sans inclure les points-virgules et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase.

<sup>279</sup> Le coefficient de variation (égal à l'écart type divisé par la moyenne), donné ici à titre informatif, est une mesure de la dispersion des longueurs autour de la longueur moyenne.



**Figure 47 : Longueur moyenne de la phrase dans divers romans (en nombre de mots) (marqueurs : « . ! ? ... »)**

Analysons ces résultats. Pour cela, nous donnerons systématiquement les deux longueurs, avec et sans prise en compte des points-virgules et des deux-points, séparées par le signe « / ». Commençons par ce que nous prendrons comme référence ou « standard » de lisibilité. Les romans de Clarín et de Baroja ont la même longueur moyenne de phrase, 12/15 mots. Celui de Vázquez Montalbán semble révéler une simplification de la syntaxe, puisqu'il affiche une longueur moyenne de 10/10 mots<sup>280</sup>. En français, Etienne Brunet a estimé la longueur moyenne de la phrase des auteurs du XIXe à 15 mots (sans inclusion des points-virgules et des deux-points)<sup>281</sup>. En anglais, la longueur moyenne de la phrase des textes conventionnels (littéraires ou non) est entre 13 et 20 mots<sup>282</sup>.

<sup>280</sup> Les longueurs moyennes sont les mêmes que l'on prenne ou non en compte les points-virgules et les deux-points comme marqueurs de fin de phrase. Ceci signifie que Vázquez Montalbán utilise peu ces deux signes de ponctuation.

<sup>281</sup> Cité in Margareta Kastberg Sjöblom, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, Thèse de Doctorat, Nice, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2002, p. 229. Kastberg Sjöblom cite aussi un travail de Gunnel Engwall qui, dans un ensemble de 25 romans français publiés entre 1962 et 1968, trouve une longueur moyenne de phrase variant entre 8 et 23 mots (p. 230).

<sup>282</sup> Henry Kucera, "Computational Analysis of Predicational Structures in English", *Proceedings of the Eighth International Conference on Computational Linguistics*, 1980, p. 36. Ces longueurs ont été calculées sur le corpus suivant : « The data base for this research was a one-million-word corpus of present-day American English, originally assembled by W. N. Francis and Henry Kucera at Brown University in the 1960's and thus commonly referred to by researchers interested in text analysis as the Brown Corpus. » (*ibid.*, p. 32)

Sous l'angle de la longueur de la phrase qui est le nôtre ici, le modernisme (large) représenté par Proust et Faulkner suppose clairement une rupture de paradigme esthétique par rapport au standard de lisibilité. En effet, leurs œuvres présentent, respectivement, une longueur moyenne de phrase de 27/33 et 28/42 mots<sup>283</sup>, c'est-à-dire plus du double que dans les textes conventionnels. À ce propos, on rappellera le commentaire de Leo Spitzer sur Proust, pour qui « l'extension de la période, dépassant de beaucoup la durée normale d'un souffle humain, fait apparaître la fin de la phrase comme une délivrance »<sup>284</sup>. Chez Faulkner, également, les phrases sont qualifiées de « *monsters of grammar* »<sup>285</sup> par Conrad Aiken et de « *marathon sentences* »<sup>286</sup> par Walter J. Slatoff.

En ce qui concerne l'œuvre de Benet, celui de ses grands romans que l'académie érige souvent en paradigme de son œuvre, *Volverás a Región*, présente en moyenne 27/37 mots par phrase, une valeur qui l'inscrit tout à fait dans la tradition du roman moderne représentée par Proust et Faulkner (27/33 et 28/42 mots par phrase, respectivement) et qui vient faire écho aux affirmations de Miguel García Posada, de Félix de Azúa et de David Herzberger sur le rôle de Benet dans la « modernisation » du roman espagnol<sup>287</sup>.

<sup>283</sup> Nos résultats sur Proust et sur Faulkner coïncident avec ceux d'autres travaux : Pour Proust, Etienne Brunet avance une longueur moyenne de phrase de 31 mots (cité in Kastberg Sjöblom, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, op. cit., p. 229). Quant à Faulkner, Paul Douglass affirme que dans le premier chapitre d'*Absalom, Absalom!* la longueur moyenne de la phrase est de 40 mots : « *Even the longest sentences in The Sound and the Fury, At I Lay Dying, Sanctuary, and Light in August would probably not prepare the reader for what he finds in Absalom, Absalom! There is nothing (except perhaps in Proust) like the first chapter of Absalom when it comes to sheer length of sentences. [...] The first chapter of Absalom, which is about 8,400 words long, has twenty-four sentences of 100 words or more. Four of them exceed 200 words. The average sentence is 40 words long.* » (Paul Douglass, "Deciphering Faulkner's Uninterrupted Sentence", in *Bergson, Eliot, and American literature*, Lexington, KY, University Press of Kentucky, 1986, p. 132).

<sup>284</sup> Leo Spitzer, "Le style de Marcel Proust", in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 407.

<sup>285</sup> Conrad Aiken, "William Faulkner: The Novel as Form", in L. Welshimer Wagner (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan University Press, 1973, p. 136.

<sup>286</sup> Walter J. Slatoff, "The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric", in L. Welshimer Wagner (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan University Press, 1973, p. 162.

<sup>287</sup> Rappelons ces déclarations que nous avons déjà présentées dans l'Introduction. Pour Miguel García Posada, Benet « *ha sido el padre de la modernidad narrativa en España* » (cité in Herzberger, "Juan Benet's Death", op. cit., p. 12). Pour Félix de Azúa, Benet « *ha inaugurado él solo la literatura contemporánea en lengua castellana* » (Azúa, *Lecturas compulsivas*, op. cit., p. 252). Enfin, pour le critique américain David Herzberger, « *the decisive power of Benet's presence [...] lies not in a specific technique, style, or theme that he explores in his fiction over time, nor even in the creation of his mythical Región [...] Rather, Benet's importance lies in the eloquent sensibility that he imposed, a sensibility largely dormant or at least deferred in the novel since the time of Valle-Inclán—the sensibility of modernity.* » (Herzberger, "Juan Benet's Death", op. cit., p. 9).

Quant à *Una meditación*, la longueur moyenne de ses phrases est de 53/77 mots<sup>288</sup>, c'est-à-dire plus de quatre fois celle du roman à la XIXe et presque deux fois celle de la tradition moderniste<sup>289</sup>. Ce chiffre de 53/77 mots donne bien la mesure de la rupture radicale que suppose l'écriture de Benet par rapport à la tradition romanesque espagnole, ou, comme le dit Pere Gimferrer, de la « *violenta transgresión y desafío lanzado a la totalidad de la prosa castellana de postguerra.* »<sup>290</sup>. Mais, surtout, cette longueur de phrase fait apparaître *Una meditación* comme un cas exceptionnel à la fois par rapport à la tradition moderniste (Benet n'est pas alors simplement l'introducteur de la modernité romanesque en Espagne ni, comme on le dit parfois, un Proust ou un Faulkner à l'espagnole) et dans l'œuvre de Benet, loin de *Volverás a Región* qui n'est pourtant pas un de ses romans faciles. *Herrumbrosas lanzas*, avec une longueur moyenne de 36/48 mots, et *Saúl ante Samuel*, avec une moyenne de 34/47 mots, apparaissent comme des cas intermédiaires entre *Volverás a Región* et *Una meditación*, alors que les 22/25 mots par phrase de *En la penumbra* révèlent la relative « facilité » de ce roman.

L'analyse précédente portait sur la longueur moyenne de la phrase, qui permet de comparer aisément les textes. Mais la longueur de phrase de Benet présente une grande variabilité, de sorte que de nombreuses phrases ont une longueur bien plus importante que la moyenne. C'est ce que permet de constater la Figure 48 ci-dessous, qui fournit le nombre de phrases (en pourcentage du nombre total de phrases du roman) pour des longueurs comprises entre 1 et 200 mots<sup>291</sup>.

---

<sup>288</sup> En complément, voici les médianes : avec prise en compte de « ; » et « : », 42 mots ; sans prise en compte de ces deux marqueurs, 63 mots.

<sup>289</sup> S'agissant de langues différentes, la comparaison des longueurs de phrase doit être prise avec précaution, chaque langue pouvant avoir une norme de longueur différente. Néanmoins, les longueurs de phrase dans les textes conventionnels que nous avons donnés plus haut montrent qu'elles sont assez similaires dans les trois langues (espagnol, français, anglais), autour de 15 mots.

<sup>290</sup> Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 164.

<sup>291</sup> Cette figure n'affiche donc pas les fréquences pour des phrases de plus de 200 mots.

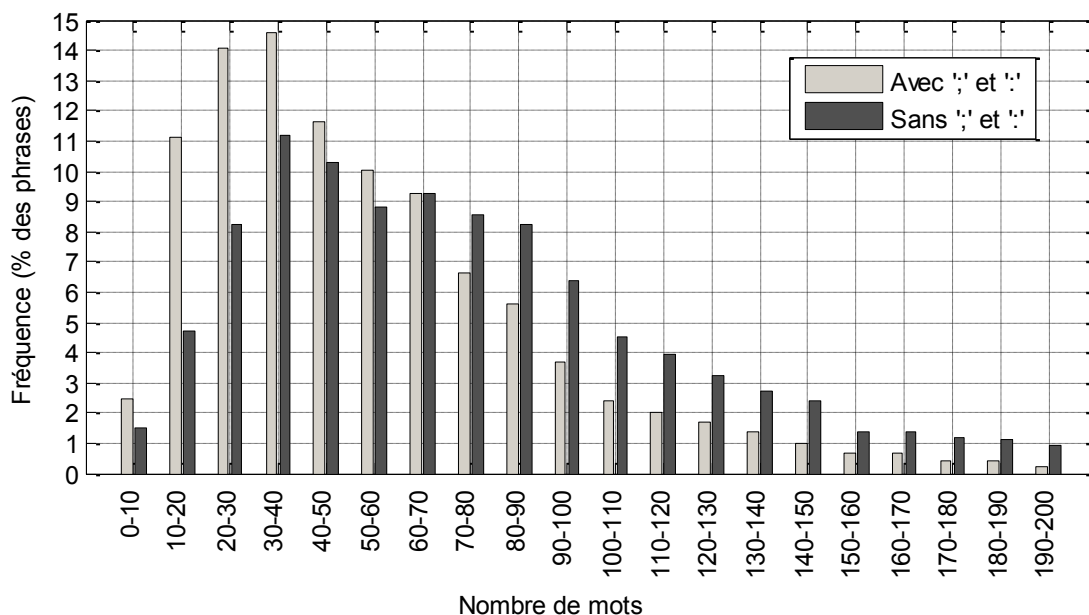


Figure 48 : Longueur des phrases de *Una meditación* (fréquences)

Mais l'analyse est plus simple à partir de la fonction de répartition, donnée dans la Figure 49 pour tout le spectre de longueurs présentes dans le roman<sup>292</sup>. On peut y lire, par exemple, que 10% des phrases du roman ont plus de 100/145 mots<sup>293</sup>.

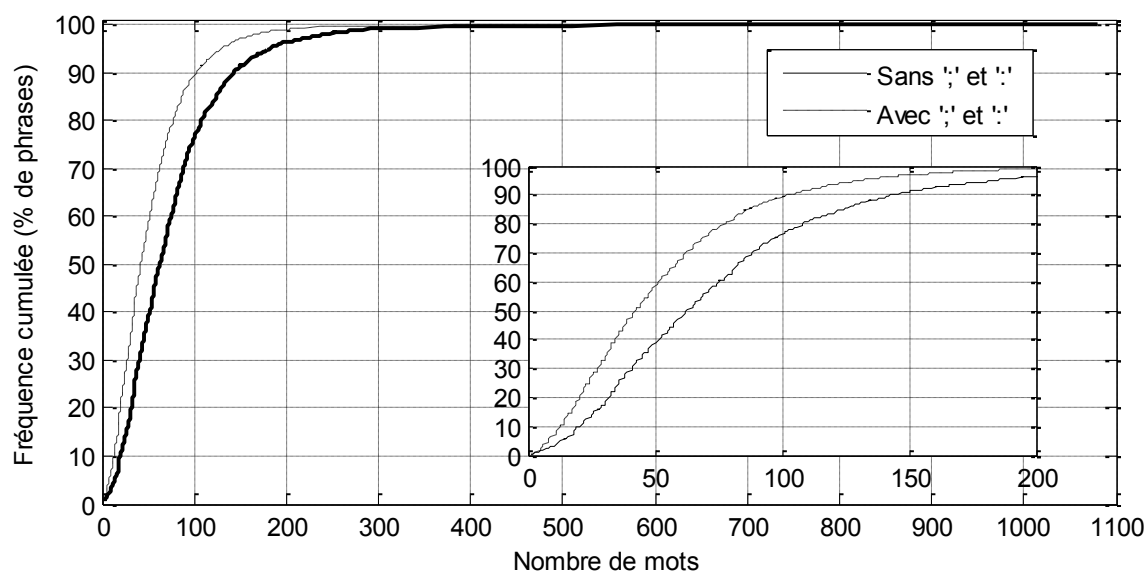


Figure 49 : Longueur de phrase dans *Una meditación* (fonction de répartition)

<sup>292</sup> Pour la définition et lecture des fonctions de répartition, voir la note 260, p. 207.

<sup>293</sup> En effet, dans la Figure 49, pour l'abscisse 100 mots, la courbe au trait discontinu (avec prise en compte de ';' et ':' comme marqueurs de fin de phrase) passe par l'ordonnée 90% ; ceci signifie que 90% des phrases ont moins de 100 mots ou, inversement, que 10% des phrases en ont plus de 100. De la même manière, pour l'abscisse 145 mots la courbe au trait continu (sans prise en compte de ';' et ':' comme marqueurs de fin de phrase) passe aussi par l'ordonnée 90%.

La Figure 49 fait apparaître aussi la longueur maximale, celle de la phrase la plus longue. Avec une longueur maximale de phrase de 1079 mots<sup>294</sup>, *Una meditación* triple la valeur correspondante d'*Absalom, Absalom* (365 mots) et d'*À l'ombre des jeunes filles en fleur* (285 mots). Ce maximum correspond à la phrase « *Cuando llegaban a la habitación ... con sus propios apetitos.* », véritable monstre syntaxique qui s'étend sur trois pages et demie (p. 393-397).

\*

La méthode d'analyse que nous avons employée jusqu'ici est assez intuitive mais elle est en partie biaisée. Nous allons le montrer et proposer une correction.

Pour comparer les romans entre eux, nous en avons calculé la longueur moyenne des phrases. Pour chaque roman, le calcul de la longueur moyenne a été réalisé en attribuant implicitement le même poids à toutes les phrases. C'est-à-dire la moyenne était une *moyenne arithmétique*, obtenue comme la somme des longueurs de toutes les phrases divisée par leur nombre :

$$\bar{N} = \frac{1}{n} \sum N_i \quad (1)$$

où  $\bar{N}$  est la longueur moyenne,  $N_i$  est la longueur de la phrase  $i$ , et  $n$  est le nombre de phrases du roman.

Or, en attribuant le même poids à toutes les phrases, nous ne prenons pas en compte un fait simple mais très important pour l'expérience de lecture : le lecteur ne passe pas autant de temps avec les phrases courtes qu'avec les phrases longues. Voyons-le sur un cas extrême. Imaginons un texte constitué uniquement de deux phrases : une première phrase de cinq mots et une deuxième de cent. Si nous calculons la moyenne arithmétique, la longueur moyenne de ce texte est de  $(100+5)/2=52,5$  mots. Or, en lisant un tel texte, le lecteur passera très vite sur la première phrase de cinq mots et, en revanche, restera vraisemblablement bien plus longtemps sur la deuxième de cent mots. Ainsi, pour le lecteur, la lecture de ce texte sera bien plus proche de la lecture d'une phrase de 100 mots que de celle d'une phrase de 52,5 mots. En effet, le temps que le lecteur aura consacré à la lecture de ce texte aura été monopolisé par la phrase de cent mots, alors que la phrase de

---

<sup>294</sup> Ce maximum est indépendant des marqueurs de fin de phrase considérés, car la phrase en question ne contient ni de point-virgule ni de deux-points.

cinq n'aura représenté qu'une toute petite partie de la durée totale de la lecture. En conclusion, comme elle fait abstraction du temps de lecture, la moyenne arithmétique ne rend pas bien compte de l'expérience du lecteur.

Pour corriger ce biais, il faudrait attribuer à chaque phrase du roman un poids  $p_i$  qui rende compte du temps que le lecteur passera à la lire. La longueur moyenne des phrases pondérée par le temps de lecture, que nous désignerons  $\bar{N}$ , est alors calculée comme<sup>295</sup> :

$$\bar{N} = \frac{\sum p_i \cdot N_i}{\sum p_i} \quad (2)$$

Or il existe une manière approximative mais très simple d'estimer le temps de lecture d'une phrase : le nombre de mots<sup>296</sup>. Ainsi, le poids qu'il faut attribuer à chaque phrase avant de réaliser nos calculs n'est autre que son nombre de mots ; c'est-à-dire  $p_i = N_i$ . La longueur moyenne pondérée par le temps de lecture devient alors :

$$\bar{N} = \frac{\sum N_i^2}{\sum N_i} \quad (3)$$

Avec la formule (3), la longueur moyenne de phrase du texte que nous avons imaginé plus haut, constitué d'une phrase de cinq mots et d'une autre de cent, serait de 95,5 mots, une valeur bien plus proche de l'expérience du lecteur que la moyenne arithmétique (52,5 mots).

La fonction de répartition change aussi en accord avec le poids attribué à chaque phrase, mais nous n'en détaillerons pas ici le calcul<sup>297</sup>.

Le Tableau 9 ci-dessous fournit les moyennes pondérées obtenues avec la formule (3), selon que l'on considère ou non ';' et ':' marqueurs de fin de phrase. Ces chiffres ne sont plus de longueurs moyennes *par rapport au nombre de phrases du texte* mais *par rapport au temps du lecteur*. Autrement dit, les longueurs du Tableau 9 représentent la

<sup>295</sup> On notera que la formule (2) devient identique à la formule (1) quand  $p_i=1$  pour toutes les phrases, c'est-à-dire quand toutes les phrases ont le même poids.

<sup>296</sup> Il s'agit évidemment d'une estimation grossière, le temps de lecture d'une phrase n'est pas uniquement lié au nombre de mots.

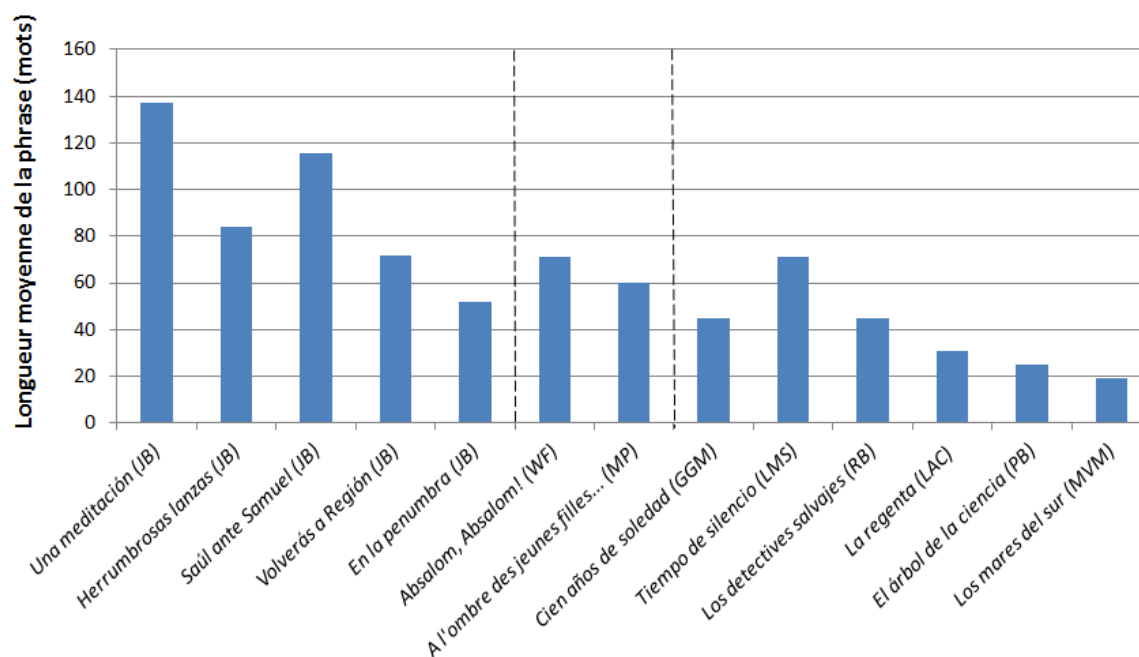
<sup>297</sup> En général, la fonction de répartition est calculée comme  $F(x) = \sum(1_{N_i \leq x} \cdot p_i \cdot N_i) / \sum p_i$ . Dans le cas d'une pondération par le nombre de mots de la phrase :  $F(x) = \sum(1_{N_i \leq x} \cdot N_i^2) / \sum N_i$ , où les  $N_i$  sont les longueurs des phrases du texte et  $1_{N_i \leq x}$  une fonction qui vaut 1 quand  $N_i \leq x$  et 0 dans le cas contraire. (Pour la définition de *fonction de répartition*, voir la note 260, p. 207.)



phrase moyenne *ressentie par le lecteur*, celle à laquelle il a le plus souvent affaire au cours de la lecture. La Figure 50 présente graphiquement ces résultats et ajoute quelques autres romans.

**Tableau 9 : Longueur moyenne de la phrase pondérée par le temps de lecture (c'est-à-dire par rapport au temps du lecteur)**

		<i>Una meditación</i> (JB)	<i>Herrumbrosas lanzas</i> (JB)	<i>Saúl ante Samuel</i> (JB)	<i>Volverás a Región</i> (JB)	<i>Absalom, Absalom!</i> (WF)	<i>A l'ombre des...</i> (MP)	<i>Tiempo de silencio</i> (LMS)	<i>La Regenta</i> (LAC)	<i>El árbol de la ciencia</i> (PB)
Longueur moyenne phrase (mots)	. !? ...	137	84	115	72	71	60	71	31	25
	. !? ... ;:	100	59	78	50	52	49	60	23	19

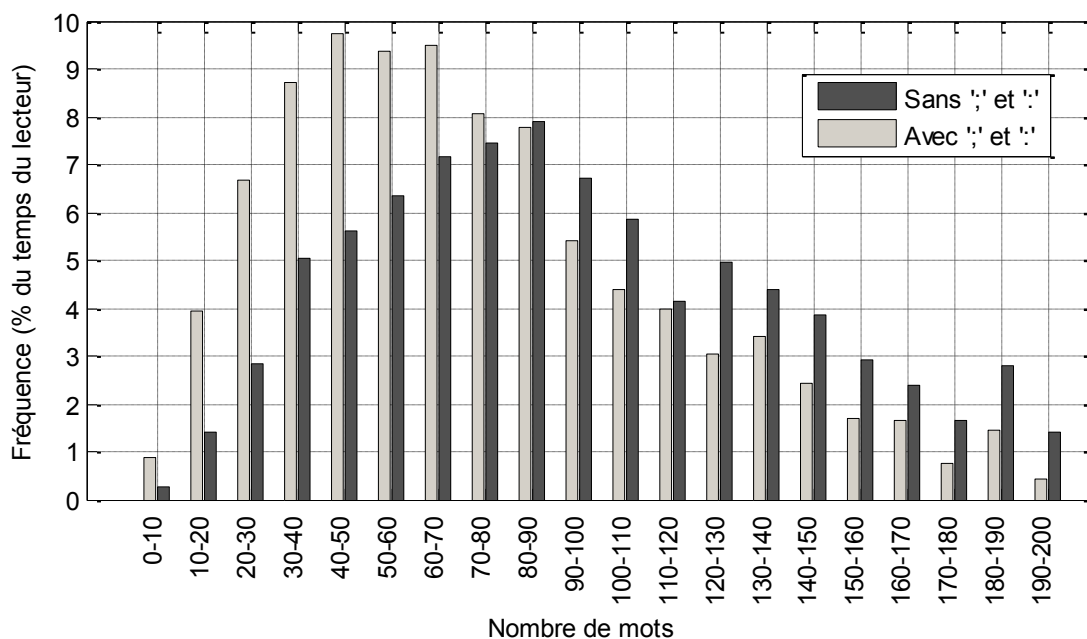


**Figure 50 : Longueur moyenne de la phrase pondérée par le temps de lecture (c'est-à-dire par rapport au temps du lecteur) (marqueurs : « . !? ... »)**

Les résultats affichés dans le Tableau 9 indiquent que l'expérience du lecteur de *Una meditación* est celle d'une phrase qui en moyenne dépasse la centaine de mots (100/137). Nous verrons ci-dessous ce que cela signifie sur le plan de la difficulté de lecture. Quant

aux relations entre les divers romans, elles sont les mêmes que celles que nous avons mises en évidence en analysant la moyenne arithmétique<sup>298</sup>.

La Figure 51 ci-dessous fournit la fréquence, par rapport au temps du lecteur, des différentes longueurs de phrase. On remarquera l'effet de la pondération : comparée à la Figure 48 (p. 214), le centre de gravité de cette figure est déplacé à droite, vers des longueurs plus importantes.



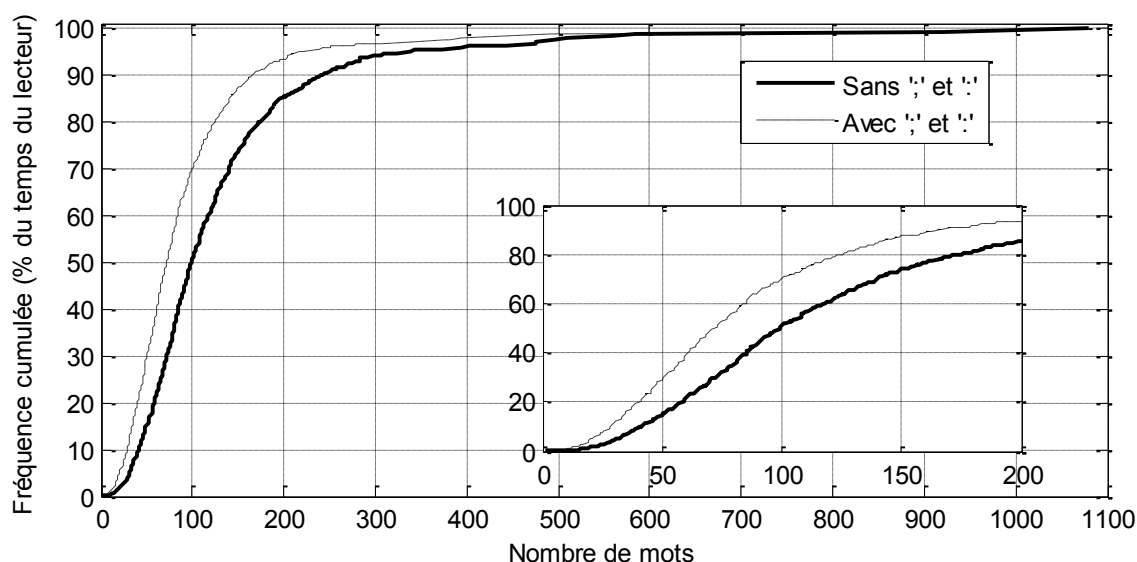
**Figure 51 : Longueur des phrases de *Una meditación* pondérée par le temps de lecture (fréquences)**

\*

Nous nous sommes occupé jusqu'ici de longueur de phrase, mais son effet sur la difficulté de lecture reste encore à préciser. Pour cela, la psycholinguistique a développé des *indices de lisibilité*, des formules qui corrélient les caractéristiques formelles des textes (dont la longueur des phrases) avec la difficulté réellement expérimentée par les lecteurs. Comme nous le montrons en Annexe 2, selon l'indice de lisibilité de Flesh/Fernández Huerta (qui classe les textes dans une échelle de lisibilité de sept niveaux allant de « très

<sup>298</sup> On notera cependant que la moyenne pondérée permet de mieux mettre en évidence la difficulté particulière de *Saúl ante Samuel*. En effet, tant pour ce roman que pour *Tiempo de silencio*, l'effet de la pondération est plus important que pour les autres romans de moyenne arithmétique similaire (pour s'en apercevoir, il suffit de comparer la Figure 47 et la Figure 50). Ceci indique que ces deux romans comptent à la fois des phrases très longues et des phrases très courtes (par exemple, des dialogues) ; c'est ce que prouve le coefficient de variation, bien plus élevé pour ces deux romans (cf. Tableau 8) ; or, dans une moyenne arithmétique, les phrases courtes « cachent » les phrases longues.

facile » à « très difficile »), en espagnol les phrases de plus de 55 mots sont « très difficiles ». Or, d'après la Figure 49, 40%/60% des phrases de *Una meditación* ont plus de 55 mots<sup>299</sup>. C'est-à-dire la moitié des phrases du roman de Benet sont de lecture « très difficile » au sens de Flesh/Fernández Huerta<sup>300</sup>. Mais il est plus intéressant de réaliser cette analyse sur les longueurs pondérées par le temps de lecture, dont voici la fonction de répartition :



**Figure 52 : Longueur des phrases de *Una meditación* pondérée par le temps de lecture (fonction de répartition)**

Cette fonction de répartition fournit la longueur de la phrase par rapport au temps du lecteur (le temps qu'il investit dans la lecture)<sup>301</sup>. Elle montre que, pendant 60%/80% du temps de lecture, le lecteur est confronté à des phrases de plus de 55 mots. Cela signifie que, *entre 60 et 80% du temps qu'il consacre à Una meditación, le lecteur est confronté à un texte « très difficile »* (au sens de Flesh/Fernández Huerta).

\*

Pour finir ce chapitre, résumons brièvement les résultats de nos analyses. Comme nous l'avons dit en introduction, la difficulté de la phrase bénétienne est le produit de sa

<sup>299</sup> 40% si nous considérons «;» et «:» comme marqueurs de fin de phrase ; 60% dans le cas contraire.

<sup>300</sup> L'indice de lisibilité de Flesh/Fernández Huerta ne tient pas compte de la complexité de la structure syntaxique de la phrase. La difficulté réelle des phrases de Benet est donc encore plus importante que prévu par l'indice.

<sup>301</sup> Par exemple, la courbe au trait continu passe par le point {x=200 mots, F=86% du temps}, ce qui signifie que pendant 86% du temps, le lecteur lit des phrases de moins de 200 mots et donc que pendant 14% (100%-86%) du temps les phrases ont plus de 200 mots (voir la note 260, p. 207).

complexité structurale et de sa longueur. D'une part, nous avons vu que la phrase de *Una meditación* tend à adopter des patrons de développement (arborescent, en escalier, périodique, incluant de très longues parenthèses) qui empêchent une compréhension modulaire et progressive et exigent au contraire la saisie simultanée de tout l'« édifice syntaxique ». D'autre part, la difficulté inhérente de cette tâche de reconstruction ne fait que s'accroître avec la longueur de la phrase : en effet, plus la phrase est longue, plus elle compte de membres et de niveaux syntaxiques, et donc plus sa structure est complexe. Or, la phrase de *Una meditación*, nous l'avons vu, est quatre fois plus longue que celle des textes conventionnels et deux fois plus que celle des romans modernes paradigmatiques que sont ceux de Faulkner et de Proust<sup>302</sup>. Il en résulte que, d'après l'indice de lisibilité de Flesh/Fernández Huerta, le texte de *Una meditación* est perçu comme « très difficile » pendant 60 à 80% du temps investi dans la lecture.

---

<sup>302</sup> En complément de la comparaison quantitative que nous avons présentée ici, on trouvera dans la section 7.2 une comparaison qualitative des structures de phrase de Benet, de Proust et de Faulkner.

## Chapitre 7 Conclusion de la partie I : Vue d'ensemble et comparaison avec d'autres romans modernes

Avec ce chapitre, nous terminerons la première partie de notre travail sur *Una meditación*, qui a porté sur la disposition du contenu dans la linéarité du texte. Nous présenterons, d'abord, une synthèse des caractéristiques que nous avons identifiées et une interprétation d'ensemble de leurs effets de lecture (§7.1), puis une comparaison avec l'œuvre d'autres auteurs modernes : Luis Martín-Santos, Marcel Proust, William Faulkner et Claude Simon (§7.2).

### 7.1 Vue d'ensemble : structure fractale, paralysie narrative et décomposition du texte

Dans notre analyse du contenu de *Una meditación* nous avons vu que le roman raconte essentiellement une dizaine de relations entre des couples de personnages. La plupart sont des relations sentimentales et érotiques entre un personnage masculin et un personnage féminin ; certaines sont des relations de rivalité entre deux personnages masculins ; enfin, parfois les deux types se croisent pour établir des triangles où un personnage féminin est convoité par deux personnages masculins.

Etant donné que certains personnages sont protagonistes de plusieurs relations (et sont par conséquent très présents le long du texte) et qu'en plus ces personnages entretiennent peu de relation entre eux, le contenu du roman apparaît structuré en quatre *lignes d'histoire*, c'est-à-dire quatre ensembles de relations assez indépendants les uns des autres. Ces lignes d'histoire sont celles des personnages de Jorge, de Mary, d'Emilio et du couple formé par Carlos et Leo. Cette structure du contenu de *Una meditación* est schématisée dans la Figure 53 ci-dessous.

Mais les lignes d'histoire n'épuisent pas complètement le contenu du roman : nous avons distingué aussi un incipit qui fait office d'introduction et une série d'*épisodes secondaires*, souvent comiques, qui ne participent pas à l'enchaînement temporel, intentionnel et causal d'aucune ligne d'histoire. Enfin, en plus des quatre lignes d'histoire et des épisodes secondaires, le texte de *Una meditación* compte de nombreuses *digressions* (la plupart théoriques, quelques-unes mythiques) s'étendant sur plusieurs pages. En volume, les lignes d'histoire représentent 58% du texte, les épisodes secondaires et l'introduction représentent 24%, les digressions 18%.

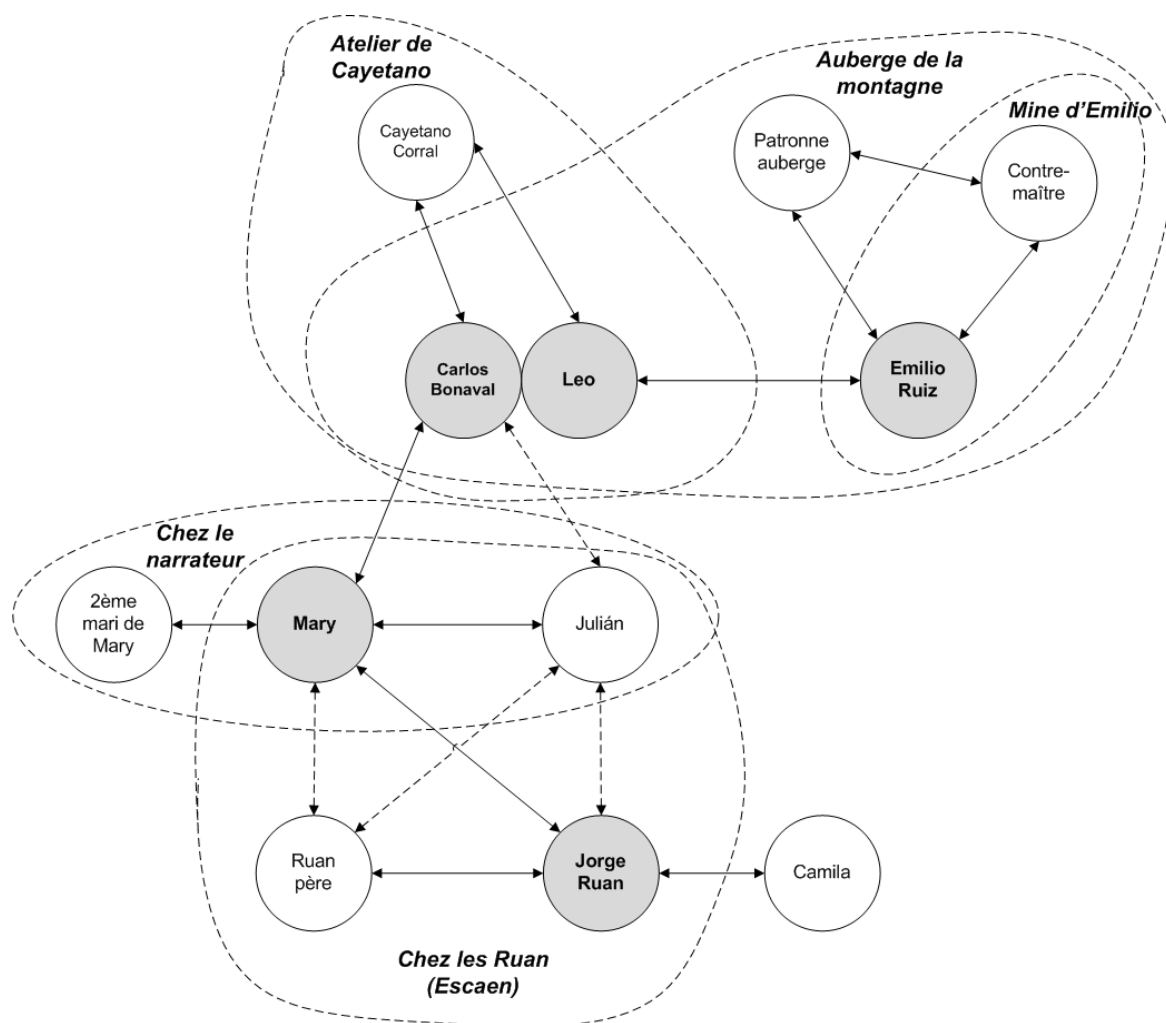


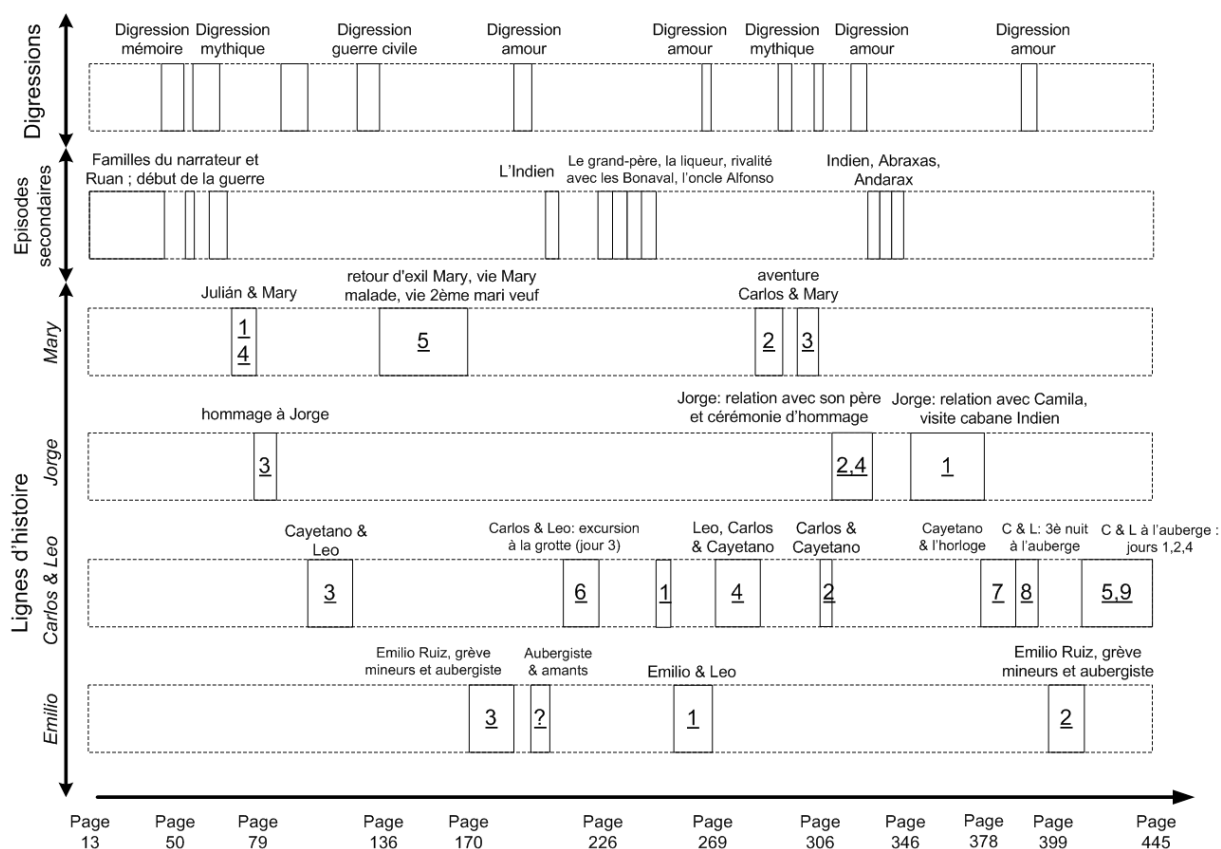
Figure 53 : Lignes d'histoire de *Una meditación* (reprise de la Figure 4, p. 59)

### La fragmentation du texte et le brouillage de la structure de l'histoire (disposition inter-macroséquentielle)

Le contenu composé des quatre lignes d'histoire, des épisodes secondaires et des digressions peut être disposé (projeté) sur la linéarité du texte d'une infinité de manières. Voyons quelles sont les caractéristiques de la disposition que nous avons identifiées.

À un premier niveau d'analyse, la disposition de *Una meditación* se caractérise par la *fragmentation textuelle* : le texte du roman est constitué de *quarante macroséquences* (segments thématiquement homogènes qui développent chacun un épisode ou une digression), d'une extension moyenne de dix pages, aux frontières desquelles se produit une rupture thématique totale, les macroséquences successives appartenant le plus souvent à des lignes d'histoire différentes. Cette fragmentation du texte peut être appréciée dans la Figure 54 ci-dessous, qui schématise la structure macroséquentielle du roman (on peut

voir cette figure en grand format à la page 70). De ces quarante macroséquences, la moitié est consacrée aux lignes d’histoire, l’autre moitié aux épisodes secondaires et aux digressions.



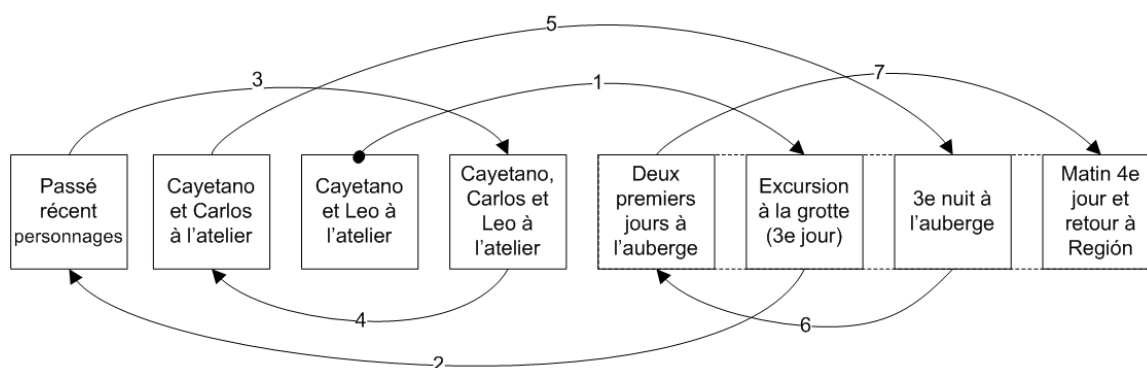
**Figure 54 : Structure macroséquentielle de *Una meditación* (reprise de la Figure 10, p. 70)**

Pendant narratif de la fragmentation textuelle, le récit de chaque ligne d’histoire est discontinu : il n’est pas constitué d’une suite contiguë de macroséquences mais, au contraire, il est souvent interrompu par des macroséquences portant sur d’autres lignes d’histoire et par des digressions. En moyenne, deux macroséquences successives d’une même ligne d’histoire sont séparées par six autres macroséquences appartenant à d’autres lignes d’histoire ou constituant des digressions. Cette discontinuité du récit est également manifeste dans la Figure 54.

Par ailleurs, ce n’est pas uniquement le récit de la ligne d’histoire dans son ensemble qui est discontinu : selon ce que nous avons appelé *éclatement épisodique*, le récit des épisodes individuels constituant les lignes d’histoire est également discontinu, un épisode pouvant être raconté en plusieurs macroséquences.

Alors que comprendre un texte narratif consiste à reconstruire la structure de l'histoire à partir du récit, le résultat de l'éclatement épisodique est *un récit dont la structure ne reproduit pas celle de l'histoire mais au contraire la brouille*. En effet, le niveau structural des épisodes rapportés par les macroséquences peut être quelconque : une macroséquence peut rapporter tant un épisode de niveau 1 (par exemple, toute la relation de Jorge et Camila, en 32 pages) qu'un épisode de niveau 3 (par exemple, l'excursion à la grotte de Carlos et Leo<sup>303</sup>, en 14 pages).

À la discontinuité, à l'éclatement épisodique et au brouillage de la macrostructure de l'histoire, s'ajoute la *non-linéarité du récit* (c'est-à-dire son *anachronie*) et plus particulièrement la forme du *récit en spirale* : l'ordre des événements est complètement bouleversé par un récit qui opère constamment de sauts temporels de direction alternée, vers l'avant et vers l'arrière, une forme de développement narratif qui est à l'opposé de celle qui facilite la compréhension. La Figure 55 ci-dessous montre cette forme spirale du récit dans le cas de la ligne d'histoire « Carlos et Leo ».



**Figure 55: Histoire et récit de la ligne d'histoire « Carlos et Leo »  
(reprise de la Figure 21)**

Malgré leur omniprésence et leur caractère souvent déroutant, ni la discontinuité, ni l'éclatement, ni l'anachronie ne sont justifiés par le texte. En effet, nous avons vu que les transitions entre macroséquences ne reçoivent jamais de justification fonctionnelle, ni diégétique (implicite dans la logique causale et intentionnelle de l'histoire) ni extradiégétique (apportée extérieurement par le narrateur). Ajoutons que, comme nous le verrons dans l'étude de l'énonciation du roman (partie III), il est difficile d'invoquer une « logique du souvenir » qui aurait pu justifier les interruptions et les anachronies par la

<sup>303</sup> La macrostructure épisodique de la ligne d'histoire sur Jorge est schématisée dans la Figure 6, p. 63 ; celle de la ligne d'histoire sur Carlos et Leo, dans Figure 7, p. 64.



nécessité de connecter tel et tel événement éloignés dans le temps mais proches dans la mémoire du narrateur.

### **Le camouflage des transitions entre les macroséquences**

Pourtant, le lecteur de *Una meditación* ne s'aperçoit pas toujours de la discontinuité du récit et de son arbitraire. En effet, le texte œuvre pour que les ruptures entre les macroséquences passent inaperçues, tant sur le plan du contenu que sur celui de l'expression.

Sur le plan du contenu, le caractère arbitraire des transitions est dissimulé par le maintien d'une des dimensions qui définissent les macroséquences successives, ce qui fournit un semblant de connexité : ainsi, alors qu'elles n'appartiennent pas au même enchaînement événementiel, les macroséquences contiguës partagent momentanément tel ou tel personnage, tel ou tel lieu, telle ou telle circonstance temporelle. C'est ce que nous avons appelé *motivation contingente des transitions*. Il s'agit là d'un mouvement paradoxal puisque ce lien établi entre chaque paire de macroséquences construit une continuité textuelle artificielle dans un récit qui se caractérise justement par sa discontinuité.

Sur le plan de l'expression, ce n'est pas le caractère arbitraire de la transition mais la transition elle-même qui est dissimulée. Cette occultation des frontières entre les macroséquences est le fait de l'*absence de marqueurs de segmentation*, ces signifiants qui dans les textes conventionnels orientent le lecteur dans la tâche de délimitation des unités séquentielles de lecture. En premier lieu, aucun marqueur typographique ne sépare les macroséquences successives, le texte de Benet n'opère aucune coupure graphique, le roman se présente comme un unique paragraphe de 443 pages sans aucun point à la ligne. Deuxièmement, les indications de temps ou de lieu et la désignation explicite des personnages en début de macroséquence (les marqueurs sémantiques de segmentation dans les textes conventionnels) sont rares et fréquemment reléguées à des lieux textuels périphériques (parenthèses, relatives, etc.) Troisièmement, les débuts de macroséquence sont souvent saturés de détails non fonctionnels qui dévient l'attention du lecteur de la tâche de segmentation. Enfin, la motivation contingente des transitions (dont nous avons parlé ci-dessus) met en avant des éléments communs aux deux macroséquences, au détriment de ceux qui les différencient et pourraient ainsi signaler la rupture.

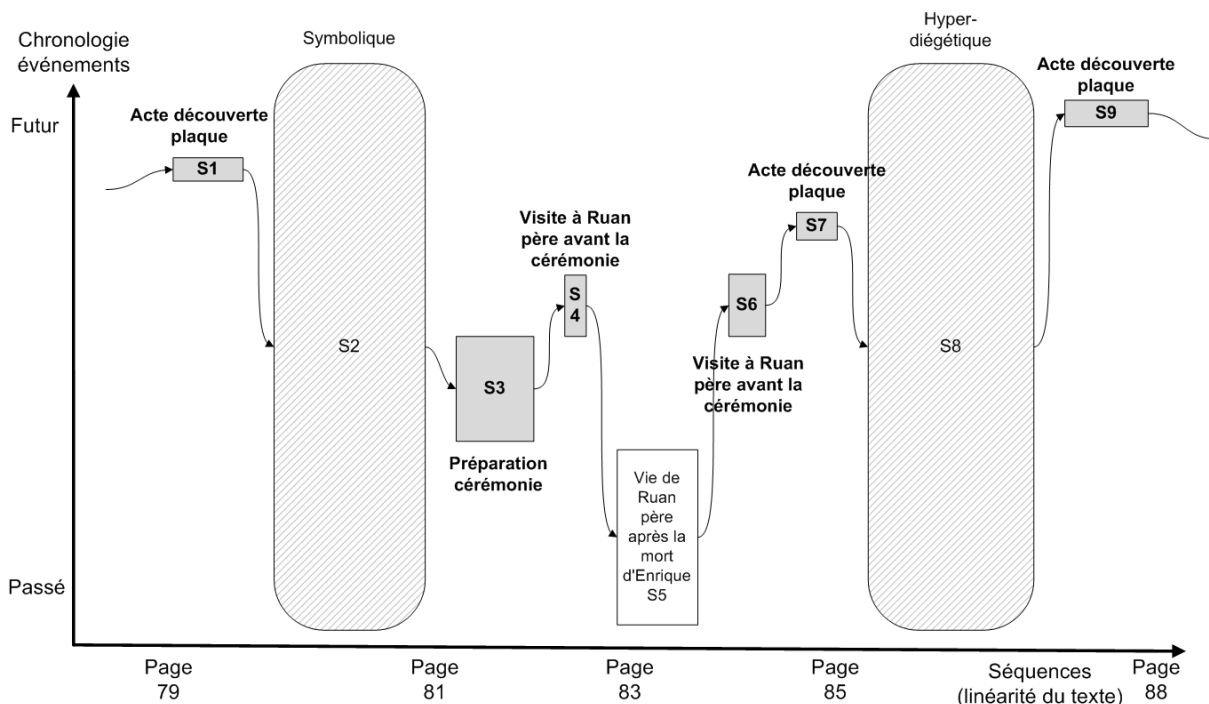
Ce brouillage des frontières entre les macroséquences constitue une importante difficulté de lecture. Quand le lecteur ne repère pas une transition, l'intégration des

événements lus devient soit impossible, soit erronée (car le lecteur essaiera de les rapporter indûment à l'épisode de la macroséquence qui a été abandonnée, avec laquelle ils n'ont aucune relation). La lecture se poursuit alors dans des conditions dégradées, l'intégration dans une représentation mentale globale devenant de plus en plus difficile. Plus tard dans le texte, le lecteur se rendra compte que l'épisode porte sur une autre ligne d'histoire, sur d'autres personnages, et comprendra qu'il a raté une transition. Il devra alors choisir entre deux stratégies correctives : soit revenir en arrière, chercher le point où la rupture s'est produite et reprendre la lecture à partir de ce point ; soit poursuivre la lecture, renoncer aux nouvelles possibilités de compréhension et se contenter de « recycler » mentalement le souvenir incomplet du fragment qu'il a mal lu. L'effet du brouillage des frontières entre les macroséquences dépend donc du lecteur, qui devra choisir régulièrement entre la relecture et la compréhension incomplète.

### **L'hétérogénéité discursive (disposition interne des macroséquences)**

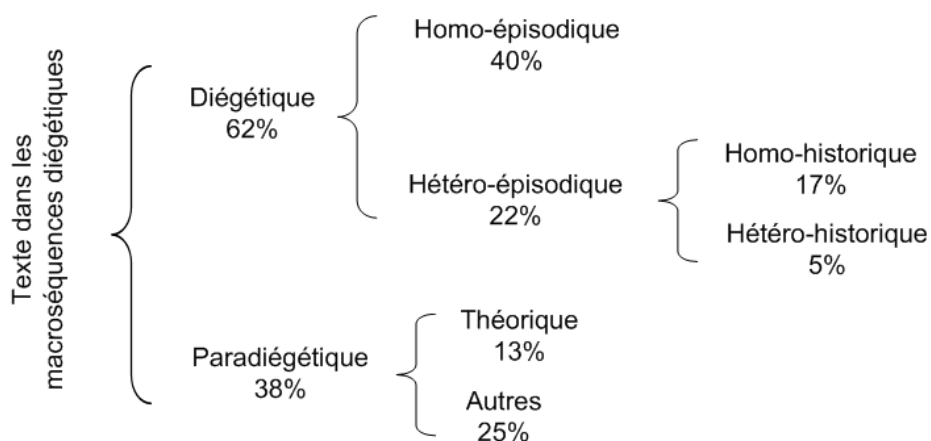
Nous avons vu que le texte de *Una meditación* est constitué d'une suite de macroséquences, segments thématiquement homogènes développant tel ou tel (macro-)épisode ou digression. À ce niveau inter-macroséquentiel, la complexité du texte est due au brouillage des relations entre l'histoire et l'enchaînement de macroséquences. Or les macroséquences ne sont pas des unités si homogènes que nous l'avons suggéré. En réalité, *les macroséquences sont le foyer de plusieurs facteurs d'hétérogénéité.*

En effet, chaque macroséquence diégétique est composée d'une suite de séquences dont seulement quelques-unes, que nous avons appelées *homo-épisodiques*, développent l'épisode qui la définissent. Ce récit homo-épisodique est souvent interrompu par des séquences hétérogènes, étrangères au fil narratif : des séquences *hétéro-épisodiques* qui relatent des événements diégétiques ne faisant pas partie de l'épisode de la macroséquence ; des séquences *paradiégétiques narratives* qui abandonnent l'histoire diégétique (séquences mythiques, symboliques, etc.) ; et des séquences *paradiégétiques théoriques* qui suspendent la narration. Cette hétérogénéité à l'intérieur des macroséquences diégétiques est illustrée dans la Figure 56 ci-dessous, qui schématise la structure séquentielle de la macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge » (on peut voir la même figure en grand format à la page 152).



**Figure 56: Structure séquentielle de la macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge » (reprise de la Figure 28)**

Le schéma de la Figure 57 ci-dessous fournit, pour les huit macroséquences diégétiques que nous avons analysées, le poids relatif moyen des divers types de discours. Comme on le voit, *seulement 40% du texte est homo-épisodique : 20% est hétéro-épisodique et 40% est paradiégétique.*



**Figure 57 : Poids relatif moyen de chaque type de discours dans les macroséquences diégétiques (reprise de la Figure 36)**

La structure interne des macroséquences est très similaire à celle du texte dans son ensemble au niveau global inter-macroséquentiel. Premièrement, conséquence de l'hétérogénéité séquentielle, le texte des macroséquences est très *fragmenté* : ainsi, alors que l'extension moyenne des macroséquences est de dix pages, celle des séquences qui les

composent n'est que d'une page et demie. Deuxièmement, comme il est interrompu par les séquences hétéro-épisodiques ou paradiégétiques, le récit homo-épisodique de la macroséquence est forcément *discontinu*. Troisièmement, le récit de certains sous-épisodes est éclaté en plusieurs séquences, ce que nous avons appelé *éclatement épisodique*. En revanche, contrairement à ce qu'il arrive au niveau inter-macroséquentiel, le récit homo-épisodique à l'intérieur des macroséquences tend à être *linéaire*, c'est-à-dire chronologique (garantissant ainsi un niveau minimal de compréhension).

En ce qui concerne les transitions entre les séquences, nous ne les avons pas analysées en détail mais l'examen d'un certain nombre d'entre elles montre qu'elles présentent des caractéristiques similaires à celles des transitions entre les macroséquences, en particulier quant à l'absence de marqueurs de segmentation.

### **La difficulté de la phrase : suspension du sens et extrême longueur**

Le dernier palier textuel que nous avons analysé, après ceux du roman (composé de macroséquences) et de la macroséquence (composée de séquences), est celui de la phrase. Nous avons considéré deux facteurs qui contribuent à la célèbre complexité de la phrase bénédictine : sa structure et sa longueur.

Trois structures syntaxiques nous semblent complexifier particulièrement la tâche du lecteur : la structure arborescente, la structure en escalier et la structure périodique. Les phrases à structure *arborescente* sont le résultat de l'amplification : le fil du propos principal se trouve constamment interrompu par des précisions, des compléments, des nuances qui finissent par phagocyter le discours premier et perdre le lecteur. À ce propos, l'importance des parenthèses mérite d'être soulignée. En effet, elles sont très nombreuses et très extenses : la moitié des phrases de *Una meditación* en contient au moins une et 17% du texte du roman se trouve à l'intérieur d'une parenthèse. D'une part, ces parenthèses constituent des interruptions qui détournent l'attention du fil principal et en ralentissent l'avancement. D'autre part, dans certains cas l'extension des parenthèses est si importante par rapport à celle de la phrase qui les accueille, que l'unité de cette dernière est mise en danger ; on peut alors se demander où se situe le propos principal, si à l'extérieur ou à l'intérieur des parenthèses.

Les phrases *en escalier* présentent un développement linéaire, sans ramifications ou excroissances qui détourneraient l'attention du lecteur, mais enchaînent des subordonnées enchâssées les unes dans les autres. Or, alors que les phrases qui se développent par cumul

d'éléments de même rang syntaxique et sémantique peuvent être comprises par parties, modulairement, l'hétérogénéité des liens syntaxiques et sémantiques qui lient les membres successifs des phrases en escalier exigent une saisie simultanée de l'ensemble.

Les phrases à structure *périodique* sont celles où des éléments secondaires (la protase) annoncent mais diffèrent l'arrivée des éléments nucléaires (l'apodose). Aucune compréhension – même partielle – n'est ainsi possible tant que ces éléments nucléaires ne sont pas livrés. La structuration périodique peut concerner uniquement la phrase dans son ensemble, mais souvent elle informe aussi les niveaux syntaxiques inférieurs qui se constituent alors en périodes mineures à l'intérieur de la période majeure de la phrase.

Ces trois structures de phrase font que la compréhension est constamment différée : différée jusqu'à la fin de la parenthèse, qui sera peut-être suivie d'une nouvelle parenthèse ou qui inclura une parenthèse enchâssée ; différée jusqu'à la fin de l'enchaînement de subordinées, toujours relancé ; différée jusqu'à la chute de la période, à l'arrivée de l'apodose, qui enchaînera peut-être avec une nouvelle protase. Par ailleurs, face à ces trois configurations phrastiques, le lecteur se trouve confronté au risque de saturation de sa mémoire de travail. En effet, les trois structures arborescente, en escalier et périodique exigent du lecteur qu'il saisisse simultanément tous les liens hiérarchiquement complexes qui lient les divers membres de la phrase. La compréhension sera donc très dépendante des performances attentionnelles et mémorielles du lecteur.

Enfin, en accueillant les développements arborescents, les enchaînements de subordinées et les structures périodiques à plusieurs niveaux, la phrase de Benet devient nécessairement très longue. En effet, la longueur moyenne de la phrase de *Una meditación* est de 77 mots, c'est-à-dire plus de quatre fois supérieure à celle du roman à la XIXe (15 mots) et presque deux fois supérieure à celle de la tradition moderniste représentée par Proust et Faulkner (30-40 mots). Sur ce point, *Una meditación* se distingue aussi des autres romans de Benet, par exemple de *Volverás a Región* dont la longueur moyenne de la phrase est de 37 mots. Par ailleurs, si on examine la répartition des longueurs de phrase de *Una meditación* à la lumière de l'indice de lisibilité de Flesh/Fernández Huerta, le texte est perçu comme « très difficile » pendant 60 à 80% du temps investi dans la lecture.

## Le texte fractal

Le résumé que nous avons présenté dans ce chapitre montre que la disposition du roman bénétien présente (presque) les mêmes caractéristiques aux niveaux d'organisation textuelle macroséquentiel et séquentiel. Ces caractéristiques sont :

- la fragmentation textuelle,
- la discontinuité du récit,
- l'éclatement épisodique,
- l'anachronie du récit en spirale (au niveau global uniquement),
- la dissimulation des frontières (macro)séquentielles,
- l'hétérogénéité diégétique et paradiégétique<sup>304</sup>.

Plus étonnant, on retrouve également la plupart de ces caractéristiques au palier de la phrase. D'une part, les nombreuses parenthèses de l'écriture de Benet sont le pendant phrastique des (macro)séquences non homo-épisodiques : en effet, ces parenthèses hébergent de *l'hétérogénéité* diégétique et paradiégétique et sont donc responsables de la *fragmentation* de la phrase et de la *discontinuité* de son discours principal. D'autre part, la structure périodique de la phrase peut être rapprochée de *l'anachronie* et de *l'éclatement épisodique* du récit : livrant d'abord les éléments subordonnés, les phrases à structure périodique bousculent l'ordre logique et, comme dans le récit anachronique, elles donnent trop tôt ce qu'elles devraient donner plus tard et trop tard ce qu'elles devraient donner plus tôt<sup>305</sup>. Par ailleurs, l'organisation de la phrase en plusieurs périodes à différents niveaux hiérarchiques (la protase d'une période pouvant, par exemple, être constituée à un niveau inférieur d'une protase et d'une apodose) ressemble à l'éclatement épisodique, qui bouleverse l'ordre des événements à différents niveaux macrostructuraux.

En résumé, les caractéristiques du texte aux trois paliers textuels de la macroséquence, de la séquence et de la phrase sont très similaires. *Una meditaci3n*

---

<sup>304</sup> Nous pouvons distinguer deux formes d'hétérogénéité, diégétique et paradiégétique, qui affectent de manière homologue les deux niveaux d'organisation textuelle inter- et intra-macroséquentiel. L'*hétérogénéité diégétique* est celle due au récit d'événements diégétiques étrangers à ceux du propos principal : au niveau inter-macroséquentiel, l'hétérogénéité diégétique apparaît quand le texte passe d'une ligne d'histoire à une autre ou à un épisode secondaire ; au niveau intra-macroséquentiel, quand le texte passe d'une séquence homo-épisodique à une séquence hétéro-épisodique. L'*hétérogénéité paradiégétique* est due à l'apparition de segments non diégétiques : au niveau inter-macroséquentiel, elle est le fait des digressions (théoriques ou mythiques) ; au niveau intra-macroséquentiel, des séquences paradiégétiques (théoriques, mythiques, hyperdiégétiques, métanarratives, etc.)

<sup>305</sup> Symptomatiquement, alors que nous qualifions le récit de *spiral*, Frédéric Bravo qualifie la lecture de la phrase de *concentrique*.

présente ainsi une sorte de développement *fractal*, tous les niveaux structuraux étant gouvernés par la même forme<sup>306</sup>.

\*

Dans la troisième partie de notre travail, nous étudierons la figure du narrateur et nous verrons si son statut dans la fiction motive les caractéristiques du texte que nous avons décrites. Pour cela, nous évaluerons la pertinence d'une interprétation courante qui voit dans *Una meditación* le produit d'une remémoration mentale de la vie du narrateur. Nous verrons que cette interprétation est confortée par certains faits textuels mais qu'elle se heurte à de nombreux autres faits. En effet, *Una meditación* brouille les codes énonciatifs, le narrateur s'approchant tantôt d'une position mémorialiste dans sa qualité de narrateur-personnage qui raconte son passé, tantôt d'une position auctoriale quand il se transforme en narrateur omniscient extérieur à la diégèse. Nous en concluons que la complexité structurale du récit bénétien apparaît plutôt comme la marque de fabrique d'une œuvre délibérément difficile.

\*

Après avoir caractérisé la disposition du texte bénétien, nous pouvons maintenant dégager quatre effets de lecture majeurs : la précarité de l'unité romanesque, l'exubérance thématique, la paralysie narrative, la décomposition du récit.

### **La précarité de l'unité romanesque**

L'effet de *précarité de l'unité romanesque* est dû à la portion congrue à laquelle est réduit le récit des lignes d'histoire. D'une part, nous avons vu que les macroséquences racontant les lignes d'histoire représentent 58% du texte du roman ; d'autre part, dans ces macroséquences, le texte effectivement consacré aux lignes d'histoire est constitué du récit homo-épisodique et du récit hétéro-épisodique homo-historique, qui, comme nous l'avons vu aussi, représentent 40% et 17% respectivement du texte des macroséquences diégétiques ; il en résulte que le récit effectif des lignes d'histoire ne représente que 33% du texte du roman<sup>307</sup>, soit un tiers de l'extension totale. Les deux autres tiers sont consacrés

---

<sup>306</sup> En géométrie, une *figure fractale* présente la même forme à des échelles différentes. La nature n'est pas étrangère à ce type de figure : les flocons de neige ou le chou-fleur, par exemple, présentent une structure approximativement fractale.

<sup>307</sup>  $58\% \times (40\% + 17\%) = 33\%$ .

à des épisodes secondaires, à des digressions et à des séquences non diégétiques dans les macroséquences diégétiques. Ainsi, alors qu'il n'y a que le récit des lignes d'histoire qui peut établir l'unité du roman – car c'est le seul récit qui traverse tout le texte du début à la fin et qui lie les personnages principaux les uns aux autres – on constate que *Una meditación* ne lui consacre qu'un tiers du texte<sup>308</sup>.

### **L'exubérance thématique**

L'effet d'*exubérance*, de foisonnement thématique que produit le texte bénédictin est le complémentaire de l'effet de précarité de l'unité romanesque. Cette exubérance se manifeste aux deux niveaux d'articulation textuelle. Au niveau global inter-macroséquentiel, le texte change de thème toutes les dix pages (extension moyenne des macroséquences), oscillant entre les quatre lignes d'histoire, les épisodes secondaires et les digressions. D'autre part, ce rythme est doublé à l'intérieur des macroséquences, où l'extension moyenne des séquences est d'une page et demie, le texte diversifiant alors tantôt les histoires (l'hétéro-épisode), tantôt les discours (hyperdiégétique, mythique, théorique, etc.)

### **La paralysie narrative**

L'effet de *paralysie narrative*, c'est-à-dire d'absence de progression, est dû à plusieurs facteurs. En premier lieu, comme on l'a dit, seulement un tiers du texte est consacré au récit des lignes d'histoire, celui qui constitue l'armature du roman et par conséquent celui dans lequel le lecteur peut apprécier une progression de l'ensemble du texte. Par ailleurs, ce tiers inclut tant le récit homo-épisode que le récit hétéro-épisode homo-historique, alors que ce n'est que l'homo-épisode qui fait vraiment avancer l'action (nous avons vu que l'hétéro-épisode fonctionne comme contexte) : or,

---

<sup>308</sup> Dans ce sens, *Una meditación* fournit une illustration extrême du caractère « infiniment catalysable » que Roland Barthes attribue au récit : « Les catalyses, les indices et les informants ont en effet un caractère commun : ce sont des expansions, par rapport aux noyaux : les noyaux forment des ensembles finis de termes peu nombreux, ils sont régis par une logique, ils sont à la fois nécessaires et suffisants ; cette armature donnée, les autres unités viennent la remplir selon un mode de prolifération en principe infini ; on le sait, c'est ce qui se passe pour la phrase, faite de propositions simples, compliquées à l'infini de duplications, de remplissages, d'enrobements, etc. : comme la phrase, le récit est infiniment catalysable. » (Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *op. cit.*, p. 25) (Pour les notions de *noyau*, *catalyse*, *indice* et *informant*, voir la note 398, p. 281).



le récit homo-épisodique représente uniquement 23% du texte<sup>309</sup>. Bref, si le récit du roman de Benet progresse, il ne le fait que dans un quart du texte.

Deuxièmement, dans le quart du roman où l'action peut avancer, la perception de la progression est entravée par le brouillage de la structure et de la chronologie de l'histoire. En effet, alors qu'il n'y a de progression que dans le temps, le brouillage de la structure de l'histoire rend difficile l'établissement des liens entre les événements, et d'autre part les anachronies du récit (et très particulièrement sa forme spirale) en détruisent la dimension temporelle.

Enfin, les séquences non diégétiques (par exemple, les séquences théoriques) comportent souvent une difficulté de compréhension supérieure à celle des séquences diégétiques, ce qui oblige le lecteur à s'attarder plus dans les premières que dans les secondes et réduit par conséquent l'empreinte de ces dernières, celles où l'action progresse.

En résumé, l'effet de paralysie narrative du roman de Benet est dû à ce qu'il consacre seulement un quart du texte à la progression de l'action des lignes d'histoire ; à ce que, dans ce quart du texte, les liens événementiels sont détruits par le brouillage de la structure de l'histoire et la dimension temporelle annulée par les anachronies ; enfin, à ce que l'action diégétique reçoit parfois une moindre attention en raison de la difficulté accrue des séquences non diégétiques.

On notera par ailleurs que les effets de paralysie narrative et de précarité de l'unité textuelle sont également présents au niveau de la phrase. En effet, les parenthèses sont une cause de ralentissement et, quand leur extension est plus importante que celle de la phrase hôte, de précarisation de l'unité de l'énoncé.

### **La décomposition du récit**

L'effet de *décomposition* est le résultat des diverses difficultés que le texte oppose à la tâche de compréhension, c'est-à-dire de construction d'une représentation mentale globale de l'action des quatre lignes d'histoire. D'une part, les phénomènes d'éclatement épisodique et donc de brouillage de la structure de l'histoire affectent *simultanément tous les niveaux* macrostructuraux : celui de la ligne d'histoire, celui du macro-épisode et celui

---

<sup>309</sup> Nous avons vu, d'une part, que les macroséquences racontant les lignes d'histoire représentent 58% du texte du roman ; d'autre part, que dans ces macroséquences, seulement 40% du texte est homo-épisodique. Par conséquent, dans l'ensemble du roman le texte homo-épisodique compte pour  $58\% \times 40\% = 23\%$ .

du sous-épisode. Par exemple, nous avons vu que l'éclatement épisodique affecte et la ligne d'histoire « Jorge » dans sa globalité (racontée en trois macroséquences), et le macro-épisode de cette ligne « Cérémonie d'hommage à Jorge » (raconté en deux macroséquences), et les sous-épisodes de ce macro-épisode « Visite à Ruan père avant la cérémonie » et « Acte de découverte de la plaque » (racontés en deux et trois séquences respectivement). Conséquence de cet éclatement épisodique à tous les niveaux, le brouillage est total, aucun des niveaux macrostructuraux de l'histoire n'est respecté dans le texte.

D'autre part, à cause de leur hétérogénéité et de leur fragmentation internes, *l'unité des macroséquences est fragile* et le lecteur risque de ne pas la percevoir. En effet, si seulement 40% du texte des macroséquences diégétiques est homo-épisodique, cela signifie que le 60% restant (composé d'hétéro-épisodique et de paradiégétique) œuvre pour la dissolution de la macroséquence en tant qu'unité de lecture. À ce défaut d'homogénéité thématique, s'ajoute le fait que les frontières des macroséquences ne sont pas conventionnellement signalées mais, au contraire, nous l'avons vu, dissimulées. Dans les cas de forte hétérogénéité, quand le nombre ou l'extension des séquences hétéro-épisodiques et paradiégétiques empêchent le lecteur de percevoir l'unité homo-épisodique sous-jacente, la macroséquence s'évanouit et le texte apparaît comme une suite de fragments plus ou moins longs que le lecteur n'arrive pas à articuler (rassembler) dans une unité supérieure plus large.

Ainsi, lire et comprendre *Una meditación* se joue aux deux niveaux d'articulation textuelle inter- et intra-macroséquentiel. Dans certains cas, le lecteur percevra l'organisation du texte selon ces segments de quelques dizaines de pages que nous avons appelés macroséquences. Il devra alors essayer d'articuler le contenu de ces segments dans une représentation mentale d'ensemble malgré les difficultés qu'entraînent l'éclatement épisodique et les anachronies. Mais, dans d'autres cas, la précaire unité des macroséquences n'aura pas été perçue et le lecteur se trouvera devant une suite de fragments assez courts (les séquences), de l'ordre d'une page ou deux, qu'il ne pourra pas intégrer dans une unité supérieure. Les deux situations alterneront en fonction de la difficulté intrinsèque de chaque macroséquence (de son degré d'hétérogénéité, de la précarité du signalement de ses frontières) et du niveau de concentration du lecteur au moment de la lecture. Mais dans les deux cas le lecteur devra faire avec son « désir

irrépressible [d']obtenir l'assemblage d'une figure cohérente »<sup>310</sup> (Ricardou) et la résistance d'un texte qui ne se donne qu'en morceaux.

## 7.2 La disposition de *Una meditación* par rapport à la tradition du roman moderne

Pour finir notre étude sur la disposition de *Una meditación*, nous la comparerons à celle de plusieurs romans modernes de référence, notamment ceux de Faulkner et de Proust, deux des influences les plus claires de Benet<sup>311</sup>.

Par rapport à cette tradition, la fragmentation du texte bénétien (et la discontinuité du récit qui en découle) n'est pas exceptionnelle : *Les palmiers sauvages*<sup>312</sup> de William Faulkner ou *Tiempo de silencio* de Luis Martín-Santos, par exemple, présentent une fragmentation d'autant plus manifeste qu'elle est mise en évidence typographiquement : *Les palmiers sauvages* raconte deux histoires indépendantes dont les épisodes sont rapportés de manière alternée dans neuf macroséquences, chaque alternance étant signalée par un en-tête indiquant le nom de la ligne d'histoire qui va être développée : « Le vieux » ou « Les palmiers sauvages ». Quant à *Tiempo de silencio*, ce roman raconte quelques jours de la vie de Pedro en soixante-trois séquences séparées par des espaces blancs (qui peuvent être regroupées en moins de dix macroséquences : voir en Annexe 1 notre analyse de la structure séquentielle du roman).

Cependant, le texte de ces deux romans ne présente pas les caractéristiques du texte bénétien responsables de la déstructuration de l'histoire : Premièrement, le récit tant de *Les palmiers sauvages* que de *Tiempo de silencio* est à peu près linéaire (cf. Annexe 1) et par conséquent ne subit pas les phénomènes d'éclatement épisodique et d'anachronie. Deuxièmement, les perturbations dues à l'hétérogénéité diégétique ou paradiégétique sont presque inexistantes<sup>313</sup>, ce qui écarte la possibilité de ne pas percevoir l'unité de la macroséquence et donc la continuité du récit homo-épisodique. Enfin, ces deux textes signalent toujours très clairement leur structure séquentielle au moyen de marqueurs de

---

<sup>310</sup> Voir p. 15.

<sup>311</sup> Voir la note 12, p. 11.

<sup>312</sup> Le titre originel en anglais est *The Wild Palms*. Ce roman est connu aussi sous le nom de *If I Forget Thee Jerusalem* (*Si je t'oublie Jérusalem*).

<sup>313</sup> Dans le roman de Faulkner, elle est minime. Dans celui de Martín-Santos, le discours théorique est certes présent, mais il fait toujours l'objet de séquences indépendantes et bien délimitées qui n'interrompent pas le récit des épisodes.

segmentation sémantiques et, surtout, typographiques (chaque début de macroséquence est précédé, chez Faulkner, du nom de la ligne d'histoire à laquelle elle appartient ; chez Martín-Santos, d'un espace blanc).

Ainsi, sans anachronie, ni éclatement épisodique, ni hétérogénéité massive, et avec une structure séquentielle bien signalée, le récit de ces deux romans de Martín-Santos et de Faulkner reproduit à peu près la structure de l'histoire et par là simplifie, autant qu'il est possible dans un récit à plusieurs lignes d'histoire, le travail de lecture et de compréhension.

*La Recherche* de Marcel Proust, texte plus complexe et plus proche de l'esthétique benétienne, ne connaît pas non plus le degré de déstructuration de l'histoire caractéristique de *Una meditación* : bien qu'il compte des anachronies, le récit proustien tend à être linéaire<sup>314</sup>, l'éclatement épisodique semble limité, et l'homogénéité des macroséquences est toujours suffisamment affirmée pour que le lecteur sache à tout moment de quel épisode il est question.

Il est vrai que *La Recherche* compte de nombreux passages digressifs qui confèrent à l'œuvre de Proust des effets d'absence d'unité, d'absence de progression et d'exubérance similaires à ceux de *Una meditación*. Cependant, la forme d'insertion des digressions semble respecter l'unité des macroséquences diégétiques (en ne les interrompant pas) et ainsi limiter le degré de fragmentation et donc la difficulté de lecture.

Même dans le traitement de l'anachronie et de la fragmentation qui en résulte, *Una meditación* et *La Recherche* sont très différents. Nous l'avons vu, les anachronies de *Una meditación* se produisent sans justification et en particulier sans appel à une logique du souvenir que semblent pourtant suggérer tant le titre que certaines déclarations du narrateur : les enchaînements des macroséquences du roman de Benet s'opèrent par simple juxtaposition, sans qu'ils soient motivés par telle ou telle ressemblance ou connexion dans

---

<sup>314</sup> Selon Gérard Genette, à partir de l'entrée du narrateur dans le milieu Guermantes (dans le premier volume de *La Recherche*), « le récit, dans ses grandes articulations, devient à peu près régulier et conforme à l'ordre chronologique » (Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 87). Également : « les grandes anachronies de la *Recherche* se situent toutes au début de l'œuvre, essentiellement dans *Du côté de chez Swann*, où nous avons vu le récit prendre un départ difficile, comme hésitant, et coupé d'incessants aller-retour [...] avant de passer, à Balbec, une sorte d'accord général avec la succession chronologique. » (*ibid.*, p. 179). Aussi, dans le découpage en macroséquences de l'ensemble de *La Recherche* que Genette propose dans la p. 124 de son ouvrage, on peut voir que celles-ci se suivent dans l'ordre chronologique.

la mémoire du narrateur<sup>315</sup>. En revanche, comme le montre l'étude de Gérard Genette, chez Proust les anachronies sont toujours explicitement justifiées : soit elles favorisent l'intelligibilité de l'histoire en en rapportant des antécédents (analepses *complétives*), soit elles rapprochent des événements ou leur assignent une signification nouvelle (analepses *répétitives*), soit elles orientent le lecteur (prolepses de type *annonce*), soit elles le préparent pour la suite (prolepses de type *amorces*)<sup>316</sup>. Plus particulièrement, un bon nombre d'anachronies proustiennes sont explicitement introduites dans le but d'exposer les ressemblances entre des événements éloignés dans le temps (relations « télescopiques ») :

L'importance du récit « anachronique » dans la *Recherche du temps perdu* est évidemment liée au caractère rétrospectivement synthétique du récit proustien, à chaque instant tout entier présent à lui-même dans l'esprit du narrateur, qui — depuis le jour où il en a perçu dans une extase la signification unifiante — ne cesse d'en tenir tous les fils à la fois, d'en percevoir à la fois tous les lieux et tous les moments, entre lesquels il est constamment à même d'établir une multitude de relations « télescopiques ».<sup>317</sup>

Enfin, dans le texte de Proust, la difficulté que représentent les ruptures narratives (changement d'épisode) est en général compensée par leur signalement explicite, typographique (sauts à la ligne, espaces blancs) et/ou sémantique (indications de temps et de lieu et identification explicite des personnages). Le texte benétien, au contraire, se caractérise par l'absence ou la rareté des marqueurs de segmentation, même lors des ruptures thématiques les plus importantes que sont les changements de macroséquence.

Ainsi, comparé au texte de Benet, celui de Proust semble épargner les niveaux macrostructuraux supérieurs (ceux des séquences et des macroséquences) et circonscrire la complexité au niveau de la phrase. À ce palier phrastique, en revanche, les similarités entre les écritures benétienne et proustienne sont très nombreuses. De manière générale, la phrase de *Una meditación* est gouvernée comme celle de Proust par ce que Jean Milly appelle « une dynamique de l'expansion », définie par le fait que « chaque terme [de la] phrase semble en appeler un autre qui le renforce, le développe, l'enrichit, le complète, ou

<sup>315</sup> Nous y reviendrons dans la Partie III.

<sup>316</sup> Sur les différents types d'anachronie dans *La Recherche*, voir le chapitre 1 du travail de Genette (*ibid.*)

<sup>317</sup> *Ibid.*, p. 115. Aussi : « L'anachronisme des souvenirs ('volontaires' ou non) et leur caractère statique ont évidemment partie liée, en tant qu'ils procèdent l'un et l'autre du travail de la mémoire, qui réduit les périodes (diachroniques) en époques (synchroniques) et les événements en tableaux — époques et tableaux qu'elle dispose dans un ordre qui n'est pas le leur, mais le sien. L'activité mémorielle [...] est donc un facteur (je dirais volontiers un moyen) d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique, sur les deux plans liés de l'anachronisme simple et de l'itération, qui est un anachronisme plus complexe. » (*ibid.*, p. 179). Notons que ces ressemblances sont décelées parfois par la mémoire involontaire (les « réminiscences »), parfois par l'activité analytique consciente du narrateur (*ibid.*, p. 95).

le nuance, le restreint, lui fournit un contraste ou un comparant »<sup>318</sup>. Il en résulte alors des phrases où « la ligne syntaxique principale, extrêmement réduite, disparaît sous ses excroissances qui s'enchâssent les unes dans les autres »<sup>319</sup>, comme dans les phrases arborescentes de Benet. Leo Spitzer souligne aussi cette tendance à la « ramification, [...] ce scindement perpétuel de la phrase »<sup>320</sup>, où « une phrase centrale, de structure très claire [...] reçoit, comme un fleuve, une foule d'affluents »<sup>321</sup>. Par ailleurs, tant Spitzer que Milly remarquent l'importance des parenthèses dans l'écriture proustienne<sup>322</sup>, que nous avons vue aussi dans la bénétienne. Enfin, Jean Milly note chez Proust l'« utilisation constante des procédés de retardement »<sup>323</sup>, c'est-à-dire des structures périodiques que nous avons identifiées dans l'écriture de Benet<sup>324</sup>. Ces « procédés de retardement, dit Milly, [...] peuvent être nombreux à l'intérieur d'une même phrase »<sup>325</sup>; c'est-à-dire que, comme celle de Benet, la phrase de Proust s'organise en plusieurs périodes à différents niveaux syntaxiques.

Résultat de ces différentes modalités d'expansion, la phrase de Proust est très longue, selon Spitzer à la limite du supportable : « l'extension de la période, dépassant de beaucoup la durée normale d'un souffle humain, fait apparaître la fin de la phrase comme une délivrance; ou plutôt la fin longtemps attendue semble d'autant plus définitive. »<sup>326</sup>. Or la phrase de Benet est bien plus longue encore : en moyenne, la phrase de Proust compte 33 mots, alors que celle de *Una meditación* en compte 77. Ce paramètre, la longueur de la

<sup>318</sup> Milly, *La phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 165.

<sup>319</sup> *Ibid.*, p. 188.

<sup>320</sup> Spitzer, "Le style de Marcel Proust", *op. cit.*, p. 417.

<sup>321</sup> *Ibid.*, p. 399.

<sup>322</sup> « L'usage abondant des parenthèses, parfois de très longue dimension, est encore un des moyens du déploiement des phrases. » (Milly, *La phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 192) « Dans le rythme de la phrase proustienne, la progression vers la fin est entravée par divers éléments retardants [...] d'abord, les parenthèses » (Spitzer, "Le style de Marcel Proust", *op. cit.*, p. 411)

<sup>323</sup> Milly, *La phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 192. Leo Spitzer signale aussi que « la progression vers la fin est entravée par divers éléments retardants » : les parenthèses, les ramifications-disjonctions, les distinctions et les énumérations (Spitzer, "Le style de Marcel Proust", *op. cit.*, p. 411-425).

<sup>324</sup> « Un des effets frappants de l'abondance des éléments subordonnés dans la phrase est de disjointre des termes étroitement solidaires, de desserrer les contraintes syntaxiques qui unissent le sujet, le verbe et l'objet (ou l'attribut), le nom et son complément, la conjonction de subordination et la subordonnée introduite. L'un des termes étant retardé, une attente se crée, qui fait percevoir avec une attention accrue l'élément retardant, puis l'élément retardé. » (Milly, *La phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 190). Leo Spitzer note la « prolifération de formules distributives 'ou bien ... ou bien', 'soit... soit' » (Spitzer, "Le style de Marcel Proust", *op. cit.*, p. 418-419).

<sup>325</sup> Milly, *La phrase de Proust*, *op. cit.*, p. 192.

<sup>326</sup> Spitzer, "Le style de Marcel Proust", *op. cit.*, p. 407.

phrase, fait apparaître une différence fondamentale entre Proust et Benet : bien qu'elle soit formellement très similaire à celle de Proust, la phrase de Benet porte le principe d'expansion et de récursivité beaucoup plus loin et devient ainsi, sur le plan cognitif, beaucoup plus exigeante.

Sauf au palier de la phrase, la disposition de *Una meditaci3n* présente donc peu de similarités avec celle de *La Recherche*. En revanche, les affinités structurales sont très nombreuses avec l'un des plus importants romans de Faulkner, *Absalom, Absalom !* Le commentaire suivant d'Edmund Volpe sur le roman de l'écrivain américain permet d'en relever quelques-unes :

Not only are the facts of Sutpen's history presented without regard for chronology, but the versions of the narrators also are not presented in integrated units. Rosa's narration opens the novel, but it is not completed until Chapter V when Quentin recalls her account of the period following the murder of Charles Bon. [...] The versions of the four narrators are presented in nine chapters<sup>327</sup>.

En effet, Volpe signale ici l'importance, dans la structure d'*Absalom, Absalom !*, de l'anachronie (« *the facts of Sutpen's history [are] presented without regard for chronology* ») et de la fragmentation et la discontinuité du texte (« *the versions of the narrators also are not presented in integrated units* »), deux des caractéristiques essentielles de la disposition de *Una meditaci3n*, responsables des divers effets de lecture que nous avons passés en revue plus haut.

Au palier de la phrase, on constate également une grande similarité entre le roman de Benet et celui de Faulkner. Nous avons vu que la phrase bénétienne se caractérise par la prolifération syntaxique, qui sature l'énoncé de détails, précisions, nuances, compléments, etc. Or, la phrase de Faulkner procède de la même manière. Conrad Aiken qualifie ainsi les phrases du romancier américain de « *baroque and involuted in the extreme* », de « *monsters of grammar* »<sup>328</sup>. Il note en particulier les « *parenthesis after parenthesis, the*

---

<sup>327</sup> Edmond Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 2003 [1964], p. 187.

<sup>328</sup> Aiken, "William Faulkner: The Novel as Form", *op. cit.*, p. 136. De manière similaire, le critique Walter J. Slatoff parle de « *marathon sentences* » (Slatoff, "The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric", *op. cit.*, p. 162). Paul Douglass affirme quant à lui que « *there is nothing (except perhaps in Proust) like the first chapter of Absalom when it comes to sheer length of sentences.* » (Douglass, "Deciphering Faulkner's Uninterrupted Sentence", *op. cit.*, p. 132)

*parenthesis often containing one or more parentheses* »<sup>329</sup>, comme dans le texte bénétien. Par ailleurs, nous avons montré que les diverses formes de développement de la phrase de Benet tendent à différer la compréhension, la cohérence de l'ensemble ne se révélant qu'au dernier moment. Cette dynamique du sens toujours ajourné est aussi celle de la phrase de Faulkner, où Aiken voit « *a persistent offering of obstacles, a calculated system of screens and obstructions, of confusions and ambiguous interpolations and delays* »<sup>330</sup> et une intention de « *deliberately withheld meaning* ». Néanmoins, *Una meditación* semble aller au-delà du modèle faulknérien, du moins en ce qui concerne la sollicitation de la mémoire de travail du lecteur : alors que la longueur moyenne des phrases d'*Absalom, Absalom!* est de 42 mots, celle des phrases de *Una meditación* est de 77.

Chez Claude Simon aussi, « le plus faulknérien des représentants du Nouveau Roman »<sup>331</sup>, le récit est soumis à une déstructuration similaire à celle que nous avons décrite chez Benet<sup>332</sup>. C'est ce que montre Jacques Brès analysant *La route de Flandres*, où il note que « le récit émiette la continuité de la fiction en une multiplicité de fragments narratifs qui n'ont plus [d']autonomie fonctionnelle »<sup>333</sup> : émiettement en fragments, rupture de la continuité et perte d'autonomie fonctionnelle, ce sont d'autres noms pour ce que nous avons appelé *fragmentation, discontinuité et éclatement épisodique*<sup>334</sup>. Par ailleurs, cette fragmentation du texte de *La route de Flandres* est associée à un récit non chronologique dont la forme ressemble beaucoup à celle du récit spiral bénétien : en effet, Brès remarque que, dans la suite de fragments du roman simonien, « le récit ne progresse

<sup>329</sup> Aiken, "William Faulkner: The Novel as Form", *op. cit.*

<sup>330</sup> *Ibid.*, p. 136-137.

<sup>331</sup> Dorrit Cohn, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981, p. 279.

<sup>332</sup> Sur les similarités entre l'œuvre de Benet et celles de Nathalie Sarraute, Alain Robbe-Grillet et Michel Butor, on consultera la thèse d'Anne-Marie Arnal Gély (Anne-Marie Arnal Gély, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Thèse de Doctorat, Jaén, Universidad de Jaén, 1997). Notons que Claude Simon ne fait pas partie du champ d'étude d'Arnal Gély. Dans son travail, elle dégage des traits caractéristiques des écrits théoriques et des romans des trois auteurs français et examine ensuite à leur lumière les écrits théoriques et les romans de Benet. Les caractéristiques communes sont (dans les termes d'Arnal Gély) les suivantes : l'autoréférentialité ; le faible « épaisseur » du personnage ; l'organisation de la narration à divers niveaux, jouant avec le mythe, le temps et l'espace ; la mise en abyme ; les relations transtextuelles ; la parodie et l'ironie ; la focalisation interne et l'occultation d'information ; le microcosme labyrinthique ; les répétitions, les correspondances, les analogies et symboles, la carnavalisation, le style soutenu ; l'inclusion dans le texte d'éléments graphiques et musicaux (*ibid.*, p. 126-127).

<sup>333</sup> Jacques Brès, "Problématique temporelle de *La Route des Flandres* de Claude Simon", in Alain Cresciucci (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 151.

<sup>334</sup> Jean Ricardou note des caractéristiques semblables dans un autre roman de Simon, *Les corps conducteurs*, où « des fragments divers appartenant à des séquences [=épisodes] différentes s'y opposent consécutivement selon un ordre dispersé » (Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 76).



que par bonds prospectifs et rétrospectifs »<sup>335</sup> qui « rapproch[ent] des épisodes éloignés dans la fiction et sépar[ent] des épisodes consécutifs »<sup>336</sup>. Et c'est en raison de ces allers et retours constants que, dit Brès, la linéarité du temps chronologique de l'histoire est remplacée chez Simon « par un temps discontinu, inorienté, que l'on peut parcourir en tout sens, symbole non plus d'une ouverture sur l'avenir ou le passé, mais d'un espace clos et circulaire »<sup>337</sup>. Le récit spiral de *Una meditaci3n* est également affecté par cette circularité qui détruit la dimension temporelle et qui est justement une des causes de l'effet d'absence de progression que produit le roman bénétien.

Or une importante différence sépare les romans de Faulkner et de Simon de celui de Benet : tant dans *Absalom, Absalom !* que dans *La route de Flandres*, la complexité du récit est motivée diégétiquement, ce qui, comme nous le montrerons en détail dans la troisième partie de notre travail, n'est pas le cas dans *Una meditaci3n*. Chez Faulkner, l'histoire de Thomas Sutpen (le héros autour duquel tourne tout le roman) est racontée dans les conversations que maintiennent trois personnages avec un quatrième, Quentin Compson. La fragmentation, le désordre temporel, les ellipses, les récits multiples du roman faulknérien sont alors motivés par ce cadre communicatif où le récit résulte des conversations entre les personnages : la fragmentation et les récits multiples sont justifiés par la multiplicité des narrateurs (quatre) ; le désordre temporel et les ellipses, par la connaissance préalable de l'histoire que chaque personnage-narrateur suppose chez son interlocuteur (connaissance de l'ensemble qui permet les sauts dans le temps sans crainte de ne pas être compris<sup>338</sup>), ainsi que par le caractère oral et donc improvisé de leurs récits. Chez Simon, la motivation est fournie par le rêve du narrateur et, surtout, elle est appuyée par la présentation du récit sous forme de monologue intérieur, plus à même de susciter l'illusion d'assister à un récit improvisé, l'improvisation justifiant alors tous les bouleversements narratifs.

<sup>335</sup> Brès, "Problématique temporelle de *La Route des Flandres* de Claude Simon", *op. cit.*, p. 149.

<sup>336</sup> Nous avons modifié cette citation pour éviter des confusions terminologiques, car Brès appelle *séquence* ce que nous appelons *épisode*, c'est-à-dire les unités de l'histoire, alors que pour nous *séquence* est une unité du récit (Brès emploie la terminologie de Barthes : voir la note 88). La citation exacte de Brès est la suivante : « le récit rapproche des séquences éloignées dans la fiction et sépare des séquences consécutives » (*ibid.*, p. 149).

<sup>337</sup> *Ibid.*, p. 152.

<sup>338</sup> Comme le remarque Edmund Volpe : « *Quentin [...] does most of the listening, knows many details of the story. The narrators, aware of his knowledge, refer to incidents not previously mentioned and jump from event to event without regard for chronology.* » (Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, *op. cit.*, p. 187).

Chez Benet, en revanche, le récit du narrateur ne trouve pas de motivation diégétique, le lecteur ne sait pas pourquoi ni dans quel cadre ce récit est produit, le narrateur ne s'adresse à aucun personnage, son acte narratif ne semble pas avoir lieu dans le monde de la diégèse. Certes, une partie de la critique voit dans le texte de *Una meditación* le produit de la remémoration mentale du narrateur-personnage, mais notre étude de l'énonciation (dans la troisième partie) montrera que cette interprétation est difficilement tenable. Ainsi, la complexité narrative que le roman de Benet partage avec ceux de Faulkner ou de Simon ne trouve aucune justification *interne*, diégétique : la complexité de *Una meditación* apparaît comme un choix auctorial souverain, comme un principe esthétique préalable, antérieur au texte et indépendant de la diégèse.

Martín-Santos, Proust, Faulkner, Simon : dans cette échelle virtuelle sur laquelle nous avons situé le roman de Benet, *Una meditación* semble constituer un cas extrême en conjuguant une complexité narrative maximale et une motivation minimale de cette complexité. Nous essayerons de voir pourquoi, quel projet esthétique peut servir cette complexité narrative, dans la Conclusion générale.

## PARTIE II

### La difficulté d'identification des personnages



## Introduction à la Partie II

L'une des principales difficultés de la lecture de *Una meditación* émane du mode de désignation des personnages, qui, comme nous allons le voir, transgresse systématiquement la norme de cohérence conventionnelle et rend souvent difficile leur identification dans la suite d'événements relatés.

L'identification des acteurs participant aux divers événements du récit est un facteur clef dans le processus de compréhension<sup>339</sup>. Comprendre un récit, nous le savons, signifie (re)construire la logique intentionnelle et causale qui relie les événements rapportés par le texte. Au cours de la lecture, cette construction a lieu grâce aux deux processus de contextualisation et d'enrichissement (cf. §1.1) : ce que le lecteur a déjà lu contextualise ce qu'il est en train de lire ; ce qu'il est en train de lire, enrichit ce qu'il a déjà lu. Or tant le processus de contextualisation que celui d'enrichissement dépendent de l'identification des acteurs du récit, c'est-à-dire de ce que le lecteur y reconnaisse les personnages du roman. En effet, d'une part, le contexte des événements relatés est donné par le passé, la personnalité, les désirs, les intentions, les sentiments, etc. des personnages ; d'autre part, les événements lus contribuent à enrichir ces mêmes attributs des personnages dans la représentation mentale du texte. Ainsi, ni la contextualisation ni l'enrichissement ne sont possibles sans l'identification préalable des personnages participant à l'action<sup>340</sup>.

Un des traits les plus caractéristiques du roman de Benet est pourtant la difficulté d'identification des acteurs du récit. En privant ainsi le lecteur d'un des éléments déterminants de la compréhension, l'écriture benétienne s'écarte manifestement de la norme de cohérence conventionnelle et, nous le verrons, tend à la dissolution des personnages et à l'éclatement de l'unité du texte en tant qu'histoire.

---

<sup>339</sup> Nous distinguerons parfois *acteur* et *personnage* : l'*acteur* est l'être animé qui est supposé implicitement par la structure sémantique d'un événement ; le *personnage* est un être animé qui participe à plusieurs événements de la fiction et qui se voit par là attribuer un passé, une personnalité, etc. Un acteur peut être un des personnages connus du lecteur ou non. Dans le cas où il l'est, le texte peut l'identifier ou non. Par exemple, dans la macroséquence sur la « cérémonie d'hommage à Jorge », la structure de l'action (un hommage) suppose l'existence de l'acteur {celui à qui on rend hommage} ; si cet acteur est désigné avec l'expression *Jorge*, le lecteur l'identifiera avec le personnage « Jorge » qu'il connaît par ailleurs.

<sup>340</sup> C'est que, pour qu'il y ait récit, il faut la permanence d'un ou plusieurs personnages dans le temps, le récit étant justement le compte-rendu de ce qui leur arrive ou ce qu'ils font arriver dans la période de temps considérée. Il en est ainsi dans *Una meditación* aussi, où nous avons vu que s'entremêlent plusieurs lignes d'histoire dont les protagonistes sont en général des couples de personnages : Mary et Julián, Mary et Carlos, Carlos et Leo, Emilio et l'aubergiste, Emilio et le contremaître, etc.

Cette transgression de la norme a souvent été soulignée par la critique. Claude Murcia, par exemple, note que « ce refus récurrent de l'énonciation de désigner clairement les référents [...] est probablement l'un des aspects les plus déroutants de l'œuvre de Benet pour le lecteur habitué au confort des certitudes »<sup>341</sup> ; puis, elle énumère les phénomènes suivants :

Source constante d'ambiguïté, l'énonciation brouille à loisir les repères identitaires en utilisant des modes de désignation insuffisants. L'absence d'anthroponymes et la confusion anthroponymique font partie de ces modes, qui introduisent le doute dans l'esprit du lecteur. [...] D'une façon générale, l'énonciation demeure fort discrète quant au référent, évitant de désigner nominativement le personnage évoqué quand il a un nom — et préférant l'usage du pronom personnel.<sup>342</sup>

Claude Murcia mentionne ici deux des principaux traits du système référentiel benétien : d'une part, la confusion engendrée par certains noms de personnage (anthroponymes) ; d'autre part, l'évitement du nom et le recours à la référence pronominale. En se référant spécifiquement à *Una meditación*, Pere Gimferrer notait aussi cette tendance à éviter le nom du personnage et l'obscurité textuelle qui en résulte :

Las principales oscuridades [en *Una meditación*] derivan del hecho de que Benet suele omitir el sujeto a lo largo de varias páginas, dándolo por sabido o supliéndolo a lo sumo mediante un pronombre personal que puede ser aplicable a distintos personajes.<sup>343</sup>

Cependant, cette caractérisation est loin d'épuiser la richesse des problèmes de cohérence référentielle posés par le texte benétien. C'est à l'étude systématique de cette question, à ses diverses manifestations et à ses effets de lecture, que nous allons consacrer cette deuxième partie de notre travail.

Après un chapitre théorique sur l'emploi conventionnel des expressions référentielles (le Chapitre 8), notre étude commencera dans le Chapitre 9 avec une analyse du système anthroponymique benétien. Nous montrerons qu'il pervertit les codes de l'orthonymie conventionnelle et qu'il ébranle le pouvoir désignatif des noms des personnages du roman.

Mais, comme nous l'avons dit, *Una meditación* se passe très souvent des anthroponymes et référence les personnages pronominalement. Ce fait est un des traits les plus caractéristiques du texte benétien et détermine en grande partie l'expérience de

---

<sup>341</sup> Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Región*, *op. cit.*, p. 119.

<sup>342</sup> *Ibid.*, p. 118-119.

<sup>343</sup> Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 168.

lecture. Nous le montrerons en analysant dans quelle mesure l'absence d'identification explicite des personnages dans *Una meditación* s'écarte de la norme de cohérence et, surtout, en étudiant les stratégies non conventionnelles de lecture que le lecteur se voit forcé d'adopter pour pallier cette transgression de la norme. Pour cela, nous étudierons comment s'établit la cohérence référentielle à trois niveaux structuraux : entre macroséquences (Chapitre 10), entre séquences homo-épisodiques d'une même macroséquence (Chapitre 11) et à l'intérieur des séquences (Chapitre 12).

Pour établir des liens d'identité entre les acteurs des diverses macroséquences (c'est-à-dire pour identifier un même personnage dans des macroséquences différentes), nous verrons dans le Chapitre 10 que, malgré l'absence d'identifications anthroponymiques, les personnages peuvent parfois être identifiés indirectement, par recoupement avec le contenu des macroséquences antérieures. Cependant, la réussite de ce mode alternatif d'identification est très dépendante des performances attentionnelles et mémorielles du lecteur, qui bien souvent se révéleront insuffisantes.

Par ailleurs, dans une macroséquence donnée, les opportunités d'identification indirecte sont rares et ne se présentent pas dans toutes les séquences qui composent le récit homo-épisodique. Dans le Chapitre 11 nous analyserons la forme paradoxale de lecture imposée par cette rareté des possibilités d'identification (explicite ou indirecte) : nous verrons que, en inversant les termes de la logique des textes conventionnels, le roman de Benet exige du lecteur qu'il établisse un enchaînement événementiel entre les séquences homo-épisodiques avant de pouvoir en découvrir l'identité des acteurs.

Enfin, nous verrons dans le Chapitre 12 que, même quand le lecteur connaît l'identité des personnages protagonistes de la séquence en cours de lecture, leur identification précise dans la succession d'actions et d'événements peut être problématique du fait de l'emploi systématique de pronoms ou d'expressions nominales obscures. Dans ces situations, le lecteur sait qui sont les protagonistes de l'action, mais il est incapable de les distinguer avec certitude.

À chaque niveau structural, nous montrerons la difficulté cognitive que supposent ces modes d'identification non conventionnels. Cette difficulté aura souvent raison du lecteur courant<sup>344</sup>, de sorte que la lecture progressera dans l'ignorance de l'identité des acteurs et donc du contexte de l'action. Il résulte alors un récit dépersonnalisé et

---

<sup>344</sup> Pour la différence entre *lecture courante* et *lecture savante*, voir l'Introduction, p. 20.

décontextualisé, auquel nous essayerons de donner un sens dans la troisième partie de notre travail et dans la conclusion générale.

Le dernier chapitre de cette partie, le Chapitre 13, présentera un résumé de nos analyses et une comparaison avec la référenciation des personnages dans d'autres textes modernes, ceux de Luis Martín-Santos, de Marcel Proust, de William Faulkner et de Claude Simon.



## Chapitre 8 La norme de cohérence référentielle

Une des conditions nécessaires pour comprendre un texte narratif est l'identification des personnages participant à chaque fait ou événement rapporté. On appelle le résultat de cette identification *cohérence référentielle*<sup>345</sup>. Pour mener à bien cette identification des personnages dans chaque action ou événement du récit, le lecteur s'appuie sur deux éléments : l'expression employée pour les référencer (un nom propre, une expression nominale ou un pronom) et le contexte. Nous appellerons *norme de cohérence référentielle* l'ensemble de règles qui, dans les textes conventionnels, prescrivent l'emploi de l'un ou l'autre type d'expression référentielle en fonction du contexte où elle va être employée. Les travaux de psycholinguistique montrent que le respect de ces règles favorise la compréhension et, inversement, que leur non respect la rend plus difficile. Ce chapitre est consacré à la description de cette norme, qui, dans les chapitres suivants, nous servira de modèle pour analyser le texte bénédictin.

L'expression référentielle normativement adéquate dépend de plusieurs facteurs. Ici nous allons considérer les deux plus importants : l'*identifiabilité* et l'*accessibilité* du référent. Un référent est *identifiable* s'il a déjà été introduit précédemment (dans le texte antérieur) ou s'il est implicitement présent dans le contexte (par exemple, dans un hôpital on suppose implicitement la présence de médecins) ; un référent *non identifiable* est un référent qui n'a pas été directement ou indirectement évoqué dans le texte antérieur<sup>346</sup>. Dans la norme de cohérence référentielle, les référents non identifiables sont en général désignés avec une expression nominale indéfinie<sup>347</sup> : *Pedro salía de casa cuando un hombre se le acercó corriendo*. Une exception remarquable à cette règle est celle des personnages principaux des textes littéraires, qui sont souvent introduits pour la première

---

<sup>345</sup> « Referential coherence results from the fact that reference to individuals creates continuity and hence coherence in the text or discourse. » (Sanders et Gernsbacher, "Accessibility in text and discourse processing", *op. cit.*, p. 79)

<sup>346</sup> « An identifiable referent is one for which a shared representation already exists in the speaker's and the hearer's mind at the time of utterance, while an unidentifiable referent is one for which a representation exists only in the speaker's mind. » (Knud Lambrecht, *Information structure and sentence form: Topic, focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994, p. 77). « The status of some referent as identifiable can be taken for granted because the referent was mentioned in previous discourse. » (p. 89).

<sup>347</sup> « In languages which possess a grammatical category of definiteness, an unanchored brand-new [brand-new = non identifiable] item typically appears in the form of an indefinite noun phrase (a guy, a bus), while an anchored brand-new item is a syntactic combination of an indefinite and a definite phrase (a guy I work with, a friend of mine). » (*ibid.*, p. 105).

fois comme s'ils étaient identifiables, désignés *ex nihilo* par un nom propre ou une expression nominale définie sans présentation indéfinie préalable<sup>348</sup>.

Pour les référents identifiables – ceux qui ont été introduits précédemment dans le discours ou qui sont implicitement présents dans le contexte –, l'expression référentielle adéquate dépend de leur degré d'*accessibilité* ou *activation cognitive* dans le contexte où ils sont référencés<sup>349</sup>. Avec Wallace Chafe et Knud Lambrecht, nous distinguerons trois statuts d'activation : un référent (identifiable) peut être *actif* ou *focal*, *accessible* et *inactif*<sup>350</sup>. Les référents *focaux* ou *actifs* sont ceux sur lesquels porte le texte au point où se trouve le lecteur et qui par conséquent sont au centre d'attention de ce dernier<sup>351</sup> ; le nombre de référents focaux est limité par la capacité de la mémoire à court terme du lecteur, qui ne peut en retenir que quelques-uns (autour de cinq)<sup>352</sup>. Des référents qui ont été évoqués dans le texte antérieur mais dont il n'est pas question dans le contexte en cours, on dira qu'ils sont *inactifs* ; ces référents se trouvent en mémoire à long terme, où ils restent en état de latence, hors de la conscience du lecteur<sup>353</sup>. Enfin, on distinguera un statut intermédiaire, celui des référents *accessibles* : ceux qui ont été actifs dans le texte

<sup>348</sup> Dans le début de *El árbol de la ciencia* de Baroja, par exemple, Andrés Hurtado est désigné dès sa première apparition avec un nom propre, sans qu'il ait été d'abord introduit par une expression nominale indéfinie (du type « *uno de esos estudiantes* ») : « *Serían las diez de la mañana de un día de octubre. En el patio de la Escuela de Arquitectura, grupos de estudiantes esperaban a que se abriera la clase. [...] Andrés Hurtado, algo sorprendido de verse entre tanto compañero, miraba atentamente arrimado a la pared la puerta de un ángulo del patio por donde tenían que pasar.* »

<sup>349</sup> « *referring expressions are chosen according to the assessed degree of accessibility of the mental entities corresponding to them.* » (Mira Ariel, "Accessibility theory: an overview", in T. Sanders, J. Schilperoord et W. Spooren (ed.), *Text representation: Linguistic and Psycholinguistic Aspects*, Amsterdam, John Benjamins, 2001, p. 34).

<sup>350</sup> « *According to whether some idea is in the focal, peripheral, or unconscious state, we can speak of it as active, semiactive, or inactive.* » (Wallace L. Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1994, p. 53). Les référents semi-actifs, Chafe et Lambrecht les appellent aussi *accessibles*, terme qui nous semble plus clair.

<sup>351</sup> « *An active concept is one 'that is currently lit up, a concept in a person's focus of consciousness at a particular moment.'* » (Lambrecht, *Information structure and sentence form*, op. cit., p. 94). « *Focus is the center of attention, the cognitive correlate of visual focus and other orienting behaviors.* » (Paul D. Deane, *Grammar in Mind and Brain: Explorations in Cognitive Syntax*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992, p. 29). « *To say that consciousness has a focus simply repeats the observation that consciousness is the activation of only a small part of the experiencer's model of the surrounding world, not the model in its totality.* » (Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, op. cit., p. 29).

<sup>352</sup> « *Focus is, however, a very limited resource. It defines the limits of short-term memory and, as is well known, no more than five to seven items may be retained in short term memory at a time. [...] no more than five to seven items may be in focus; for automatic processing, it is presumably much lower— perhaps not above one item at a time.* » (Deane, *Grammar in Mind and Brain*, op. cit., p. 35).

<sup>353</sup> « *An inactive concept is one 'that is currently in a person's long-term memory, neither focally nor peripherally active.'* » (Lambrecht, *Information structure and sentence form*, op. cit., p. 94)

immédiatement antérieur (textuellement accessibles) et ceux qui sont implicitement présents dans le contexte (inférentiellement accessibles)<sup>354</sup>.

L'expression référentielle prototypique pour les référents non focaux (donc accessibles ou inactifs) est une expression nominale avec article défini (ou possessif) ou un nom propre ; ces deux types, nous les regrouperons sous le nom de *désignations lexicales*. En revanche, pour les référents focaux, l'expression référentielle prototypique est le pronom.

Les référents non focaux doivent être désignés avec des noms propres ou des expressions nominales définies suffisamment informatives parce qu'ils ne sont pas au centre d'attention du lecteur et doivent par conséquent lui être rappelés. Comme le dit Carolina Figueras, qui adapte à l'espagnol la théorie de l'accessibilité de Mira Ariel, « *tanto los nombres propios como las frases nominales con artículo definido constituyen marcadores de accesibilidad baja [...] ya que, en general, instruyen al destinatario a recuperar información almacenada en la memoria a largo plazo* »<sup>355</sup>. La phrase suivante illustre ce mode de référenciation : *Lejos de allí, Pedro, que llevaba varios días con dolor de espalda, se decidió a acudir al hospital, donde el médico le recetó un calmante y le recomendó reposo*. Imaginons que cette phrase fait partie d'un récit sur Pedro et Enrique et que le texte immédiatement antérieur était un chapitre portant exclusivement sur Enrique. Le personnage de Pedro est connu du lecteur (identifiable) mais, comme le texte antérieur à la phrase en question ne portait pas sur lui, il est inactif : pour le référencer, le texte doit employer une désignation lexicale (ici, un nom propre ; mais une expression nominale déterminée comme *el mejor amigo de Enrique* aurait été également possible). Quant à *el médico*, ce personnage n'est pas connu du lecteur mais est implicitement présent dans le contexte de l'hôpital dont parle la phrase : c'est donc un référent inférentiellement

<sup>354</sup> Chafe distingue en réalité trois types de référent accessible (ou semi-actif) ; le troisième type est celui des référents qui sont présents implicitement dans le contexte de la communication : « *There appear to be three possible reasons why an activated referent may be in the semiactive rather than the inactive state and thus be accessible rather than new. It may be a referent that (a) was active at an earlier time in the discourse, (b) is directly associated with an idea that is or was active in the discourse, or (c) is associated with the nonlinguistic environment of the conversation and has for that reason been peripherally active but not directly focused on* » (Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, op. cit., p. 86). Les termes que nous employons pour désigner les trois types de référents accessibles sont de Lambrecht : « Accessible referents are subdivided into 'textually accessible,' 'situationally accessible,' and 'inferentially accessible.' » (Lambrecht, *Information structure and sentence form*, op. cit., p. 107).

<sup>355</sup> C. Figueras, "La jerarquía de accesibilidad de las expresiones referenciales en español", *Revista Española de Lingüística*, 32, 1, 2002, p. 56.

accessible et qui est par conséquent référencé avec une expression nominale déterminée (*el médico*).

Contrairement aux désignations lexicales, les pronoms personnels indiquent au lecteur que l'entité référencée est une de celles du centre d'attention, donc focale :

los pronombres personales tónicos no omisibles [y] los pronombres tácitos [...] indican que el referente está 'en foco': el destinatario no únicamente tiene activada una representación mental del referente en la memoria a corto plazo, sino que, además, la entidad aludida constituye el centro de atención del discurso, porque es, por ejemplo, aquello de lo que está hablando en ese momento el emisor.<sup>356</sup>

Ainsi, le pronom tacite (ou implicite, ou elliptique<sup>357</sup>) est la forme par laquelle la norme de cohérence référentielle indique que le discours porte sur le même référent que dans le contexte immédiatement antérieur : « *El pronombre tácito garantiza el mantenimiento del tópico secuencial (el emisor asegura que sigue hablando de la misma entidad tópica)* »<sup>358</sup>. La phrase suivante, où nous avons marqué la présence d'un pronom explicite (*le*) et d'un pronom tacite ( $\emptyset$ ), illustre ce mode de référenciation : *Pedro salió de casa decidido a no regresar sin haber resuelto el problema. Sin embargo, la realidad se le impuso y [ $\emptyset$ ] volvió sin que la situación hubiera cambiado.*

Cette règle sur la référenciation pronominale des référents focaux est cependant soumise à une exception importante : quand la multiplicité de référents focaux peut rendre le pronom ambigu, le référent est référencé au moyen d'une expression nominale<sup>359</sup>. Par exemple, dans *Pedro salió de casa corriendo, Juan persiguiéndolo, y Enrique tras los dos. Al cabo de diez minutos, Enrique estaba de vuelta*, la désignation nominale de Enrique est nécessaire, car un pronom aurait été ambigu : *Pedro salió de casa corriendo, Juan persiguiéndolo, y Enrique tras los dos. Al cabo de diez minutos,  $\emptyset$  estaba de vuelta.*

<sup>356</sup> *Ibid.*, p. 84.

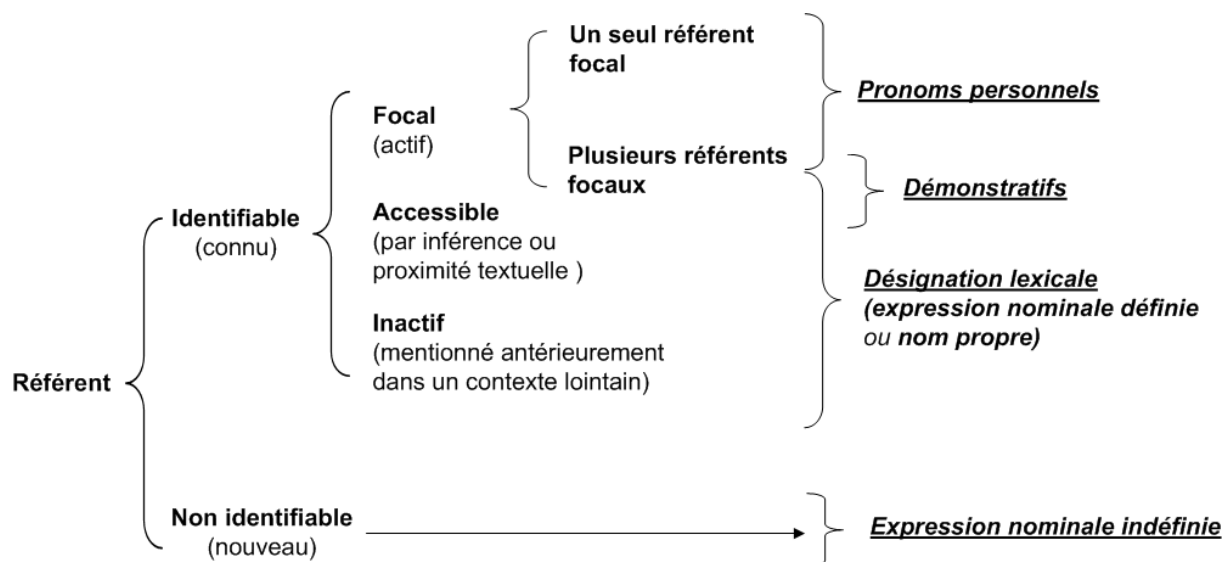
<sup>357</sup> Les pronoms *tácitos*, *implícitos*, *elípticos* ou encore *omis* sont des pronoms personnels non exprimés, en fonction de sujet ou de complément ; par exemple : « *[Yo] Las quiero trasladar [a ellas] el próximo mes.* » (Marta Luján, "Expresión y omisión del pronombre personal", in I. Bosque et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española*, vol. I, *La parte: Sintaxis básica de las clases de palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 1278 et 1282).

<sup>358</sup> Figueras, "La jerarquía de accesibilidad de las expresiones referenciales en español", *op. cit.*, p. 84.

<sup>359</sup> C'est ce qu'on appelle *compétence* entre référents focaux : « *referents which have been activated and which in principle satisfy the condition for unaccented pronominal or inflectional (or zero) coding are sometimes not coded as pronouns but as unaccented lexical noun phrases. This happens for example when more than one referent is activated at the same time and pronominal coding would lead to ambiguity* » (Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, *op. cit.*, p. 95).

Remarquons que l'ambiguïté peut également être évitée avec un démonstratif : *Pedro salió de casa corriendo, Juan persiguiéndolo, y Enrique tras los dos. Al cabo de diez minutos, éste estaba de vuelta.*

La Figure 58 ci-dessous récapitule les relations entre le statut cognitif du référent et le type d'expression référentielle adéquate que nous avons vues jusqu'ici.



**Figure 58: Expression référentielle normativement adéquate en fonction du statut du référent**

Pour finir, examinons le fonctionnement des expressions possessives, plus complexes que les précédentes et très présentes dans le texte de Benet. Pour simplifier, intéressons-nous uniquement au discours hétérodiégétique, qui n'emploie que les possessifs de troisième personne : les formes apocopées ou atones, *su(s)+SN*, et les formes pleines ou toniques, *suyo(s)/a(s)*. La complexité des expressions référentielles possessives est due à ce qu'elles mettent en jeu non pas une mais deux entités : le possesseur et le possédé<sup>360</sup>. Le référent visé par le locuteur est l'entité possédée, mais pour l'identifier l'allocutaire doit d'abord identifier le possesseur, sorte d'intermédiaire du processus de référenciation. Par exemple, un personnage désigné *su hijo* (entité possédée) ne pourra être identifié que si le personnage auquel renvoie *su* (possesseur) est préalablement identifié : si Mario est le fils

<sup>360</sup> « La spécificité des possessifs par rapport aux autres déterminants est de cumuler un phénomène de détermination et un phénomène de représentation. Dans *c'est la mère Michel qui a perdu son chat*, le SN *son chat* est l'équivalent de *le chat de la mère Michel*. Le possessif marque donc une détermination identique à celle de l'article défini. Il y ajoute la représentation d'un SN complément prépositionnel (ici : *de la mère Michel*) du nom déterminé (ici : *le chat*). » (Michel Arrivé, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986, p. 546-547)

de Germán, il pourra être référencé comme *su hijo* seulement si le lecteur sait que *su* renvoie à Germán.

L'exemple précédent montre que *le possesseur doit toujours être focal, c'est-à-dire déjà présent au centre d'attention du lecteur* : en effet, en employant l'expression *su hijo*, le locuteur suppose que l'allocataire sait à qui renvoie *su*. C'est que, dans une expression possessive, le possesseur est implicitement référencé avec un pronom, comme l'indique l'équivalence sémantique entre le possessif et l'expression *de + pronom personnel*<sup>361</sup> : « *su hijo* » = « *el hijo de él* ». Ce fait justifie l'inclusion des possessifs dans la classe des pronoms<sup>362</sup>. Et, comme pour les pronoms, si le centre d'attention comporte plusieurs possesseurs potentiels, l'expression possessive peut être ambiguë<sup>363</sup>.

En revanche, *si le possessif est atone (su(s)+SN), le possédé peut ne pas être très activé, il suffit qu'il soit accessible* : quand le locuteur dit « *su hijo* », le personnage référencé par *su* doit être focal, mais pas le fils de celui-ci (il suffira que l'allocataire connaisse ou suppose l'existence d'un fils). Mais *si le possessif est tonique, c'est-à-dire si le noyau est elliptique*<sup>364</sup> (« *el suyo* », « *los/las suyos/as* »), *tant le possesseur que le possédé doivent être focaux* : si le locuteur dit « *el suyo* », il suppose que Germán (le possesseur) et la notion de fils (le possédé) sont présents au centre d'attention du lecteur<sup>365</sup>.

<sup>361</sup> F. Marcos Marín, F. J. Satorre Grau et M. L. Viejo Sánchez, *Gramática española*, Madrid, Síntesis, 1999, p. 162.

<sup>362</sup> M. Carmen Picallo et G. Rigau, "El posesivo y las relaciones posesivas", in I. Bosque et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española, t. 1*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 975-976.

<sup>363</sup> « Quand il existe dans le contexte plusieurs SN susceptibles d'être représentés, le possessif est ambigu : *Paul a annoncé à Marie son succès* (le succès de Paul ? ou de Marie ? ou d'un tiers ?). Quand les circonstances ne suffisent pas à lever l'ambiguïté, on recourt à des éléments tels que *à lui*, *à elle*, ou *son propre*. » (Arrivé, Gadet et Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 547)

<sup>364</sup> Carmen Picallo et Rigau, "El posesivo y las relaciones posesivas", *op. cit.*, p. 976. Dans les termes d'Arrivé et al. : « Le pronom possessif représente un SN déterminé par un possessif. Il comporte donc un double phénomène de représentation. Dans : *mon livre est plus intéressant que le tien, le tien* représente le contenu notionnel du nom *livre* affecté du possessif *ton*, qui lui-même représente le syntagme prépositionnel *de toi*. » (Arrivé, Gadet et Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui, op. cit.*, p. 548)

<sup>365</sup> Ce n'est pas le fils qui doit être focal, mais la « notion de fils » (il y a là anaphore d'identité de sens, non de référent : Alan Garnham, *Mental Models and the Interpretation of Anaphora*, London, Psychology Press, 2000, p. 46-47).

## Chapitre 9 La perversion de l'orthonymie

Dans ce chapitre nous allons étudier le système anthroponymique bénétien en relation au code de la norme de cohérence. Nous verrons que *Una meditación* transgresse le code conventionnel de plusieurs façons : en privant les personnages de nom, en leur assignant un nom qui est ensuite très peu utilisé, en employant plusieurs noms concurrents, en utilisant le même nom pour plusieurs personnages.<sup>366</sup> Chacune des sections de ce chapitre sera consacrée à l'une de ces modalités de perversion du code de l'orthonymie conventionnelle. Mais pour cela nous devons d'abord introduire quelques développements sur les noms de personnage employés dans les textes conventionnels, que nous conceptualiserons au moyen de cette notion d'*orthonymie* que nous venons d'employer.

### 9.1 L'orthonymie dans les textes conventionnels

Nous avons vu que, quand ils ne sont pas focaux, les personnages doivent être référencés avec un nom propre ou avec une expression nominale définie. Ces deux types d'expression référentielle, nous les avons nommés *désignations lexicales*, par opposition aux *désignations pronominales* propres aux référents focaux. Cependant, cette théorisation n'est pas suffisante pour rendre compte des pratiques conventionnelles de désignation dans des textes narratifs longs comme les romans. L'analyse de quelques passages de *La Regenta* de Clarín nous aidera à l'enrichir<sup>367</sup>.

Un nom propre n'est pas toujours une expression référentielle adéquate. *Pour qu'un nom propre fonctionne correctement, le texte doit l'employer de manière récurrente* ; autrement, le lien avec le personnage qu'il est censé désigner deviendrait lâche et donc problématique. En revanche, *s'il est récurrent, le nom propre devient une expression référentielle autonome, c'est-à-dire capable de référencer le personnage quel que soit le contexte où elle est employée*. C'est ce qui arrive dans les romans de facture classique, que nous prenons comme référence conventionnelle. Par exemple, dans *La Regenta*, où tous les personnages principaux ont un nom propre qui est régulièrement employé tout le long du

---

<sup>366</sup> Dans *Volverás a Región*, *Una meditación* et *Un viaje de invierno*, Arnal Gély repère ces « *formas de nombrar [...] : nivel 0, la mujer sin nombre; nivel 1, los nombres de forma confusa: Rumbal, Rumbás... [...]; nivel 3, el apodo: la oscura...; nivel 4, el simbólico: Muerte...* » (Arnal Gély, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, op. cit., p. 163).

<sup>367</sup> Leopoldo Alas « Clarín », *La Regenta*, Madrid, Alianza, 1972.

roman : « Ana Ozores », « Fermín de Pas », « Saturnino Bermúdez », « Álvaro Mesía », etc.<sup>368</sup>

Quant aux expressions nominales référençant les personnages, il y a lieu de distinguer deux types dans la norme de cohérence conventionnelle : les désignations nominales autonomes et les désignations descriptives.

Les *désignations nominales autonomes* sont celles qui, du fait de leur récurrence, sont capables d'identifier le personnage quel que soit le contexte où elles figurent. C'est par exemple le cas, dans *La Regenta*, des expressions « *La Regenta* » et « *el Magistral* », employées de manière répétée dans le roman pour désigner les personnages respectifs. Les désignations nominales récurrentes fonctionnent comme des noms propres : bien qu'initialement elles sélectionnent un personnage au moyen du contenu descriptif qu'elles véhiculent, leur récurrence fait que rapidement ce contenu perd de son importance et que le lecteur les interprète comme des noms propres (des désignations rigides sans contenu). Ainsi, dans le roman de Clarín, les successives occurrences de l'expression *el Magistral* sont comprises indépendamment de la signification du nom commun *magistral*<sup>369</sup>, de même que *La Regenta* est comprise comme une désignation alternative pour Ana Ozores, indépendamment de la relation au *regente*<sup>370</sup>.

Nous appellerons *orthonymes*<sup>371</sup> les expressions référentielles autonomes référençant des personnages : les noms propres récurrents et les désignations nominales récurrentes. Ce sont des étiquettes comprises au-delà de leur signification éventuelle (dans le cas des

<sup>368</sup> Par ailleurs, un même personnage peut être désigné avec différentes variantes de son nom propre complet : son prénom, son nom de famille, son nom complet, un diminutif... Dans *La Regenta*, Ana Ozores est appelé « Ana Ozores » mais surtout « Ana » ; Fermín de Pas est appelé « Fermín de Pas » mais aussi « Fermín » et « de Pas » ; « Saturnino Bermúdez » est appelé « Saturnino Bermúdez », mais aussi « Saturnino », « Bermúdez » et « Saturno ».

<sup>369</sup> « *Canónigo magistral: Prebendado de oficio. Es el predicador propio del cabildo.* » (*Diccionario de la Real Academia Española*).

<sup>370</sup> Le texte de *La Regenta* explique d'ailleurs très bien cette capacité orthonymique des expressions nominales récurrentes : « *La Regenta, muy principal señora, era esposa de don Víctor Quintanar, Regente en varias Audiencias, últimamente en la de Vetusta, donde se jubiló con el pretexto de evitar murmuraciones acerca de ciertas dudosas incompatibilidades; pero en realidad porque estaba cansado y podía vivir holgadamente saliendo del servicio activo. A su mujer se la siguió llamando la Regenta. El sucesor de Quintanar era soltero y no hubo conflicto; pasó un año, vino otro regente con señora y aquí fue ella. La Regenta en Vetusta era ya para siempre la de Quintanar de la ilustre familia vetustense de los Ozores.* » (*La Regenta*, p. 40)

<sup>371</sup> Nous reprenons ce terme de Bernard Pottier, bien que nous ne l'employons pas dans le même sens (Pottier appelle *orthonymes* les « désignations immédiates » : « *La céphalée* sera l'orthonyme pour le médecin, le *mal de tête* pour le malade ». Il oppose l'orthonymie aux désignations médiates que sont la métonymie, la métaphore et la *péronymie* (la périphrase) [Bernard Pottier, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992, p. 123]).



expressions nominales) qui convoquent un personnage absent et qui en traduisent l'individualité. Le texte de *La Regenta* montre qu'un même personnage peut avoir plusieurs orthonymes et des deux types, noms propres et désignations nominales : « Fermín de Pas » (et ses variantes) et « *el Magistral* » désignent le même personnage, de même que « Ana » et « *La Regenta* ».

Il est important de souligner que pour qu'une expression devienne l'orthonyme d'un personnage, elle doit être employée régulièrement le long du texte. Dans le cas où un personnage compte plusieurs orthonymes, le texte doit s'assurer que le lecteur comprend qu'ils renvoient au même personnage. Cette relation de co-référence peut être énoncée explicitement, comme dans la présentation du Magistral :

El manteo apareció por escotillón; era el de **don Fermín de Pas, Magistral** de aquella santa iglesia catedral y provisor del Obispo.

(*La Regenta*, p. 10)

Mais, surtout, la relation de co-référence sera régulièrement rappelée le long du texte. Pour cela, plusieurs orthonymes seront employés dans le récit d'une même situation, de sorte que la structure de l'action indique au lecteur que les diverses expressions référentielles renvoient à un même personnage. C'est ce qu'illustrent les passages suivants, où deux des orthonymes du Magistral sont employés à courte distance dans une même situation :

Celedonio no extrañaba aquella visita. Recordaba haber visto muchas tardes al señor Magistral subir a la torre antes o después de coro. [...] En presencia **del Magistral**, Celedonio había cruzado los brazos e inclinado la cabeza, después de aparse de la ventana. Aquel **don Fermín** que allá abajo en la calle de la Rúa parecía un escarabajo ¡qué grande se mostraba ahora a los ojos humillados del monaguillo y a los aterrados ojos de su compañero!

(*La Regenta*, p. 10-11)

Don Custodio, joven ardentísimo en sus deseos, creía demasiado en los milagros de fortuna que hace la confesión auricular y atribuía a ellos sin razón los progresos **del Magistral**; por esto acechaba la sucesión del Arcipreste con más avaricia que todos, con pasión imprudente. Había averiguado que doña Olvido, la orgullosa hija única de Páez, uno de los más ricos americanos de *La Colonia*, había pasado, tiempo atrás, del confesonario de Ripamilán al de **don Fermín**. Esto era ya una gollería. Pero, ¡oh escándalo!, ahora (don Custodio lo había averiguado escuchando detrás de una puerta), ahora el chocho del poeta bucólico dejaba **al Magistral** la más apetecible de sus joyas

penitenciarias, como lo era sin duda la digna y virtuosa y hermosísima esposa de don Víctor Quintanar.

(*La Regenta*, p. 40)

Y al pensar esto, mirándose al espejo, mientras se lavaba y peinaba, **De Pas** sonreía con amargura mitigada por el dejo de optimismo que le quedaba de sus reflexiones de poco antes. Estaba desnudo de medio cuerpo arriba. El cuello robusto parecía más fuerte ahora por la tensión a que le obligaba la violencia de la postura, al inclinarse sobre el lavabo de mármol blanco. Los brazos cubiertos de vello negro ensortijado, lo mismo que el pecho alto y fuerte, parecían de un atleta. **El Magistral** miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil. Era muy blanco y fino el cutis, que una emoción cualquiera teñía de color de rosa. Por consejo de don Robustiano, el médico, **De Pas** hacía gimnasia con pesos de muchas libras; era un Hércules.

(*La Regenta*, p. 211)

## 9.2 La rareté orthonymique

Nous avons vu que dans les textes se conformant à la norme conventionnelle, chaque personnage est associé à une expression lexicale régulièrement employée le long du texte pour le désigner. Ce nom récurrent, nous l'avons appelé *orthonyme*. Un personnage peut en avoir plusieurs (comme Ana Ozores, désignée aussi « *La Regenta* »), mais il doit disposer d'au moins un orthonyme, c'est-à-dire un nom employé de manière suffisamment fréquente pour garantir la pérennité de son lien dénominatif avec la représentation mentale du personnage (ce que le lecteur a appris du personnage). Aussi, ce nom doit être exclusif, univoque : il doit renvoyer à un seul personnage.

Or, comme le notait Claude Murcia dans le passage que nous avons cité en Introduction et comme, entre autres, le note aussi David Herzberger<sup>372</sup>, le texte de Benet emploie très peu les noms des personnages. Reste cependant à mesurer à quel point ce trait est distinctif de la poétique benétienne. On ne peut répondre à cette question qu'en comparant la fréquence des références orthonymiques dans le texte de Benet et dans d'autres textes de référence plus ou moins proches de la norme de cohérence. Pour ce faire, nous avons compté le nombre d'occurrences des orthonymes des personnages principaux dans quatre textes : *Una meditación*, *La Regenta*, *Un amour de Swann* de Proust et *Tiempo de silencio* de Martín-Santos<sup>373</sup>. Le comptage a été mené automatiquement sur l'ensemble

---

<sup>372</sup> « Benet rarely refers to the characters by their name » (Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, *op. cit.*, p. 67).

<sup>373</sup> Les éditions employées sont indiquées dans la Bibliographie.

du texte de chaque roman<sup>374</sup>. En divisant le résultat par le nombre de mots du texte, on obtient le nombre moyen de mots entre deux orthonymes successifs dans chaque roman, que voici :

**Tableau 10: Nombre moyen de mots entre deux orthonymes successifs dans *Una meditación* et dans quelques romans de référence**

<i>Texte</i>	<i>Nombre moyen de mots entre deux orthonymes</i>
<i>La Regenta</i> (Clarín)	65
<i>Un amour de Swann</i> (Proust)	70
<i>Tiempo de silencio</i> (Martín-Santos)	140
<i>Una meditación</i> (Benet)	245

Ces résultats montrent que les textes de Clarín et de Proust sont très proches en ce qui concerne la fréquence d'emploi des orthonymes ; nous les considérerons comme représentatifs de la norme de cohérence. Le roman de Martín-Santos s'écarte déjà considérablement de la norme, car il diminue de moitié le nombre de références orthonymiques (il multiplie par deux la distance moyenne entre deux orthonymes, qui passe de 70 à 140 mots). Mais c'est le texte de Benet qui montre ici son caractère transgressif, puisqu'il quadruple la distance et divise donc par quatre le nombre

<sup>374</sup> Quelques précisions sur la méthode de comptage :

a) Le logiciel de comptage a été élaboré par nous dans le langage MATLAB.

b) Les personnages dont on compte le nombre d'occurrences des orthonymes sont les personnages principaux de chaque roman. Parmi tous les personnages de chaque texte, nous déterminons quels sont les personnages principaux à partir de notre expérience de lecture et de quelques commentaires critiques qui établissent une liste de personnages principaux ; nous vérifions la pertinence de notre choix en examinant la liste d'occurrences de tous les noms propres de chaque texte : un personnage qui est mentionné très souvent est un candidat potentiel additionnel.

c) Nous avons restreint le texte proustien à *Un amour de Swann* (deuxième partie de *Du côté de chez Swann*) pour faciliter le calcul : d'une part, cela limite le nombre de personnages principaux à Swann, Odette et les Verdurin ; mais surtout, on évite ainsi le problème du narrateur-personnage (qui n'intervient pas dans cette partie du roman), dont l'orthonyme se confond avec le pronom « je ».

d) Les orthonymes comptabilisés dans chaque texte sont les suivants. Pour *Una meditación* : *Mary, Julián, marido* (quand le mot renvoie au deuxième mari de Mary), *Jorge, señor Ruan, Leo, Cayetano, Emilio, Emilio Ruiz, patrón* (autre orthonyme d'Emilio), *capataz, dueña* (quand le mot renvoie à l'aubergiste), *Carlos, Bonaval, Carlos Bonaval, señor Bonaval, Camila, Enrique*. Pour *La Regenta* : *Magistral, Fermín, de Pas, Fermín de Pas; Regenta, Ana ; Víctor, Quintanar, Víctor Quintanar ; Álvaro, Mesía, Álvaro Mesía*. Pour *Un amour de Swann* : *Swann, Odette, Odette de Crécy, les Verdurin, M. Verdurin, Mme Verdurin* (cette liste peut paraître courte, mais le nom propre le plus cité après ceux-ci est 'Forcheville', personnage clairement secondaire et au nombre d'occurrences très inférieur). Pour *Tiempo de silencio* : *Pedro, Amador, Matías, Muecas, Dorita, Cartucho, patrona, Florita*.

d'orthonymes : alors que, en moyenne, chez Clarín ou chez Proust le lecteur trouve un orthonyme tous les 65-70 mots, chez Benet cela n'arrive que tous les 245 mots.

Mais ce chiffre de 245 mots entre occurrences des orthonymes n'est qu'une moyenne. En réalité, la transgression est portée à son paroxysme dans certaines macroséquences où les personnages principaux ne sont pratiquement pas mentionnés. C'est le cas de deux des quatre macroséquences de la ligne d'histoire sur Mary (cf. Figure 10, p. 70), comme le montre le tableau ci-dessous :

**Tableau 11: Nombre moyen de mots entre deux orthonymes successifs dans les macroséquences de la ligne d'histoire sur Mary**

<i>Texte</i>	<i>Nombre moyen de mots entre deux orthonymes</i>
MS Carlos & Mary I (p. 285-292)	130
MS Retour exil (p. 136-170)	260
MS Julián & Mary (p. 71-79)	290
MS Carlos & Mary II (p. 297-305)	970

Ce tableau fournit le nombre moyen de mots entre deux orthonymes successifs dans les quatre macroséquences de la ligne d'histoire sur Mary<sup>375</sup>. Comme on le voit, la première macroséquence sur l'aventure de Carlos et Mary se trouve en-dessous de la moyenne de l'ensemble du roman : elle compte, en moyenne, 130 mots entre deux orthonymes (contre 245 dans l'ensemble du roman). Néanmoins, cette valeur double la moyenne conventionnelle (65-70 mots). La macroséquence sur le retour d'exil de Mary et celle sur Julián et Mary, en revanche, dépassent la moyenne du roman : deux orthonymes successifs se trouvent en moyenne séparés par 260 et 290 mots, respectivement. Mais c'est la deuxième macroséquence sur l'aventure de Carlos et Mary qui illustre le plus clairement le paroxysme de la rareté orthonymique chez Benet : la distance entre deux orthonymes successifs y est en moyenne de 970 mots ! Dans cette macroséquence, en effet, qui compte 2900 mots, les personnages Mary, Julián et Carlos ne sont désignés par un de leurs orthonymes qu'une seule fois chacun.

<sup>375</sup> Les personnages dont on a comptabilisé les occurrences des orthonymes sont : Mary, Julián, Carlos et Jorge.

L'analyse du nombre d'occurrences d'orthonymes dans les macroséquences de la ligne d'histoire sur Carlos et Leo (cf. Figure 10, p. 70) affiche des résultats encore plus éloignés de la norme<sup>376</sup>:

**Tableau 12: Nombre moyen de mots entre deux orthonymes successifs dans les macroséquences de la ligne d'histoire sur Carlos et Leo**

<i>Texte</i>	<i>Nombre moyen de mots entre deux orthonymes</i>
MS Cayetano & Leo (p. 103-124)	310
MS Carlos & Leo: excursion (p. 212-225)	280
MS Leo, Carlos & Cayetano (p. 269-278)	215
MS Carlos et Leo à l'auberge I (p. 390-399)	570
MS Carlos et Leo à l'auberge II (p. 419-445)	1410

Les chiffres de ce tableau montrent, d'une part, que les trois premières macroséquences se trouvent près de la moyenne du roman (245 mots, ce qui est très loin des 65-70 mots de la norme, rappelons-le), avec respectivement 310, 280 et 215 mots entre orthonymes successifs. D'autre part, que les deux dernières macroséquences de cette ligne d'histoire, celles où est raconté le séjour de Carlos et Leo à l'auberge, sont très loin de la norme de cohérence : alors que la norme se caractérise par une distance moyenne entre orthonymes de 65-70 mots, l'avant-dernière séquence sur Carlos et Mary en compte 570 ; quant à la dernière macroséquence (tant de la ligne d'histoire que du roman), elle compte 1410 mots entre des orthonymes successifs. Dans cette dernière macroséquence sur Carlos et Leo, de 26 pages et 8450 mots, Carlos est désigné avec un orthonyme seulement trois fois ; Leo, aucune ! (Cayetano, qui est ici plutôt secondaire, trois fois).

En résumé, chez Benet les désignations orthonymiques sont très rares. Or cela met en cause le concept même d'orthonymie, c'est-à-dire le système de désignation caractéristique des textes narratifs conventionnels. En effet, le propre des orthonymes est d'être fréquents, car c'est cela qui définit une expression référentielle lexicale comme orthonyme : le fait qu'elle soit souvent employée pour désigner un même personnage. Or, si ces expressions référentielles lexicales les plus fréquemment employées le sont en réalité très peu, peuvent-

<sup>376</sup> Les personnages dont on a comptabilisé les occurrences des orthonymes sont : Carlos, Leo et Cayetano (Emilio n'est pas ici un personnage principal, mais si on en avait comptabilisé les désignations orthonymiques les résultats auraient peu varié, car il ne figure que quatre fois).

elles encore être appelées orthonymes au même titre que « La Regenta » ou « Mme Verdurin » ?

Cette rareté orthonymique de l'œuvre de Benet aura des conséquences sur les deux faces du signe qu'est chaque personnage. Du côté du signifiant, la force de désignation de l'orthonyme (défini comme l'expression référentielle lexicale la plus fréquemment employée par le texte) sera bien moindre que dans un texte conventionnel : comme il aura été peu utilisé, son lien avec la représentation mentale du personnage sera forcément faible et il pourra arriver que le lecteur ne sache pas (ou ne sache pas clairement) à qui renvoie tel ou tel orthonyme rencontré dans le texte. Autrement dit, les orthonymes de *Una meditación* jouissent en réalité d'une faible force orthonymique, c'est-à-dire d'une faible capacité à faire référence à un personnage indépendamment du contexte.

Du côté du signifié, les caractéristiques et les actions attribuées aux acteurs du récit ne pourront pas nourrir les représentations mentales des personnages que le texte évite de désigner avec leurs orthonymes. Effet plus radical encore, c'est l'individualité même des personnages, l'existence de personnages différents et différenciables qui sera mise en question, c'est-à-dire la possibilité de construire une représentation mentale distincte de chaque personnage : le texte rapportera des actions, des événements, des caractérisations, mais en escamotant les orthonymes, ces attributs seront difficilement associés à l'un ou à l'autre personnage, de sorte que les quelques candidats (leurs représentations mentales) se confondront, se dissoudront dans l'indifférenciation d'un archi-personnage fait de bribes des uns et des autres<sup>377</sup>.

Les questions de dénomination, identité et différenciation des personnages engendrées par la rareté orthonymique peuvent se poser autrement : si, comparé à la norme conventionnelle, le texte benétien emploie si peu les orthonymes, comment désigne-t-il les personnages ? Cette question fera l'objet des chapitres suivants de cette deuxième partie de notre travail. Pour l'instant, dans le chapitre présent, nous poursuivons notre étude des désignations orthonymiques.

---

<sup>377</sup> Ainsi, Claude Murcia remarque que « l'énonciation brouille à loisir les repères identitaires en utilisant des modes de désignation insuffisants. » (Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, op. cit., p. 118), ou Gonzalo Sobejano, qui voit dans *Una meditación* « un juego de búsqueda y elusión de la identidad ». (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 390).

### 9.3 La privation de nom propre

Tous les orthonymes de *Una meditación* subissent l'effet négatif de la rareté sur leur pouvoir de désignation. Mais certains sont soumis à un autre facteur de réduction du pouvoir orthonymique : ce sont ceux qui sont constitués par des expressions définies, comparés à ceux qui sont des noms propres.

L'orthonyme de la plupart de personnages du roman est un nom propre, et en particulier celui de la majorité des personnages principaux<sup>378</sup> : Leo, Carlos, Cayetano, Mary, Jorge, Emilio, Ruan père (désigné « *señor Ruan* »), Camila. Mais trois de ces personnages principaux ont comme orthonyme non pas un nom propre mais une expression définie : le deuxième mari de Mary, la propriétaire de l'auberge de Retuerta et le contremaître d'Emilio Ruiz. Les expressions référentielles lexicales les plus fréquemment employées pour désigner ces trois personnages sont les suivantes : pour le deuxième mari de Mary, « *el marido de Mary* » ou, quand Mary est focale, « *su marido* » (expression que nous considérerons comme une variante de la première) ; pour l'aubergiste, « *la dueña de la fonda* », ou, quand le contexte le permet, simplement « *la dueña* » ; pour le contremaître, « *el capataz* ».

Ce dernier personnage, le contremaître, constitue un cas singulier : l'expression lexicale la plus fréquemment employée pour le désigner est descriptive, *capataz*, mais il a aussi un nom propre, Rufino. Or, d'une part ce nom propre lui est attribué très tard, à la fin de la première macroséquence à laquelle il participe<sup>379</sup> (p. 170-186), où il a été systématiquement désigné « *el capataz* » : « *El número de pila del patrón era Emilio y el del capataz, Rufino, de pila también.* » (p. 183) ; d'autre part, ce nom propre est très peu utilisé dans le texte : en effet, on compte dix occurrences de *Rufino*, pour plus de quarante-vingt de *capataz*. Ainsi, paradoxalement, le nom propre du contremaître n'est pas son orthonyme.

Par ailleurs, l'orthonyme de plusieurs personnages secondaires est aussi une expression définie : l'Indien (« *el Indio* »), le grand-père (« *el abuelo* »), le missionnaire (« *el misionario* »), la touriste belge (« *la bavanzona* »).

Ces formes de désignation qui rendent anonyme le personnage ont été remarquées par la critique. Par exemple, par Gonzalo Sobejano :

<sup>378</sup> Sur la distinction entre personnages principaux et secondaires, voir §2.1.

<sup>379</sup> La macroséquence « Emilio Ruiz, grève mineurs et aubergiste », p. 170-186 : voir Figure 10 à la p. 72.

Los personajes no aparecen netamente distinguidos: casi siempre quedan desdibujados [...] por la anonimía [...] (el meditador, la dueña de la fonda, el viejo señor Ruan)<sup>380</sup>

Claude Murcia et Anne-Marie Capdeboscq notent le même phénomène dans *En la penumbra*, auxquelles elles attribuent (dans les termes de Murcia) un effet de flou identitaire :

Source constante d'ambiguïté, l'énonciation brouille à loisir les repères identitaires en utilisant des modes de désignation insuffisants. [...] Dans la pénombre joue de façon particulièrement perverse de ce flou identitaire. La femme qui raconte l'histoire de sa vie, dépourvue de patronyme, est désignée soit comme la « señora », soit comme la « tante ». Son interlocutrice, aussi peu baptisée, apparaît exclusivement comme sa « nièce ». Ces « référentiels sans référence », ne fonctionnant que l'un par rapport à l'autre, laissent l'identité des deux femmes dans une obscurité totale.<sup>381</sup>

Les personnages, peu nombreux, nous apparaissent comme autant de points dispersés, dont nous ignorons les interactions et, dans certains cas, l'identité, au-delà d'une mention à fonctionnement interne comme tante / nièce, amie de, étranger : toutes caractérisations relatives à un référentiel ignoré du lecteur qui est donc un observateur infirme en raison de sa position extérieure.<sup>382</sup>

Mais en réalité, l'effet de cette « anonymie » du personnage n'est pas vraiment d'estomper (« *desdibujar* ») son identité ou de la laisser « dans une obscurité totale », car un nom propre n'ajoute rien au contenu de la représentation mentale du personnage. La preuve en est que, dans la pratique quotidienne du langage, le recours aux dénominations descriptives est très courant : ainsi, on rapporte comment s'est passée la visite chez le médecin, ou le rendez-vous avec le banquier, ou la rencontre avec la maîtresse de son enfant, sans qu'il ne soit jamais nécessaire d'employer le nom propre de ces personnes, qui peut même être inconnu. Cependant, l'emploi d'orthonymes descriptifs (au lieu de noms propres) peut être source de deux types de difficultés de compréhension.

D'une part, la psycholinguistique constate que lors de la lecture de textes narratifs, le personnage introduit avec un nom propre est identifié comme un personnage important

---

<sup>380</sup> Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 390. Notons que Sobejano met ici dans un même sac l'anonymie des personnages et celle du narrateur (qu'il appelle « *el meditador* »), alors que cette dernière relève plutôt de sa position énonciative, qui l'oblige à dire « *je* » (Certes, le narrateur-personnage pourrait donner son nom, ce qu'il ne fait pas. Mais de toutes manières l'orthonyme du narrateur ne peut être que « *je* ».) D'autre part, il mentionne comme exemple d'anonymie « *el viejo señor Ruan* », mais cette expression est un nom propre (un nom de famille précédé d'un titre).

<sup>381</sup> Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, op. cit., p. 118.

<sup>382</sup> Anne-Marie Capdeboscq, "Temps, contre-temps et ambiguïté dans *En la penumbra* de Juan Benet", *Les cahiers du CRIAR*, 14, 1994, p. 285-286.



dont il faut mémoriser les attributs et les agissements, alors que quand un personnage est introduit avec une description de rôle, comme *marido* ou *capataz* ou *dueña*, le lecteur habitué aux textes conventionnels tend à penser qu'il a une importance secondaire, subordonnée aux personnages désignés avec un nom propre<sup>383</sup>. Il en résulte que, porté par cette tendance à ne pas accorder trop d'importance aux personnages non introduits avec un nom propre, le lecteur pourra ne pas enregistrer (ou avec moindre force) les informations que le texte fournit sur eux, et ceci jusqu'à ce que, avec la progression du récit, il devienne évident que ces personnages ne sont pas secondaires. Ainsi, *un premier effet des orthonymes descriptifs serait la perte des premières informations fournies sur les personnages* ; or, toute perte d'information sur un personnage principal peut s'avérer néfaste pour la compréhension de l'ensemble de l'histoire, car par définition un personnage principal entretient des relations fonctionnellement importantes avec les autres. On notera que ce phénomène ne se produit pas dans *La Regenta* de Clarín, où les deux personnages qui disposent d'orthonymes descriptifs, *La Regenta* et *el Magistral*, ont aussi des noms propres qui apparaissent dès les premières pages du roman (Ana Ozores, Fermín de Pas).

La deuxième difficulté qu'entraîne l'absence de nom propre est liée à la facilité de certaines descriptions définies à convenir à plusieurs personnages, c'est-à-dire à la polysémie de l'orthonyme descriptif ; c'est ce que nous allons étudier dans la section suivante.

#### 9.4 Polysémie des orthonymes

La norme de cohérence veut qu'un orthonyme soit monosémique<sup>384</sup>, c'est-à-dire qu'il renvoie à un seul personnage, car une éventuelle polysémie ne pourrait que rendre plus complexe la tâche de compréhension. Pourtant, les orthonymes de deux des personnages principaux de *Una meditación* sont polysémiques, puisqu'ils sont communs à d'autres personnages. Il s'agit de *marido* et de *capataz*. Les expressions « *el marido de Mary* » ou « *su marido* » sont employées principalement pour désigner le deuxième mari de Mary (le médecin, auquel le roman n'attribue pas de nom propre), mais elles le sont aussi pour faire référence à son premier mari, Julián. Or, étant donné que le texte emploie rarement

<sup>383</sup> « When a protagonist is introduced by a proper name, for example, 'Peter', a retrieval cue for that protagonist is created in STWM [short-term working memory] (explicit focus), whereas this is most likely not done when the protagonist is introduced by a role name, such as 'the professor' » (Garrod & Sanford cités dans Zwaan et Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *op. cit.*, p. 167)

<sup>384</sup> « Le discours réaliste se caractérisera [...] par un effort (utopique) vers la monosémie » (Philippe Hamon, "Un discours contraint", in G. Genette et T. Todorov (ed.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 155).

l'orthonyme Julián, seul le contexte d'apparition de chaque occurrence de *marido* permet de décider si elle renvoie à l'un ou à l'autre, au premier ou au deuxième mari de Mary.

Le cas de *capataz* est plus intéressant. Trois personnages du roman sont désignés *capataz* : celui qui accroche et découvre la plaque commémorative dans la cérémonie d'hommage à Jorge (macroséquence p. 79-87), le contremaître d'Emilio Ruiz (macroséquences p. 170-186 et p. 399-415) et le protagoniste de l'événement qui traumatisera Jorge et donnera naissance à ses jeux sadiques avec des rats : un ouvrier qui, en débouchant une canalisation, est mordu par un rat (p. 357-358 et 364-365). Le récit de ce dernier épisode prend en charge l'éventuel problème d'ambiguïté et spécifie que le *capataz* qui sort le rat de la canalisation p. 357 est le même qui s'occupe de la plaque aux p. 79-87 :

Se había obturado la conducción de aguas negras de la casa y debido a la longitud de la tubería, el capataz (**el mismo que estaba presente cuando se descubrió su lápida**) decidió abrir una serie de pequeños pozos para localizar la obstrucción sin necesidad de levantar toda la línea. (UM, p. 357)

En revanche il ne semble pas possible d'établir si le *capataz* d'Emilio Ruiz est le même que les deux autres (qui sont en réalité le même, comme on vient de le voir). La polysémie de l'orthonyme *capataz* reste donc entière.

Par ailleurs, il existe aussi des noms propres polysémiques, bien qu'ils n'impliquent que des personnages secondaires. C'est le cas d'Enrique, qui est le prénom à la fois du frère (p. 78) et de l'oncle (p. 53) de Jorge<sup>385</sup>.

## 9.5 Incertitudes énonciatives sur le nom des personnages

*Una meditación* compte également des occurrences d'un fait textuel souvent remarqué par la critique bénétienne : l'incertitude qu'affiche le narrateur quant au nom de certains personnages, pour lesquels il fournit parfois plusieurs possibilités. On cite fréquemment le cas du révolutionnaire Rumbal de *Volverás a Región*, dont Pablo Gil Casado recueille les différents noms :

---

<sup>385</sup> Pablo Gil Casado a remarqué la même polysémie d'un nom propre dans *Volverás a Región*, impliquant cette fois-ci un personnage principal : « Marré o María puede confundirse con María Timoner, la amante de Gamallo (padre de Marré), o con otra María (Gubernaél) que se encontraba también en la clínica donde residía Marré. » (Gil Casado, *La novela deshumanizada española, op. cit.*, p. 161).

El tratamiento equívoco de las circunstancias y del personaje puede ilustrarse mediante un caso más simple: el personaje que se “llamaba Rumbal o Rombal o algo así; Aurelio Rumbal; no tenía don, en todas las parte se le conocía por el señor Rumbal” (p. 29). La identidad de Rumbal parece ya establecida aun cuando el autor juega a contradecirse, llamándole “Rombal o Rembal” (p. 30), “el señor Rumbás” (p. 76), “¿Robal? ¿Rubal?”<sup>386</sup>.

Dans *Una meditación*, ce doute apparaît à propos de trois personnages, Leo, Emilio et Andarax<sup>387</sup> (ce dernier est un personnage secondaire : cf. §2.1) :

Aunque hubiera preferido cualquier otra explicación me veo obligado a suponer que el interés en terminar el reloj —y en dar a conocer los secretos que guardaba aquel taller asiático— remitió a raíz de conocer a **Laura (en otra palabra, Leo)**. Ocurrió como sigue: cuando Leo volvió de América, [...] (UM, p. 108)

Aquel **Emilio y algo así como Ruiz y algo**, un hombre de ínfima extracción y pariente lejano del señor Corral que poco antes de la guerra le había colocado de aprendiz en la cerámica (UM, p. 149)

Se oyeron voces altas, ruidos de muebles, golpes de libros y más voces y **Andarax o Andorax** salió corriendo de la biblioteca de Escaen para no volver a poner los pies en la casa —lo tenía jurado— mientras viviese el viejo. [...] Como dije, se llamaba **Andorax, o algo así**, [...] (UM, p. 342)

Cependant, cette incertitude sur le nom des personnages ne pose aucun problème de compréhension : Leo est toujours appelée *Leo* (*Laura* figure uniquement dans le fragment cité) et Emilio est toujours appelé *Emilio* ou *Emilio Ruiz*. Seul le personnage d'Andorax/Andarax est référencé avec plusieurs noms : Andarax est employé dix fois, Andorax quatre. Mais la ressemblance entre les deux prénoms (Andorax/Andarax) fait que le lecteur fera difficilement erreur ; d'autre part, ce personnage est secondaire<sup>388</sup>.

En résumé, l'incertitude à propos du nom de ces personnages caractérise la position énonciative du narrateur, qui se présente ainsi comme factuelle (cf. notre étude sur

<sup>386</sup> *Ibid.*, p. 161. Ricardo Gullón fait également référence aux personnages « *de nombre tan incierto como el del apagado revolucionario Rumbal, Rubal, Rumbas, o como se llame* » (Ricardo Gullón, "Una Región laberíntica que bien pudiera llamarse España", in *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Alianza, 1994, p. 186).

<sup>387</sup> Gonzalo Sobejano en note deux : « *Los personajes no aparecen netamente distinguidos: casi siempre quedan desdibujados, sea por la anonimía consecuyente (el meditador, la dueña de la fonda, el viejo señor Ruan), por la vacilación del nombre ('Aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo'; 'Andarax y Andorax, o algo así')* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo, op. cit.*, p. 390)

<sup>388</sup> La même chose se produit dans *Volverás a Región*, où Rumbal est un personnage secondaire dont les divers noms se ressemblent beaucoup.

l'énonciation, dans la troisième partie), mais elle n'est en rien un problème de compréhension.

## 9.6 Retard dans l'attribution d'orthonyme

Nous avons dit que les orthonymes descriptifs peuvent conduire à l'oubli des premières informations fournies sur le personnage, avant que le lecteur ne comprenne que, bien qu'il manque de nom propre, il s'agit d'un personnage principal. Une situation intermédiaire entre celle du nom propre et celle de l'orthonyme descriptif se produit quand le personnage a un nom propre mais que ce nom propre lui est attribué tardivement, c'est-à-dire quand le nom propre n'est dévoilé qu'après le récit de plusieurs épisodes auxquels participe le personnage<sup>389</sup>. C'est le cas de deux personnages de *Una meditación* : Jorge et Emilio Ruiz.

Jorge est l'un des personnages protagonistes de la macroséquence sur l'hommage qui lui est rendu quelques mois après sa mort (p. 79-87). Pourtant il n'est désigné avec son nom propre, *Jorge*, celui qui sera employé dans le reste du roman, qu'à la cinquième séquence de la macroséquence (cf. Figure 28, p. 152)<sup>390</sup>, p. 83.

L'autre personnage auquel le nom propre orthonymique est attribué tardivement est Emilio Ruiz. Ce personnage est d'abord introduit dans la macroséquence sur « Cayetano et Leo » (p. 103-124). Dans cette macroséquence, il est présenté comme un parent de Cayetano qui fait la cour à Leo :

cuando Leo volvió de América, uno de los primeros que se creyó en la obligación de acompañarla, cortejarla, aprovecharla y seducirla fue **un cierto pariente suyo** (UM, p. 108).

Dans le reste de la macroséquence et dans un passage diégétique inséré dans la digression p. 124-136, le personnage est référencé avec cette même désignation descriptive faisant référence à Cayetano :

<sup>389</sup> Dans *Saúl ante Samuel*, Ken Benson a remarqué ce même phénomène de retard, ainsi que celui de privation (§9.3) : « *la tardanza en dar esta información (Simón, Manuel), [...] la vaguedad de la determinación de los personajes (el hermano menor, la abuela, etc.)* » (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente... op. cit.*, p. 85.)

<sup>390</sup> En réalité, *Jorge* a été mentionné cinq fois dans les macroséquences antérieures, mais dans des contextes où il n'est pas protagoniste et dans lesquels il intervient très peu. Un personnage aussi peu construit sera facilement oublié.

Pero por lo mismo aquel que tomara el rábano por las hojas y atribuyera sus buenos oficios y disposición de ánimo a una voluntad subyugada por una rápida conquista podía verse, en día y medio, cornudo y apaleado — como le ocurrió a **aquel pariente de Cayetano Corral**, reducido a su verdadera condición (semioculta por sus triunfos de postguerra) tras un acoso breve pero infructuoso— y, sobre todo, herido en la fibra más sensible y vergonzosa para el licenciado *ès femmes*. (UM, p. 118)

Cuanto más lo considero más me convenzo de que la insólita animosidad que había de demostrarme Leo (cuando coincidí con ella en una de mis breves visitas, a raíz del homenaje al pobre Jorge) había sido engendrada por **aquel pariente** tan rencoroso que la introdujo en el cobertizo de Cayetano Corral; no sé por qué aquel hombre alimentaba tantos resentimientos, no tenía ninguna razón para ello en el momento en que todo — hasta Leo— parecía sonreírle; (UM, p. 134)

Ainsi, les trois désignations lexicales d'Emilio que compte cette macroséquence sont toutes descriptives indirectes, faisant référence à sa relation familiale avec Cayetano ; son nom propre n'est jamais mentionné. Le nom propre, Emilio Ruiz, lui est attribué bien plus tard et dans une autre macroséquence, celle sur le retour d'exil de Mary, à la séquence 9, page 149 (cf. Figure 34, p. 167). Il résulte de cette attribution tardive de nom propre les mêmes effets que nous avons mentionnés à propos des orthonymes descriptifs : les premières informations fournies sur Jorge et sur Emilio Ruiz, avant que ne leur soit attribué un nom propre, risquent d'être oubliées ou du moins d'être moins bien mémorisées.

Mais l'assignation tardive d'orthonyme à Emilio Ruiz est source d'une difficulté plus importante : en effet, le lecteur pourrait ne pas comprendre que le personnage qui faisait la cour à Leo est le même qui après est appelé *Emilio Ruiz*. C'est ce que nous allons voir dans la section suivante.

### 9.7 L'absence de recoupage d'orthonymes

La première apparition du personnage d'Emilio Ruiz se produit dans la macroséquence sur « Cayetano et Leo » (p. 103-124), où il fait la cour à Leo, qui vient d'arriver d'Amérique, puis, devant l'indifférence de la femme, il finit par la présenter à Cayetano. Or nous avons déjà dit que le nom propre « Emilio Ruiz » n'est jamais employé dans cette macroséquence : le personnage y est toujours référencé avec la désignation descriptive indirecte « *el pariente de Cayetano* » (ou simplement, si Cayetano est supposé focal, « *su pariente* »). Par conséquent, à ce stade du texte, cette désignation, « *el pariente de Cayetano* », constitue l'orthonyme du personnage.

Emilio réapparaît une vingtaine de pages plus tard, dans une autre macroséquence, celle sur le retour d'exil de Mary (p. 136-170), où il figure en tant que fiancé d'une sœur de Mary. Dans cette macroséquence, en revanche, le personnage est désigné avec un (son) nom propre :

Y como siempre ocurre uno de los que con más vehemencia, con ánimo más ofendido alardeaba de defender los intereses y el buen nombre de la familia no formaba parte de ella (ni a lo que a mí se me alcanza formaría nunca, a no ser que se considerase como parentesco aquel tan largo compromiso matrimonial con la hermana mayor de Mary, tan sabido de todos que nadie demostraba la menor prisa en llevarlo a su fin) sino que habiéndola elegido para procurarse un título de honradez con el que edulcorar su mala fama, no podía permitir la más leve mancha en el único timbre de valor de aquella familia a la que por otra parte ya por aquel entonces encontraba suficientes inconvenientes y muy escasas compensaciones como para poder ser indulgente con sus faltas, cosa que no iba con su carácter. Aquel **Emilio y algo así como Ruiz** y algo, un hombre de ínfima extracción y pariente lejano del señor Corral que poco antes de la guerra le había colocado de aprendiz en la cerámica para, por consideración a una madre difunta, redimirle del ambiente infrahumano en que había vivido hasta los veinte años en el corazón de la montaña; (UM, p. 148-149)

Dans la suite de cette macroséquence, le nom propre « *Emilio Ruiz* » sera la désignation lexicale la plus fréquente (il est utilisé cinq fois), se constituant ainsi en orthonyme du personnage. En revanche, l'orthonyme instauré dans la macroséquence sur Cayetano et Leo vingt pages en arrière, « *el pariente de Cayetano* », n'est jamais employé. Dans cette situation, si dans ces deux macroséquences Emilio Ruiz est identifié de deux façons différentes (« *el pariente de Cayetano* » dans la première, « *Emilio Ruiz* » dans la seconde), comment le lecteur peut-il établir qu'il s'agit du même personnage ?

Nous avons expliqué précédemment (§9.1) que quand un personnage dispose de plusieurs orthonymes, les textes conventionnels rappellent régulièrement leur relation de co-référence en les employant dans un même contexte, de sorte que la structure de l'action indique implicitement au lecteur que les deux désignations renvoient à un même personnage. C'est ce qu'illustre le passage suivant de *La Regenta*, où deux des orthonymes du Magistral sont employés à courte distance :

Y al pensar esto, mirándose al espejo, mientras se lavaba y peinaba, **De Pas** sonreía con amargura mitigada por el dejo de optimismo que le quedaba de sus reflexiones de poco antes. Estaba desnudo de medio cuerpo arriba. El cuello robusto parecía más fuerte ahora por la tensión a que le obligaba la violencia de la postura, al inclinarse sobre el lavabo de mármol blanco. Los brazos cubiertos de vello negro ensortijado, lo mismo que el pecho alto y fuerte, parecían de un atleta. **El Magistral** miraba con tristeza sus músculos de acero, de una fuerza inútil. Era muy blanco y fino el cutis, que una emoción cualquiera

teñía de color de rosa. Por consejo de don Robustiano, el médico, **De Pas** hacía gimnasia con pesos de muchas libras; era un Hércules.

(*La Regenta*, p. 211)

Cette opération textuelle rappelant la co-référence des différents orthonymes d'un même personnage, nous l'appellerons *recoupage des orthonymes*. Or rien de tel ne se produit dans *Una meditación*, qui n'assure pas le recoupage des orthonymes : d'une part, dans la macroséquence sur Cayetano et Leo, le nom propre d'Emilio n'est jamais employé, les trois désignations lexicales sont toutes indirectes faisant référence à sa relation de parenté avec Cayetano ; d'autre part, dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary le contraire se produit : Emilio est désigné avec son nom propre, jamais comme le parent de Cayetano. Par ailleurs, les rôles d'Emilio dans les deux macroséquences ne permettent pas de reconnaître un unique personnage, car ces deux rôles n'ont aucun lien entre eux : dans la macroséquence sur Cayetano et Leo, il est présenté comme un séducteur de pacotille ; dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary, il est le fiancé d'une sœur de cette dernière.

Le recoupage des orthonymes est d'autant plus important que, dans les textes conventionnels, des expressions lexicales différentes désignent en général des personnages différents. Par conséquent, si un personnage est désigné avec plusieurs expressions lexicales mais que ces expressions n'ont pas été recoupées, le lecteur tendra à penser que chaque expression désigne un personnage différent. C'est ce qu'il arrive ici avec les deux avatars d'Emilio Ruiz : comme il est désigné avec des expressions lexicales différentes dans le récit d'épisodes différents et sans connexion, le lecteur tendra à penser que le « *pariente de Cayetano* » qui essaie de séduire Leo et le « *Emilio Ruiz* » qui est fiancé à la sœur de Mary sont deux personnages différents. Ainsi, la désignation avec des orthonymes non recoupés peut supposer un problème de compréhension plus important et durable que la désignation pronominale sans antécédent clair (que nous verrons dans le chapitre suivant), car non seulement le lecteur ne comprend pas (comme avec la désignation pronominale sans antécédent clair) mais en plus il ne sait pas qu'il ne comprend pas : il croit être devant deux personnages distincts aux orthonymes différents, alors qu'il s'agit du même personnage.

Comme bien d'autres, ce phénomène n'est pas exclusif de *Una meditación*, on le retrouve dans d'autres romans de Benet. Claude Murcia et Anne-Marie Capdeboscq ont

noté qu'il est particulièrement marqué dans *En la penumbra*, où les personnages sont désignés différemment selon la série de chapitres dans laquelle ils interviennent :

La 'tante', présente d'un bout à l'autre du récit, c'est cette femme si prolixe qui raconte l'histoire de sa vie, au cours d'un long dialogue avec sa nièce, dont les brèves interruptions ont le don de l'excéder. Mais c'est aussi la femme dont parle Abdón à partir du chapitre 10 – 'épousée' par son beau-père, et qui prend la fuite enceinte de ses œuvres – en la désignant de façon totalement anonyme, par le pronom 'elle'. Rien, dans le texte, ne dit que les deux femmes sont une même personne. Seul le contenu des deux histoires respectivement racontées par la tante et Abdón [...] permettent au lecteur, d'abord de soupçonner l'identification, puis de la confirmer. La 'nièce' n'est nièce, bien entendu, que par rapport à la tante. Ce qui rend difficile le rapprochement avec l'interlocutrice de Mercedes, toujours désignée comme 'son amie' ou 'l'autre'. L'identité entre les deux [n'est] jamais exprimée [...] <sup>391</sup>

La division par sections isole les trajectoires particulières, ne permet pas l'identification des personnages autrement que par un rapport symétrique relatif à la section considérée (tante / nièce ; Mercedes / son amie ; Abdón / l'étranger) et le lecteur ne peut que faire des suppositions : l'amie de Mercedes est-elle la nièce de la tante ? Ou bien est-ce Mercedes ? Mercedes est-elle la fille adoptive ou naturelle d'Abdón ? Abdón est-il l'ancien mari de la tante ? Et bien d'autres hypothèses croisées sont possibles. <sup>392</sup>

\*

Le texte de *Una meditación* n'assure donc pas le recoupage des orthonymes d'Emilio Ruiz. Cependant, en commençant la deuxième macroséquence, celle sur le retour d'exil de Mary, le lecteur pourrait se rendre compte indirectement que le personnage est le même que dans la première, celle sur la rencontre avec Cayetano. En effet, dans la deuxième macroséquence le personnage se voit attribuer une caractéristique qui est celle à laquelle renvoie la désignation employée dans la première, sa parenté avec Cayetano :

*Macroséquence sur « Cayetano et Leo » (p. 103-124) :*

Pero por lo mismo aquel que tomara el rábano por las hojas y atribuyera sus buenos oficios y disposición de ánimo a una voluntad subyugada por una rápida conquista podía verse, en día y medio, cornudo y apaleado — como le ocurrió a **aquel pariente de Cayetano Corral**, reducido a su verdadera condición (semiculta por sus triunfos de postguerra) tras un acoso breve pero infructuoso— y, sobre todo, herido en la fibra más sensible y vergonzosa para el licenciado *ès femmes*. (UM, p. 118)

<sup>391</sup> Claude Murcia, "Un cas de perversité narrative (sur *Dans la pénombre* de Juan Benet)", *Critique*, novembre 1991, p. 858.

<sup>392</sup> Capdeboscq, "Temps, contre-temps et ambiguïté dans *En la penumbra* de Juan Benet", *op. cit.*, p. 284-285.



*Macroséquence sur le retour d'exil de Mary (136-170) :*

Aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo, un hombre de ínfima extracción y **pariente lejano del señor Corral**. (p. 149)

Cette caractéristique, le lien de parenté avec le *señor Corral* (le père de Cayetano), pourrait ainsi mettre le lecteur sur la piste de l'identité des deux personnages, celui qui essaie de séduire Leo aux p. 103-124 et celui qui est présenté à la p. 149 comme le fiancé de la sœur de Mary<sup>393</sup>. Ce mode d'identification d'un personnage, nous l'appellerons *identification par reconnaissance de caractéristiques* ; et nous appellerons *caractéristiques identificatoires* celles qui permettent l'identification. Dans le cas présent, le lien de parenté mène du contexte où le personnage est désigné « *Emilio Ruiz* » à celui où il est désigné « *pariente de Cayetano* ».

Nous verrons dans le chapitre suivant que l'identification par reconnaissance de caractéristiques est omniprésente dans tout le roman, non seulement pour pallier l'absence de recoupage d'orthonymes mais surtout pour identifier des personnages référencés pronominalement. Cependant, la réussite de l'identification par reconnaissance n'est jamais garantie, bien au contraire. L'analyse du cas présent, l'identification d'Emilio Ruiz, nous permettra de mettre en lumière les conditions de possibilité de ce mode d'identification.

Nous avons vu que le personnage d'Emilio Ruiz peut être identifié grâce au lien de parenté avec la famille Corral, présent dans les deux macroséquences. Cependant, deux facteurs affaiblissent la puissance identificatoire de cette caractéristique. Premièrement, le lecteur doit faire abstraction des différences dans la formulation de la caractéristique identificatoire dans les deux contextes : la macroséquence sur Mary attribue à Emilio une relation de parenté avec le père de Cayetano (« *pariente lejano del señor Corral* »), alors que dans celle sur Cayetano et Leo le lien était entre Emilio et Cayetano (« *pariente de Cayetano Corral* »)<sup>394</sup>. Deuxièmement, et c'est ici plus important, il est possible que, en arrivant au deuxième contexte (la macroséquence sur le retour d'exil de Mary), le lecteur

---

<sup>393</sup> Notons que, contrairement à ce qu'il arrive dans la macroséquence sur Cayetano et Leo, dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary le lien de parenté n'est pas employé dans une expression référentielle (dans une désignation du personnage) : il y est prédiqué, attribué au personnage dans une entreprise de caractérisation et non de référenciation.

<sup>394</sup> Evidemment, la parenté avec le père implique celle avec le fils, mais dans les deux cas le texte met en avant un personnage pont différent (le fils dans la macroséquence sur Cayetano et Leo, le père dans celle sur Mary).

ne se souvienne plus de la référence à la caractéristique identificatoire que contenait le premier (la macroséquence sur « Cayetano et Leo »). Cet oubli est en effet possible en raison de la faible importance fonctionnelle et de la faible récence de la caractéristique identificatoire (le lien de parenté avec les Corral). La récence et l'importance fonctionnelle sont les deux facteurs les plus importants déterminant l'accessibilité en mémoire des informations lues dans le texte. Avant de poursuivre l'analyse du texte, il sera utile de donner quelques explications sur ces deux aspects, que nous retrouverons assez souvent dans la suite de notre exposé.

Le facteur le plus connu affectant la force du souvenir est le passage du temps. Toutes choses égales par ailleurs, le degré d'activation cognitive des faits rapportés par le texte décroît avec le temps. Inversement, le degré d'activation est d'autant plus élevé que le fait a été évoqué récemment. Ce facteur est souvent nommé *effet de récence*<sup>395</sup> : « *if an entity hasn't been mentioned for a while, the mental representation for it declines in activation, so it becomes less accessible* »<sup>396</sup>. Comme ce temps écoulé est à peu près proportionnel à la longueur du texte, l'effet de récence est connu aussi comme *effet de distance*. En général, le nombre de mots ou le nombre de pages entre la dernière référence et le point où se trouve le lecteur sera une bonne mesure de cette distance ou récence : plus le nombre de mots sera élevé, plus la distance sera importante et la récence faible. Mais, comme le souligne Mira Ariel, l'effet de distance ne se réduit pas simplement au nombre de mots ou de pages, les changements thématiques constituent des sauts dont il faut tenir compte<sup>397</sup> : ainsi, pour un même nombre de mots depuis la dernière évocation d'un événement, il sera plus accessible si la dernière référence se trouve dans la même (macro)séquence que si elle se trouve dans une (macro)séquence différente.

Le deuxième facteur déterminant le degré d'activation des souvenirs est l'*importance fonctionnelle*. De manière générale, les informations sont rappelées d'autant plus

---

<sup>395</sup> Richard Gerrig et Philip Zimbardo, *Psychologie*, Paris, Pearson Education, 2008, p. 176.

<sup>396</sup> J. E. Arnold, *Reference form and discourse patterns*, Thèse de Doctorat, Stanford (CA), Stanford University, 1998, p. 25.

<sup>397</sup> « *The distance between a previous mention of the same referent and the current mention is an obvious measure of an accessibility distinction. The larger the distance separating different mentions of the same mental entity, the lower the degree of accessibility with which the mental representation is entertained. But distance is not necessarily measured by words. Paragraphs and episode boundaries create a distance, despite the linear continuity. [...] Similarly, units (clauses) more cohesively linked entail more dependency in their interpretation, so that material from one clause is more readily available for the interpretation of another. Such constructions create higher degrees of unity and hence, accessibility.* » (Ariel, "Accessibility theory: an overview", *op. cit.*, p. 33).

facilement qu'elles sont fonctionnellement importantes : les événements qui structurent les lignes d'histoire, ceux qui définissent leur enchaînement intentionnel et causal (les noyaux barthésiens) sont très facilement rappelés ; en revanche, les événements secondaires (les catalyses<sup>398</sup>), ceux qu'on peut supprimer sans détruire la logique intentionnelle et causale de l'histoire principale, le sont beaucoup moins. Ce lien entre le degré de fonctionnalité d'un événement et la force de sa trace en mémoire est connu en psycholinguistique comme *effet de niveau*<sup>399</sup> et est aisément vérifié<sup>400</sup>. Comme le dit van Dijk, « l'information avec la valeur structurale la plus élevée sera rappelée plus facilement que celle dont la valeur structurale est moindre. »<sup>401</sup>. En résumé, l'accessibilité en mémoire des faits lus dans le texte antérieur dépend, d'une part, de la distance textuelle à laquelle se trouve leur dernière mention et, d'autre part, de leur importance dans l'histoire.

Revenons maintenant à la question de l'identification du personnage « Emilio Ruiz » de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (p. 136-170) avec celui qui séduit Leo dans la macroséquence sur Cayetano et Leo (p. 103-124). Cette identification dépend de ce que le lecteur se rappelle que le séducteur de Leo était « *pariente de Cayetano* » (p. 108), car Emilio Ruiz est présenté comme « *Aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo, un hombre de ínfima extracción y pariente lejano del señor Corral* » (p. 149). Or, en ce qui concerne l'importance fonctionnelle, dans la macroséquence sur Cayetano et Leo le lien de

<sup>398</sup> La distinction de niveaux fonctionnels qu'introduit la psycholinguistique de la compréhension correspond à peu près à celle de la narratologie barthésienne. Dans l'analyse du contenu du récit, Barthes distingue en effet deux types d'unité : des *fonctions* et des *indices*, les premières correspondent approximativement aux actions qui se succèdent, les deuxièmes aux informations non narratives. Parmi les fonctions, Barthes distingue des *noyaux*, ou *fonctions cardinales*, et des *catalyses*, les unes « constitu[a]nt de véritables charnières du récit (ou d'un fragment du récit) ; [les autres] ne [faisant] que 'remplir' l'espace narratif qui sépare les fonctions-chaînières. » (Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *op. cit.*, p. 21). Parallèlement, parmi les indices, Barthes différencie les *indices* au sens restreint et les *informants*, les premiers « renvoyant à un caractère, à un sentiment, une atmosphère (par exemple de suspicion), à une philosophie » (p. 23) importants dans le récit, les deuxièmes étant à faible fonctionnalité dans l'histoire. Ainsi, pour Barthes aussi le récit est constitué d'informations fonctionnelles et non fonctionnelles, tant au niveau purement narratif des fonctions qu'au niveau plus diffus des informations non narratives.

<sup>399</sup> « *The widely documented 'levels effect' in text recall: The more superordinate propositions in a text are recalled better than subordinate propositions are.* » (K. A. Ericsson et W. Kintsch, "Long-term working memory", *Psychological Review*, 2, 1995, p. 230).

<sup>400</sup> « *When instructed to recall a text, subjects are more likely to recall central ideas and propositions that are causally connected to many other propositions in the text and that are at higher levels in the hierarchical structure of the [text].* » (*ibid.*, p. 221.) Cet effet explique aussi le phénomène de l'oubli de la surface du texte dont nous avons parlé dans §1.1: le texte dans sa littéralité étant constitué par l'ensemble de tous les niveaux fonctionnels et non fonctionnels, il ne peut pas être encodé littéralement en mémoire à long terme.

<sup>401</sup> Dijk, "Cognitive processing of literary discourse", *op. cit.*, p. 150. Si on conçoit le contenu du texte comme une suite de propositions susceptibles d'être représentée par une structure hiérarchique de macropropositions qui en résument le contenu à différents paliers d'abstraction, ce sont ces macropropositions qui seront le plus facilement rappelées, et elles le seront d'autant plus qu'elles seront d'ordre hiérarchique élevé, c'est-à-dire plus éloignées du détail du texte et plus abstraites.

parenté du personnage avec Cayetano (mentionné trois fois) n'intervient presque pas, sauf pour justifier la rencontre de Leo et Cayetano<sup>402</sup> ; il est donc peu fonctionnel. Quant à la récurrence, la distance matérielle et thématique entre les deux passages est considérable, car les références au lien entre Emilio et la famille de Cayetano sont séparées de vingt pages (*distance matérielle*) et se produisent dans deux macroséquences différentes (*distance thématique*). Il résulte de ces considérations que, une fois arrivé à la macroséquence sur le retour d'exil de Mary, le lecteur ne se souviendra peut-être plus que le séducteur raté de Leo était parent de Cayetano, empêchant ainsi son identification avec « *aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo, [...] pariente lejano del señor Corral* ».

Le même phénomène se produit avec une autre caractéristique attribuée à Emilio Ruiz dans la macroséquence sur Mary et qui avait déjà été mentionnée dans celle sur Cayetano et Leo : son rattachement intéressé au camp franquiste pendant la guerre et la relative fortune obtenue après. En effet, la macroséquence sur Mary poursuit ainsi la caractérisation de celui qu'elle a nommé *Emilio Ruiz*:

Aquel Emilio y algo así como Ruiz [...] durante la guerra hizo alguna chiquillada y al día siguiente de la entrada de las tropas de Gamallo en Región **se paseaba por todo el pueblo con una camisa azul** y una pistola al cinto, dando gritos y haciendo visitas inoportunas; cuando ya era de todos conocida su filiación se despachó voluntario a un frente de Levante, con una prisa y un celo con los que no sólo no daba tiempo a despertar sospechas sino que intentaba recuperarse del retraso que respecto a sus camaradas le habían procurado más de dos años de férula republicana; cuando acabó la guerra, lejos de su pueblo, se convirtió en un matón y **seis o siete años después contaba en su haber una de esas heteróclitas, de régimen oscilante o pulsatorio, fortunas de postguerra** [...] que había de permitirle jugar al bacarrat tres veces por semana en el Casino de Macerta, hacer dos viajes al mes a Madrid para visitar por la mañana un despacho céntrico y ocupar por la noche una mesa —con carácter político, también— en Villa Rosa (UM, p. 149)<sup>403</sup>

Or, quarante pages avant, la macroséquence sur Cayetano et Leo faisait référence aussi à la fortune du personnage qu'elle ne nommait pas :

cuando Leo volvió de América, uno de los primeros que se creyó en la obligación de acompañarla, cortejarla, aprovecharla y seducirla fue un cierto pariente suyo que por haber hecho dinero después de la guerra —y encontrarse en esa situación del **hombre**

<sup>402</sup> « Cuando [Emilio] hubo agotado todo su repertorio no se le ocurrió otra cosa que llevarla al taller de su pariente [Cayetano] » (UM, p. 109).

<sup>403</sup> *Villa Rosa* est le nom d'un bar célèbre de Madrid, fréquenté après la guerre par des aristocrates, des artistes et des intellectuels.

**rico y emprendedor** que habiendo triunfado a la primera y a una edad bastante temprana pierde toda capacidad de análisis y lo da todo por sentado (UM, p. 108-109)

Et son appartenance intéressée au camp franquiste était mentionnée à la p. 134 :

aquel pariente tan rencoroso [...] padecía una enfermedad incurable, contraída en la guerra, a consecuencia de **las muchas voces que debió dar como falangista** de segunda hora (UM, p. 134)

À nouveau, la concordance de ces caractéristiques (le franquisme et la fortune) peut mener le lecteur à identifier un même personnage dans les deux macroséquences. Mais, comme avant aussi, l'identification est entravée par les différences entre les formulations des caractéristiques identificatoires (« *se paseaba por todo el pueblo con una camisa azul* » et « *las muchas voces que debió dar como falangista* », deux formulations à partir desquelles le lecteur doit opérer l'inférence qui permet d'extraire une même caractérisation du personnage comme /franquiste/), leur faible importance fonctionnelle dans le contexte où le personnage est identifié (dans la macroséquence sur Cayetano et Leo), et la grande distance séparant les deux passages (quarante pages).

En résumé, la découverte que le séducteur frustré de Leo et le fiancé de la sœur de Mary sont un seul et unique personnage est donc possible, malgré l'absence de recoupage conventionnel des orthonymes, grâce à la reconnaissance de certaines caractéristiques du personnage présentes dans les deux macroséquences. Cependant, les différences de formulation, la faible saillance et la distance font que seulement un lecteur très attentif sera en mesure de réussir l'identification. Plus tard, le texte rendra l'identification plus aisée en mentionnant explicitement la relation de Leo et Emilio au début de la macroséquence sur « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)<sup>404</sup>, mais cette information arrivera bien tard, puisque 100 pages et plusieurs macroséquences se seront écoulées entre le moment où la relation était entre Leo et le *pariente* de Cayetano et celui où elle est entre Leo et Emilio.

Mais le personnage d'Emilio est désigné avec un troisième orthonyme non recoupé. Ceci se produit dans la macroséquence sur son séjour à l'auberge pour gérer la grève des mineurs (p. 170-186 : cf. Figure 10, p. 70). En effet, dans cette macroséquence l'expression lexicale la plus fréquente pour désigner Emilio est « *el patrón* », employée dix-huit fois, qui renvoie à sa position professionnelle par rapport au contremaître et aux ouvriers de la mine. L'expression « *pariente de Cayetano* » et le nom propre « *Emilio Ruiz* » ne sont pas

---

<sup>404</sup> « *El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz [...]* » (p. 254)

utilisés, sauf (pour le nom propre, nous allons le voir) un peu avant la fin de la macroséquence.

Emilio est donc désigné avec un troisième orthonyme, « *el patrón* », qui n'a pas été préalablement recoupé avec les autres et en particulier avec le nom propre. Tout le conflit avec les mineurs est ainsi narré sans que le lecteur ait été informé que le personnage du *patrón* est celui qu'il connaît comme Emilio Ruiz :

Era la primera vez que había pasado por un trance semejante: [...] Era el patrón quien había determinado el destajo siguiendo sugerencias del capataz pero al ser éste quien lo controlaba —y por consiguiente quien decidía la cuantía de los quincenales por aplicación directa de los baremos—, trató a todo trance de enfrentarse con la situación recusando sus reclamaciones y defendiendo la nómina tal como había sido abonada. Uno de ellos —uno de los más entecos e intransigentes— sacó del bolsillo de atrás del pantalón una libreta donde llevaba apuntadas día por día las vagonetas extraídas y los metros de avance en la galería. (UM, p. 171)

Le recoupage orthonymique ne se produit qu'à la fin de la macroséquence, treize pages après son début. La transgression de la norme de cohérence référentielle est d'autant plus visible que le recoupage des orthonymes est explicitement formulé par le narrateur, ce qu'un texte conventionnel aurait fait au début de la macroséquence, avant d'employer l'orthonyme *patrón* :

**El nombre de pila del patrón era Emilio** y el del capataz, Rufino, de pila también. Al igual que ciertas pasiones sólo adquieren un imperio absoluto sobre la voluntad cuando advierten que han de desobedecer ciertas leyes impuestas por una razón astringente, ciertos deseos y apetitos sólo aciertan a formularse con clarividencia cuando escapan (al favor de unas tinieblas que la fantasía tiende sobre la conciencia moral) al código innato que atiende a la supervivencia. **En un hombre como el llamado Emilio**, de poco coraje a pesar de las apariencias, tal código resulta siempre particularmente severo y cuando, por circunstancias personales bastante fortuitas, se elige un modo de vida que requiere prescindir de su articulado con frecuencia, la solución de compromiso entre el respeto y la violación se suele encontrar en una renuncia del sujeto a dejarse arrastrar por las pasiones, una vez que unas cuantas sucedáneas ocupan el espacio reservado a las genuinas. (UM, p. 183)

En réalité, le texte procède comme si le personnage d'Emilio Ruiz était nouveau, inconnu du lecteur, raison pour laquelle il est plus adéquat de le désigner d'abord en référence au rôle qu'il joue dans l'action (patron de la mine dont les ouvriers sont en grève), puis de lui attribuer un nom propre. La phrase où le nom propre est mentionné pour la deuxième fois le montre clairement : « *En un hombre como el llamado Emilio [...]* » : cette formulation suppose implicitement que l'attribution du nom est toute récente et

ignore donc que ce même nom a été employé dans la macroséquence (antérieure) sur le retour d'exil de Mary.

Comme dans les cas précédents, l'identité du *patrón* avec celui qui est ailleurs désigné *Emilio Ruiz* pourrait être établie par reconnaissance de certaines caractéristiques. En effet, dans la macroséquence sur le retour de Mary, la propriété d'une mine avait été attribuée à Emilio Ruiz :

Para empezar, no se encontraba en Región el día del atropello sino bastante lejos, en la cuenca del Polonia donde tenía unas pertenencias y **explotaba una mina** de antracita, de filón muy estrecho y muy escaso residuo, que visitaba regularmente para estar presente en el abono de los quincenales (UM, p. 169)

Mais à nouveau l'identification par reconnaissance, bien que possible, requiert un lecteur très attentif, car dans le premier passage où elle avait été attribuée, la caractéristique identificatoire est très peu fonctionnelle et sera donc facilement oubliée : la macroséquence sur le retour de Mary mentionne la propriété de la mine dans le passage que nous avons cité, mais cette information n'a aucun rôle dans l'action de la macroséquence. Ce manque de saillance est pourtant compensé par la faible distance matérielle qui sépare les deux passages (la première désignation *patrón*, p. 171, et l'information sur la possession d'une mine, p. 169), qui n'est que de deux pages. Mais un autre facteur intervient qui rend bien difficile l'identification : dans le passage où la caractéristique avait initialement été attribuée au personnage, l'identification du personnage était aussi très problématique ; en effet, dans la macroséquence sur le retour de Mary, où la propriété de la mine lui est attribuée, Emilio Ruiz n'est jamais désigné avec son nom propre ni avec aucun des trois orthonymes que nous avons vus (*el pariente de Cayateno Emilio Ruiz, el patrón*) ; plus tard, il sera référencé avec la désignation descriptive indirecte « *su enemigo* », dont la résolution suppose un autre défi à l'attention du lecteur.

Nous rencontrons ici un trait caractéristique des problèmes de cohérence référentielle que pose le texte bénéfien : la *récurtivité* du processus d'identification par reconnaissance. Dans l'identification par reconnaissance, une désignation problématique est clarifiée grâce à la reconnaissance d'une caractéristique qui a été attribuée au personnage dans un contexte antérieur où il était conventionnellement identifié. Or, dans le cas du *patrón* de la macroséquence sur la grève des mineurs, il y a bien une caractéristique permettant de passer d'un contexte à un autre (la propriété de la mine, si tant est que le lecteur se souvienne de sa mention p. 169), mais il se trouve que dans le contexte d'arrivée censé

identifier le personnage, le lecteur avait déjà rencontré des problèmes du même genre (le personnage était alors désigné « *su enemigo* » et non « *Emilio Ruiz* »).

En résumé, on voit qu'un même personnage peut être désigné différemment selon l'épisode auquel il participe et ceci sans que le texte n'opère le recoupage d'orthonymes caractéristique des textes conventionnels. Ainsi, les différentes interventions du personnage d'Emilio dans le roman sont traitées comme si elles étaient les seules, le récit de chaque épisode ignorant l'existence de récits antérieurs portant sur le même personnage. Il résulte de cette multiplicité d'orthonymes non recoupsés que le personnage est scindé, le lecteur ne voit pas un mais plusieurs personnages. Seulement un processus d'identification par reconnaissance pourrait découvrir un seul et unique personnage sous ses divers avatars orthonymiques, mais nous avons vu que ce processus requiert un lecteur très attentif qui puisse compenser les faiblesses des caractéristiques identificatoires (les différences de formulation et, surtout, l'accessibilité limitée due à leur faible importance fonctionnelle et à leur éloignement matériel) et la nature parfois réursive du parcours d'identification par reconnaissance.

## 9.8 Synthèse

Nous avons appelé *orthonyme* l'expression capable d'identifier un personnage quel que soit le contexte. En particulier, l'orthonyme est la seule expression référentielle capable d'activer et de désigner un personnage qui n'est ni focal ni accessible. Dans la majorité des cas, l'orthonyme est un nom propre (Ana Ozores, Carlos Bonaval), mais une expression descriptive (*el Magistral*, *el capataz*) peut également remplir cette fonction. Pour qu'une expression puisse fonctionner comme orthonyme, elle doit être employée de manière récurrente le long du texte. Un personnage peut avoir plus d'un orthonyme, mais dans ce cas, la relation de co-référence qui lie les différents orthonymes doit être régulièrement rappelée en employant alternativement l'un ou l'autre dans un même contexte (*recoupage d'orthonymes*).

L'orthonyme est le signifiant du personnage, la marque de son existence, de son unité et de son individualité, c'est le *nom* qui permet de l'identifier et de le différencier des autres personnages. Pilier de la construction du personnage, de son existence dans la représentation mentale du lecteur, l'orthonyme est un élément clef de la lisibilité d'un texte narratif, il en est même une condition de possibilité, car les personnages sont indispensables à l'intelligibilité de l'histoire comme suite d'actions intentionnellement motivées.



Or nous avons vu que le texte bénétien montre un grand désintérêt pour le mécanisme orthonymique et donc pour son rôle dans la logique du récit. Ce désintérêt se manifeste dans six caractéristiques du système orthonymique bénétien :

*La rareté orthonymique.* En moyenne, dans *Una meditación* les orthonymes sont employés quatre fois moins souvent que dans *La Regenta* ou que dans *Un amour de Swann*. Cela met en cause le principe de la récurrence qui définit l'orthonyme et en dégrade par conséquent la force désignative. Les personnages de *Una meditación* disposent bien d'un nom, mais ce nom est si peu utilisé que, lorsqu'il le rencontre, le lecteur pourra ne pas savoir précisément quel personnage il désigne.

*La privation de nom propre.* L'orthonyme de certains personnages principaux n'est pas un nom propre mais une expression descriptive : le deuxième mari de Mary – *el marido* –, l'aubergiste – *la dueña* –, le contremaître d'Emilio Ruiz – *el capataz*. Bien que cela soit possible dans les textes conventionnels, les orthonymes descriptifs y sont en général réservés aux personnages peu importants. Ainsi, le lecteur bénétien ne prêterait peut-être pas suffisamment attention aux premières apparitions de ces *marido*, *dueña* et *capataz*, jusqu'à ce que la suite du récit ne lui montre l'importance réelle de ces personnages.

*La polysémie des orthonymes.* Certains orthonymes descriptifs conviennent à plusieurs personnages (*marido* et *capataz*), de sorte que la fonction essentielle de l'orthonyme, celle d'identifier un personnage dans tout contexte, est mise en cause non pas par manque de cible (comme dans la rareté orthonymique) mais par sa multiplicité.

*Les incertitudes énonciatives.* L'orthonyme de certains personnages est donné sous forme dubitative (Leo/Laura, « *Emilio y algo así como Ruiz* », Andarax/Andorax), modalisée, rendant ainsi moins claire l'opération dénomminative et affaiblissant le pouvoir identificateur du nom proposé.

*Le retard dans l'attribution d'orthonyme.* Les premières interventions de certains personnages ont lieu avant qu'il ne leur ait été attribué un orthonyme (Jorge, Emilio Ruiz), ce qui favorisera l'oubli de ces premières informations ou du moins rendra plus difficile leur intégration à la représentation mentale du personnage.

*L'absence de recoupage des orthonymes.* Un même personnage est désigné avec des orthonymes différents dans des macroséquences différentes (*el pariente de Cayateno*, *Emilio Ruiz*, *el patrón*) sans que le texte n'opère jamais de recoupage. Il en résulte que le lecteur pourra penser qu'il y a plusieurs personnages là où il n'y en a qu'un seul.

Toutes ces caractéristiques de la pratique orthonymique bénétienne concourent à un même effet : la subversion de l'orthonymie comme pilier de l'intelligibilité du texte narratif. En effet, en les raréfiant, en les rendant polysémiques, en les mettant en doute, en différant leur dévoilement, en les multipliant, le texte de Benet s'attache à ce que les noms des personnages perdent la force désignative qu'ils ont dans les textes conventionnels et par conséquent leur pouvoir d'évocation des caractéristiques et des actions de chaque personnage. Le texte emploie bien des orthonymes, mais le lien entre ces noms et les personnages du roman est parfois si fragile que le lecteur ne sait pas précisément qui ils désignent. Sans nom, ou sans nom clair, les personnages deviennent anonymes, et d'anonymes ils deviennent indifférentiables ; l'individualité des personnages se dérobe et le lecteur a l'impression qu'il ne peut vraiment connaître qu'une sorte d'archi-personnage multiforme, protagoniste « générique » de tout le récit<sup>405</sup>.

---

<sup>405</sup> Ken Benson fait une lecture similaire à propos de *Saúl ante Samuel* : « *la tardanza en dar esta información [le nom du personnage] (Simón, Manuel), la ambigüedad del referente (Martín) o la vaguedad de la determinación de los personajes (el hermano menor, la abuela, etc.) evita, por un lado, cualquier posible psicologismo para con los personajes, pero, por otro lado, la vaga descripción implica que [...] constituyen emblemas de personas o personajes* » (Benson, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente... op. cit.*, p. 85-86.)

## Chapitre 10 La cohérence référentielle entre les macroséquences : les identifications indirectes

Ce chapitre est le premier de notre étude de la cohérence référentielle aux différents niveaux structuraux de *Una meditación* : entre macroséquences, entre séquences d'une même macroséquence et à l'intérieur des séquences. Nous commençons ici avec l'étude de la cohérence référentielle entre macroséquences, c'est-à-dire l'étude des mécanismes textuels et cognitifs permettant d'identifier un même personnage dans des macroséquences différentes. L'étude de la cohérence référentielle entre séquences et à l'intérieur des séquences fera l'objet des deux chapitres suivants.

Par définition, le début d'une macroséquence introduit un nouvel épisode et donc une rupture thématique par rapport au texte antérieur. Entre autres changements, cette rupture comporte en général un changement de personnages protagonistes<sup>406</sup> : c'est ce que montre le schéma de la structure macroséquentielle du roman, Figure 10, p. 70, où cela se produit dans toutes les transitions macroséquentielles, sauf une. Il en résulte que, en début de macroséquence, ceux qui en seront les personnages protagonistes ont encore un statut inactif (car la macroséquence précédente ne portait pas sur eux) et devraient, selon la norme de cohérence, être identifiés explicitement au moyen d'un orthonyme<sup>407</sup>.

Dans de nombreux cas, *Una meditación* respecte cette prescription. Voyons-en quelques exemples. La macroséquence sur « Emilio Ruiz à la mine et à l'auberge » (p. 399-415) commence en désignant orthonymiquement les deux personnages protagonistes, Emilio Ruiz<sup>408</sup> et le contremaître (« *su capataz, Rufino* ») :

<sup>406</sup> La distinction entre personnages *protagonistes* et *non protagonistes* ne doit pas être confondue avec celle entre personnages *principaux* et *secondaires*. Un personnage est principal ou secondaire en fonction de son importance fonctionnelle dans l'ensemble du roman (cf. §2.1) ; par exemple, nous avons vu que Julián est un personnage principal et Andarax un personnage secondaire. En revanche, nous dirons qu'un personnage est protagoniste ou non en fonction de son importance fonctionnelle dans une séquence en particulier. Ainsi, un même personnage (principal ou secondaire au niveau du roman) peut être protagoniste dans une (macro)séquence et non protagoniste dans une autre. Par exemple, Julián (qui au niveau du roman est un personnage principal) est un personnage protagoniste dans la macroséquence sur « Julián et Mary » (p. 71-79) et un personnage non protagoniste dans la macroséquence « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari » (p. 136-170).

<sup>407</sup> Par ailleurs, nous avons vu dans §4.2.1 que la norme de cohérence prescrit une identification orthonymique même quand la macroséquence qui commence porte sur les mêmes personnages que celle qui se termine, cette identification explicite constituant un marqueur de segmentation.

<sup>408</sup> On notera cependant que, comme nous l'avons indiqué dans notre étude de la segmentation, Emilio Ruiz fait l'objet d'une *désignation périphérique* (§4.2.1).

Debieron ser cuatro o cinco días de un silencioso, tenaz e insolvente empeño que — iniciado por el intento de Leo de romper su cerco, ignorante no sólo de la vanidad del esfuerzo sino también de la paradójica condición del fracaso— había de trastornar de tal manera sus intenciones que a partir de esas fechas no volverían a ser los mismos, en un sentido estrictamente intelectual. [//] Probablemente el día de su llegada, bajo la lluvia, Leo llegó a reconocer a **Emilio Ruiz**, casi oculto tras una mampara de cristal, pero nada le dijo a Bonaval. Aquél había llegado unos cuantos días antes, a causa de las alarmantes noticias que **su capataz, Rufino**, le había comunicado acerca del plante de barrenistas. (UM 398-399)

La macroséquence sur « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) commence aussi en désignant conventionnellement son personnage, Emilio Ruiz, avec son nom propre ; Leo, qui était déjà focale à la fin de la macroséquence antérieure, est également désignée avec son orthonyme, *Leo* (« fue el primero en toparse con Leo ») :

Su [de Leo] estancia en la fonda no debió pasar de seis u ocho meses, con frecuentes interrupciones y una prolongada estancia en Francia para pasar la Navidad en casa de unos amigos suyos y durante la cual empezaron a sentirse los primeros estragos de aquel poder de añoranza que parecía ejercer sobre cuantos la hubieran conocido. [//] El primero en sufrirlo fue el propio **Emilio Ruiz**, al que en verdad nadie conocía bien y para quien toda la provincia resultaba un campo demasiado estrecho para dar satisfacción a su afán de conquista; un hombre que aparentaba ser tan estricto en todo lo que se refiere a la conducta de los demás, en cuanto sus deberes y negocios le obligaban a permanecer más de dos semanas en Región no hacía más que renegar de las ridículas costumbres de la sociedad pueblerina y buscar, con la compañía de ciertas personas y frecuentando ciertos sitios, la manera de evadirse del marco de sus pretensiones. No era raro verle en la fonda a la caída de la tarde para tomar una cerveza en compañía del viejo ingeniero de minas —que quién sabe con qué grado de lucidez asentía a sus incesantes reproches— y como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**. (UM, p. 254-255)

Enfin, dernier exemple, la macroséquence sur Julián & Mary (p. 71-79) commence avec une désignation pronominal de Julián, mais l'antécédent de ces pronoms est très proche, puisque Julián a été présenté à la toute fin de la macroséquence antérieure, où son lien avec Mary et son prénom son spécifiés ; Mary est conventionnellement désignée avec son orthonyme, *Mary* (« mientras Mary trata con todas sus fuerzas ») (nous signalons avec « [//] » la frontière entre les macroséquences) :

Mientras el marido de la tía Isabel —que siempre gozó de un carácter neutro y acomodaticio— no sabía hacer otra cosa que regar con una manguera las macetas de hortensias y geranios encima de la la balastrada, asomó por detrás de ella con una expresión de ansiedad aquel que día a día —y contra la tácita voluntad de toda la familia que a falta de la abuela carecía de portavoz de sus sentimientos más inmediatos— se iba configurando como **prometido de la prima Mary**. Se llamaba **Julián** y era un joven

profesor de muchas cosas. [//] Creo que la última vez que **le** veo [**Julián**] está encaramado sobre la balastrada tratando de seguir la trayectoria de una pelota de tenis que ha ido a caer en un bancal inferior, plantado de tomates. Un poco más tarde los niños, cenados y peinados, bajaban a dar las buenas noches a los mayores pero yo no recuerdo —no lo visualizo— haberme despedido de él. La escena de despedida se remonta probablemente a unos días atrás, antes de que se desencadenase la guerra civil, cuando otro domingo por la tarde acude con ella a la terraza antes de coger el ordinario de Región. Se vuelve y acucilla, en el portillo de la balastrada, para atender a todas nuestras preguntas mientras **Mary** trata con todas sus fuerzas de despejar el corro que formaron en torno a él. (UM, p. 71-72)

Mais un des traits les plus caractéristiques de la poétique bénétienne est l'absence d'identification orthonymique en début de macroséquence. En effet, nous savons déjà que le texte bénétien se passe souvent d'orthonymes et leur préfère des désignations pronominales, et les débuts de macroséquence ne sont pas une exception.

Le Tableau 13 ci-dessous indique le nombre de pages que le lecteur doit lire, depuis le début de chaque macroséquence, avant de rencontrer la première mention des orthonymes des personnages protagonistes. La première colonne précise le nombre de pages avant l'identification orthonymique d'au moins un des personnages ; la deuxième colonne, le nombre de pages avant que tous les personnages aient été orthonymiquement identifiés. Rappelons que selon la norme conventionnelle, les orthonymes des personnages devraient figurer dès le début de la macroséquence, c'est-à-dire à une distance nulle.

La première colonne du tableau montre que, dans quatre des sept macroséquences examinées, la première page contient l'orthonyme d'au moins un des personnages. Par exemple, dans la macroséquence sur Carlos et Leo dans la grotte (p. 212-224), Carlos est désigné avec son orthonyme (*Carlos*) dès le début de la macroséquence. En revanche, les lignes suivantes de la première colonne montrent que dans d'autres macroséquences la première mention d'un orthonyme ne se trouve pas au début de la macroséquence mais à quelques pages de distance ; le cas le plus extrême est celui de la macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge (p. 419-445), où il faut lire sept pages avant de trouver un orthonyme, celui de Carlos.

La deuxième colonne du tableau montre que, très souvent, il faut avoir lu plusieurs pages de la macroséquence avant que le texte en ait identifié explicitement *tous* les personnages protagonistes. Par exemple, dans la macroséquence sur Carlos et Leo dans la grotte, l'orthonyme de Carlos est mentionné tout au début, mais celui de Leo ne l'est qu'après la lecture des neuf premières pages. Mais la transgression la plus importante de la

norme de cohérence se produit dans les trois macroséquences où il y a au moins un personnage protagoniste dont l'orthonyme n'est jamais mentionné : celle sur l'hommage à Jorge (p. 79-87), où Julián n'est jamais désigné *Julián* ; et les deux sur Carlos & Leo à l'auberge (p. 390-399 et p. 419-445) où les prénoms *Carlos* (dans la première) et *Leo* (dans la deuxième) ne figurent pas. Le cas le plus extrême est celui de la macroséquence sur les rencontres de l'aubergiste (p. 193-204), où aucun personnage n'est jamais orthonymiquement identifié.

Les résultats du Tableau 13 montrent donc clairement que le texte bénétien ne respecte aucunement la norme de cohérence en ce qui concerne l'identification des personnages en début de macroséquence.

**Tableau 13: Nombre de pages depuis le début de la macroséquence avant la mention des orthonymes des personnages protagonistes**

<i>Macroséquence</i>	<i>Pages avant la mention de l'orthonyme d'au moins un des personnages connus</i>	<i>Pages avant la mention de l'orthonyme de tous les personnages</i>
Aventure Carlos & Mary (p. 285-292)	0 (Mary)	3 (Carlos)
Retour Mary exil (p. 136-170)	(*)	7 (Mary)
Carlos & Leo grotte (p. 212-224)	0 (Carlos)	9 (Leo)
Carlos & Leo à l'auberge (p. 390-399)	0 (Leo)	Jamais mentionné (Carlos)
Emilio Ruiz à l'auberge (p. 170-186)	1 (capataz)	13 (Emilio)
Hommage à Jorge (p. 79-87)	4 (Jorge)	Jamais mentionné (Julián)
Carlos & Leo à l'auberge (p. 419-445)	7 (Carlos)	Jamais mentionné (Leo)
Rencontres de l'aubergiste (p. 193-204)	Jamais mentionné	Jamais mentionné

(\*) L'autre personnage de la macroséquence, le deuxième mari de Mary, est un personnage nouveau. Il n'est donc pas question de l'identifier.

Qu'arrive-t-il, alors, quand la macroséquence commence sans identifier ses personnages par une désignation orthonymique ? Dans ces cas, le lecteur commence la lecture de la macroséquence sans savoir qui en sont les personnages protagonistes. Or nous savons que l'identification des personnages est un des facteurs clefs du processus de compréhension, car elle permet, d'une part, de contextualiser ce qui est lu dans le cadre de

ce qui a été lu auparavant (c'est-à-dire de ce que le lecteur a appris des personnages dans le texte antérieur), d'autre part, d'intégrer l'ensemble dans une représentation mentale globale. Ainsi, comme l'identification des personnages est une condition indispensable pour satisfaire le « désir irrépressible [d'] obtenir l'assemblage d'une figure cohérente »<sup>409</sup>, le lecteur n'a d'autre option que d'essayer de deviner l'identité des personnages que le texte ne veut pas lui révéler, c'est-à-dire de tenter des identifications indirectes.

Contrairement à l'*identification directe ou explicite*, où le personnage est activé en employant une expression référentielle adaptée à son degré d'activation, l'*identification indirecte* se produit quand un personnage (ou en général un élément quelconque de la représentation mentale du texte) n'est pas désigné explicitement mais devient mentalement actif du fait de sa connexion avec les entités effectivement mentionnées, avec lesquelles un lien a été établi dans un contexte antérieur. Le personnage n'est pas nommé mais *reconnu*. Cette reconnaissance est le résultat du processus que la psycholinguistique appelle *propagation de l'activation*<sup>410</sup>. Les différentes parties de la représentation mentale du texte constituée le long de la lecture ne sont pas déconnectées les unes des autres mais se constituent en réseau d'interdépendances. Ainsi, chaque personnage est associé aux autres personnages avec lesquels il interagit, aux lieux qu'il fréquente, aux épisodes auxquels il participe, etc. Pendant la lecture, les informations explicitement mentionnées (directement activées) propagent leur activation vers des éléments de la représentation mentale du texte antérieur avec lesquelles il existe une certaine liaison, la quantité d'activation propagée étant fonction inverse de la distance à la source<sup>411</sup>. Par exemple, si un objet a été mentionné dans un passage portant sur un personnage x, une mention ultérieure de cet objet pourra évoquer la présence (éventuellement implicite dans le texte) de ce même personnage. En effet, lors de la première mention de l'objet, la représentation mentale de celui-ci a été connectée à la représentation mentale du personnage x ; lors de la deuxième mention, la

<sup>409</sup> Jean Ricardou : voir note 28, p. 15.

<sup>410</sup> « *Spreading activation is the process by which one concept facilitates the recall of another. It involves the following assumptions: (i) that human long-term memory can reasonably be viewed as a network of concepts, with each concept occupying a specific and stable position relative to other concepts; (ii) that the activation level of each concept is at least partially -and automatically- a function of the activation of its neighbors in the net.* » (Deane, *Grammar in Mind and Brain*, op. cit., p. 35).

<sup>411</sup> « *When a node in a network is activated, activation spreads to neighboring nodes, then neighbors of neighbors, and so on. The activation level of a node decreases as a function of the number of arcs between the originally activated node and another node in the network.* » (Graesser, Millis et Zwaan, "Discourse comprehension", op. cit., p. 174).

représentation mentale de l'objet propagera l'activation vers la représentation mentale du personnage x même si celui-ci n'est pas mentionné.

Ce Chapitre 10 aura pour objet l'absence d'identification orthonymique en début de macroséquence et, surtout, les diverses modalités d'identification indirecte qui s'offrent au lecteur, dont nous décrirons à la fois le fonctionnement et les conditions de réussite. Ces modalités peuvent être regroupées en quatre familles, en fonction de l'élément permettant l'identification : le récit homo-épisodique, la continuité référentielle, les caractéristiques du personnage et les événements diégétiques. Dans la dernière section du chapitre, nous synthétiserons les résultats de nos observations et les enrichirons avec une analyse quantitative. L'effet sur la compréhension globale tant de l'absence d'orthonymes en début de macroséquence que de la réussite souvent improbable des identifications indirectes sera étudié dans le chapitre suivant, le Chapitre 11.

### **10.1 Identification par reconnaissance du récit homo-épisodique repris**

Commençons avec la modalité d'identification indirecte la moins exigeante d'un point de vue cognitif et qui par conséquent entrave le moins la compréhension, celle qui s'appuie sur la *reconnaissance de la macroséquence comme développement supplémentaire d'un épisode que le texte a déjà développé antérieurement*. On trouve ce mode d'identification indirecte dans des romans (modernes) qui, tout en transgressant la norme de cohérence, prennent soin de limiter la difficulté de lecture. *Tiempo de silencio*, par exemple, en compte de nombreuses occurrences. Analysons-en une. Dans la séquence S5, la première de la macroséquence « Pedro et Amador chez el Muecas » (voir le découpage du roman en (macro)séquences dans l'Annexe, p. 573, et notamment le Tableau 19), Pedro et Amador traversent Madrid en direction du bidonville où habite Muecas. Or la séquence commence sans que les deux personnages n'y soient explicitement identifiés<sup>412</sup> :

¡Oh qué felices se las prometían los dos compañeros de trabajo al iniciar su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas! ¡Oh qué compenetrados y amigos se agitaban por entre las hordas matritenses el investigador y el mozo ajenos a toda diferencia social entre sus respectivos orígenes, indiferentes a toda discrepancia de cultura que intentara impedirles la conversación, ignorantes de la extrañeza que producían entre los que apreciaban sus diferentes cataduras y atuendos! Porque a ambos les unía un proyecto común [...] (*Tiempo de silencio*, 25).

---

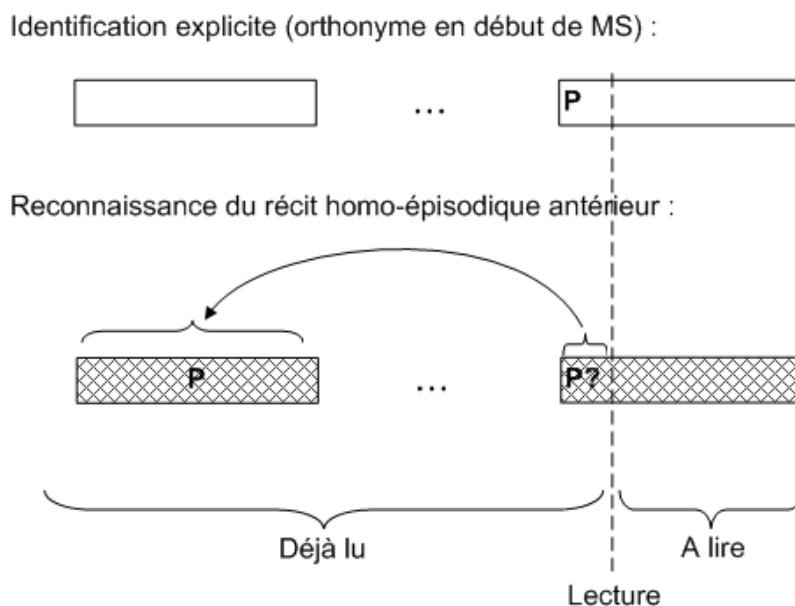
<sup>412</sup> Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 2000.



Comment le lecteur peut-il identifier les personnages de cette séquence ? Le texte immédiatement antérieur (la séquence S4) ne fournit aucune indication, car il ne portait pas sur eux mais sur la patronne de la pension (voir le Tableau 19, p. 575). Pourtant, l'identification des personnages est essentielle pour permettre la compréhension de l'action et son intégration dans la représentation mentale globale du texte, car c'est au travers des personnages que sont établis les liens motivation/action qui relient les différents événements de l'histoire.

En réalité, les personnages de cette séquence S5 peuvent être indirectement identifiés si le lecteur se rend compte qu'elle reprend le récit commencé dix pages auparavant, au début du roman, dans la séquence S1. Dans S1, Pedro et Amador discutent du problème que pose le manque de souris de laboratoire et formulent leur intention de se rendre chez el Muecas pour s'en procurer : « *Muecas tiene* », dit Amador, et Pedro de décider « *iremos mañana a su chabola* » (p. 15). Si le lecteur établit le lien intentionnel qui relie l'action d'aller chez Muecas rapportée dans S5 (« *su marcha hacia las legendarias chabolas y campos de cunicultura y ratología del Muecas* ») et sa motivation rapportée dans S1, la continuité homo-épisodique entre S1 et S5 (brisée par les séquences S2 à S4) sera rétablie et les personnages de S5 identifiés. C'est donc le rétablissement la continuité homo-épisodique qui amène l'identification des personnages.

La Figure 59 ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification comparé au mode conventionnel où les personnages sont identifiés orthonymiquement en début de macroséquence. Les deux rectangles représentent deux macroséquences successives mais non contiguës. Le rectangle de droite représente la macroséquence qui commence sans identifier explicitement ses personnages, absence d'identification qui est notée « P ? ». Le rectangle de gauche représente la (ou les) macroséquence(s) déjà lue(s) dont on reprend le récit.



**Figure 59: Identification par reconnaissance du récit homo-épisodique repris**

Cette modalité d'identification indirecte sera cognitivement peu problématique si l'épisode repris (le problème des souris et la solution du Muecas) et l'élément qui établit la connexion entre le récit initial et la reprise (l'intention de se rendre chez le Muecas) sont fonctionnellement importants et si la distance par rapport au récit initial n'est pas trop importante. C'est en effet ce qui arrive dans *Tiempo de silencio*, où la longueur du récit initial (cinq pages sur les seize que comptent le texte jusqu'à la reprise à S5) lui confère une importance certaine, où l'intention de se rendre chez le Muecas est le point culminant de ce récit initial (et donc fonctionnellement important) et où la distance entre le récit initial (S1) et la reprise (S5) n'est que de dix pages.

Dans *Una meditación*, cependant, ce mode d'identification indirecte mais peu problématique est presque inexistant. Car, pour que puisse opérer ce mode d'identification indirecte le récit doit être à peu près chronologique ou du moins éviter les ellipses : en effet, le respect de la chronologie permet de reconnaître des enchaînements cause/conséquence ou intention/action (comme dans le cas de *Tiempo de silencio*) ; quant à l'absence d'ellipses, elle peut permettre (même s'il y a bouleversement de la chronologie) de reconnaître une identité de cadre et d'action. Or nous avons vu dans la première partie de notre travail que ce qui caractérise la disposition de *Una meditación* est l'éclatement épisodique, l'ellipse et l'anachronie. Dans ces conditions, chez Benet l'identification indirecte par rétablissement de la continuité homo-épisodique ne peut être que très rare.

En effet, s'il est parfois à l'œuvre au niveau inter-séquentiel (pour ré-identifier les personnages après une séquence non homo-épisodique), au niveau inter-macroséquentiel ce mode d'identification indirecte n'intervient qu'une seule fois dans *Una meditación*<sup>413</sup> : dans la dernière macroséquence du roman, celle (la deuxième) sur Carlos et Leo à l'auberge (p. 419-445). Le fragment ci-dessous reproduit le début de cette macroséquence précédé de la fin de la précédente (nous signalons la frontière entre les deux avec [//]) :

Se habían olvidado ya del año anterior; tanta agua y ventisca habían borrado —al tiempo que las letras de las hojas enmarañadas, enredadas en los espinos y hundidas en los alcorques— el sediento, ridículo y retroactivo afán de venganza que aún prevaleciera en un dorado y ensangrentado octubre, maculación y suspiro de ese fatigado espíritu de los llanos que sin rotación ni ciclos atravesará lluvias y polvaredas para fingir un movimiento, pero que — detenido sin más durante una tarde soleada— deja entrever en las arrugas del arado la inmóvil invalidez a que le ha reducido el siniestro paso de las civilizaciones. [//] **Se recordará que** se trataba de una **fonda** húmeda, destartalada y fría a la que fueron a parar en aquel **viaje**, sin duda con el propósito de alojarse en el lugar menos acogedor y reconfortante; sin saber muy bien la razón de ello, es evidente que su intención fue eludir toda clase de amenidad. La primera noche estuvo llamando por espacio de un cuarto de hora, bajo una lluvia mansa y blanda, sin dar muestras de impaciencia y a sabiendas de que la puerta estaba abierta. Es posible que hubiera sabido por **Cayetano** que meses atrás, en vísperas de su muerte, Jorge había encontrado o dejado la puerta abierta; un suspiro vino a iluminar el cristal esmerilado de la mirilla en la que asomó la cara ojerosa de la dueña, peinada en la sombra, cerrando con una mano el escote de su bata negra sobre su lúgubre pecho. Con desgana les indicó que subieran, entornó la puerta a su paso, encendió la bombilla de la escalera, recorrieron el pasillo — de algunos montantes surgieron suspiros, por las rendijas se entreveían algunos pies yacentes, todo hacía pensar en un pequeño hospital de incurables— y les acompañó hasta la última habitación de aquella planta; amueblada con una cama de testereros de metal cromado cubierta con una colcha azul eléctrico, un armario de luna de madera barnizada y herrajes artísticos de falso bronce, una de cuyas hojas debido al vencimiento del piso se abría sola dejando ver un interior desierto con un vaso olvidado, un pequeño lavabo en un rincón, sin agua corriente, con una jofaina y una palangana que en sus labios habían perdido casi todo el esmalte, un espejo ovalado y sobre él un tubo de neón que antes de iluminar brutalmente la habitación parpadeó tres veces, como si la corriente vacilara y reflexionara antes de acudir a la llamada. (UM, p. 419)

On le voit, ni Carlos ni Leo ne sont explicitement identifiés dans ce début de macroséquence. Carlos le sera sept pages plus tard, à la troisième séquence, à la p. 426 (puis uniquement deux autres fois, aux p. 433 et 435) ; quant à Leo, elle ne sera jamais orthonymiquement désignée, toute la macroséquence la référencera avec des pronoms.

<sup>413</sup> Dans la reprise à la p. 297 du récit de l'aventure de Carlos et Mary, commencé dans la macroséquence p. 285-292 puis interrompu par une digression, les deux personnages sont explicitement identifiés avec leur orthonyme.

Or cette macroséquence reprend un épisode qui a fait l'objet d'une macroséquence antérieure, celle des p. 390-399 (cf. Figure 10, p. 70). Les personnages pourraient donc être indirectement identifiés par reconnaissance de l'épisode repris. En ce qui concerne le récit initial des p. 390-399 et la possibilité de s'en souvenir, on notera que son extension (une macroséquence entière) lui confère une haute importance fonctionnelle, puis qu'il est relativement récent, car seulement vingt pages le séparent de la macroséquence p. 419-445. Cette distance est certes deux fois plus importante que celle que nous constatons dans *Tiempo de silencio*, mais on verra dans la suite de notre exposé que d'autres types d'identification indirecte mettent en jeu des récits initiaux beaucoup plus courts (quelques lignes ou quelques mots) et des distances beaucoup plus élevées (des centaines de pages). Quant à la reconnaissance de l'épisode dans la p. 419, plusieurs éléments y contribuent : en ce qui concerne les personnages, le pluriel des références pronominales indique que le protagoniste est multiple ; puis, la référence à Cayetano privilégie des personnages de son environnement (dont Carlos et Leo) ; mais c'est surtout l'indication de lieu, « *una fonda* », et la catégorisation de l'épisode comme *viaje* qui favoriseront le déclenchement du souvenir et la reconnaissance de l'épisode. En effet, le séjour à l'auberge fait partie d'un épisode plus englobant qui est celui du voyage à la montagne qu'entreprennent les deux personnages, voyage et lieu de séjour qui, à ce stade (final) du roman, ont été plusieurs fois référencés avec ces mêmes termes de *viaje* et *fonda*. À ceci s'ajoute que, cas unique, le narrateur commence en indiquant explicitement au lecteur qu'il reprend un récit antérieur : « *Se recordará que se trataba de una fonda húmeda* ».

Mais, comme nous l'avons dit, la nature anachronique et elliptique du récit font que l'identification indirecte des personnages grâce à la reconnaissance du récit homo-épisodique repris est chez Benet une exception. Dans la majorité des cas, l'identification indirecte des personnages en début de macroséquence est bien plus complexe et demande un lecteur bien plus attentif. C'est ce que nous allons voir dans la suite de notre exposé.

## **10.2 Identification par perception de la continuité référentielle**

Nous examinons dans cette section un mode d'identification indirecte qui fait intervenir la continuité artificielle entre macroséquences que nous avons appelée motivation contingente (cf. §4.1). Rappelons que, dans une transition entre macroséquences diégétiques, le début de la nouvelle macroséquence introduit une rupture événementielle totale avec la macroséquence antérieure, puisque ces transitions supposent presque toujours un changement de ligne d'histoire (cf. §3.2). Néanmoins, notre étude de

ces transitions au plan du contenu, dans §4.1, a montré que, dans le texte bénétien, deux macroséquences qui se suivent partagent presque toujours quelque élément diégétique, introduisant ainsi une sorte de continuité artificielle et ce que nous avons appelé une motivation contingente de la transition.

Dans certains cas, l'élément diégétique commun est un des personnages protagonistes, qui est le même à la fin d'une macroséquence et au début de la suivante<sup>414</sup>. Dans ces situations où se produit une rupture événementielle (un changement d'épisode) mais où un même personnage (ou plusieurs) reste protagoniste du récit, la norme de cohérence prescrit que le personnage soit désigné lexicalement même s'il était déjà focal, cette désignation explicite fonctionnant comme marqueur de segmentation (cf. §4.2.1). Or le récit bénétien transgresse souvent cette règle et désigne ces personnages pronominalement. Cette transgression, nous pourrions l'appeler *absence de lexicalisation de maintien*, car le personnage était déjà actif à la fin de la macroséquence précédente mais il devait quand même être identifié pour marquer la rupture événementielle.

Malgré le non-respect de la norme de cohérence, l'identité des personnages référencés pronominalement dans la nouvelle macroséquence peut être établie si le lecteur a bien compris l'articulation rhétorique qui permet de conserver le personnage (ou les personnages) en question malgré la rupture événementielle introduite par le changement de macroséquence. C'est en effet la perception de cette articulation qui permet au lecteur de comprendre que, malgré la rupture événementielle, le personnage ne change pas. Or nous allons voir que cette articulation n'est pas toujours aisée à déceler, et que par conséquent l'identité du personnage n'est pas facile à établir.

La première macroséquence sur l'aventure de Carlos et Mary (p. 285-292) commence immédiatement après une macroséquence sur Leo, Cayetano et Carlos (cf. Figure 10, p. 70). Cette dernière se termine avec un récit sommaire de la vie de Carlos, dont nous reproduisons ci-dessous la dernière partie, celle qui précède le début de la macroséquence sur l'aventure avec Mary (nous signalons avec [//] la frontière entre les deux macroséquences).

Quando [Carlos] era joven —muy joven— inmediatamente después de la muerte de su padre que le dejó una fortuna bastante considerable —que le singularizaba, no tanto la herencia como el usufructo de ella, respecto a sus amigos y coetáneos—, necesitó muy

---

<sup>414</sup> Pour une typologie des éléments diégétiques partagés, voir §4.1.

poco esfuerzo para en pocos meses distanciarse de su familia y de Región; un invierno le dio por la vida de sociedad, un verano conoció en Región a la señorita Sils Maria, se enamoró y comprometió con ella, al verano siguiente estalló la guerra civil, en los días de la tragedia (tras haber sido llevado un día a Escaen por Enrique y ser presentado a Mary en el campo de croquet) tuvo la aventura de su vida, rompió de forma abrupta con su prometida, eludió la llamada de las armas, en la postguerra vivió en Madrid, se ausentó luego de España y al cabo de los años volvió a Región —convertido en un hombre melancólico y bastante calvo— para hacerse cargo de la industria familiar y llevar una vida tranquila y retirada, sin salir apenas de su casa y su jardín. [//] La presentación que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja (y no sé todavía cómo se las arregló **Mary** para buscar un pretexto satisfactorio) en los primeros días de aquel trágico julio; se debieron citar en la estación de Macerta y allí cogieron el primer tren para una capital de provincias, donde permanecieron dos semanas en un hotel para viajeros de comercio, cuyas habitaciones traseras daban a la vía del ferrocarril. En la primera semana no debieron salir del hotel, al cabo de la cual rompieron la clausura para tomar un poco el aire y salir a cenar a una taberna cercana; luego pasaron un aviso muy secreto a Enrique Ruan —aquel hombre tan callado— que en cuanto lo recibió fue a visitarlos. Tenían dos habitaciones contiguas una de las cuales, poniendo una cama encima de otra y sobre la de arriba los trastos inútiles, y acumulando en un pequeño espacio las sillas, dos mesas y un viejo sillón de peluche, convirtieron en salón. (UM, p. 284-285)

Comme on le voit, la macroséquence qui commence identifie orthonymiquement un seul de ses deux personnages protagonistes : Mary (dont la désignation est cependant du type que nous avons appelé désignation périphérique, puisqu'elle figure dans une parenthèse). En revanche, l'orthonyme de l'autre personnage protagoniste, Carlos, n'apparaît pas, car il est indirectement référencé dans « *la pareja* » puis dans les pronoms tacites dans les verbes au pluriel (« *se debieron citar* », etc.)

Certes, comme il est le personnage focal du texte immédiatement antérieur (celui qui résume la vie du personnage), Carlos aurait peut-être pu être référencé pronominalement, mais le changement de macroséquence produit une rupture événementielle qui, pour le lecteur habitué à la norme de cohérence, exigerait une relexicalisation des personnages, fussent-ils déjà focaux dans le texte qui précède la rupture. En effet, en arrivant à « *la presentación que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja* », le lecteur sera probablement désorienté devant ce retournement du récit qui semble abandonner le résumé de la vie de Carlos pour se consacrer maintenant à l'histoire d'une fugue de deux personnages innomés. Qu'il existe rupture thématique et que celle-ci exige (selon la norme de cohérence) une désignation orthonymique des personnages, notre lecteur s'en convaincra peut-être en constatant que la reformulation suivante, où la rupture événementielle est accompagnée par une relexicalisation des personnages, est

intuitivement plus « correcte » et compréhensible (c'est-à-dire plus proche de la norme conventionnelle) : \**La presentación de Carlos et Mary que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja*. Le lecteur sera donc surpris de ce changement thématique abrupt sans identification des personnages, mais l'expérience du texte lui aura déjà appris que ces ruptures sont possibles et même fréquentes dans la poétique bénétienne.

Ce qu'il faut souligner ici est que, comme il perçoit une rupture totale avec le texte antérieur, le lecteur (qui a appris la lecture à l'école de la norme conventionnelle) ne tendra pas à chercher dans ce texte antérieur le référent des pronoms du texte qu'il est en train de lire, car dans la norme conventionnelle la désignation pronominale est conditionnée une continuité thématique ici manquante (cf. Chapitre 8). De surcroît, familier de la poétique bénétienne ne serait-ce que par ce qu'il a déjà lu du roman, le lecteur se croira devant une des nombreuses séquences qui cachent temporairement l'identité de ses personnages. Dans cette situation, pour identifier le personnage de Bonaval, le lecteur n'aura d'autre option que d'attendre la première désignation orthonymique de Carlos, qui se produit deux pages après :

Así que fue él quien llamó a Julián, por indicación de Mary y tras haberlo consultado con Bonaval que —apesadumbrado, olfateando el aire de la ventana como queriendo buscar qué era lo que despedía el olor a quemado— no tenía ninguna razón de peso para oponerse a ello. (UM, p. 287)

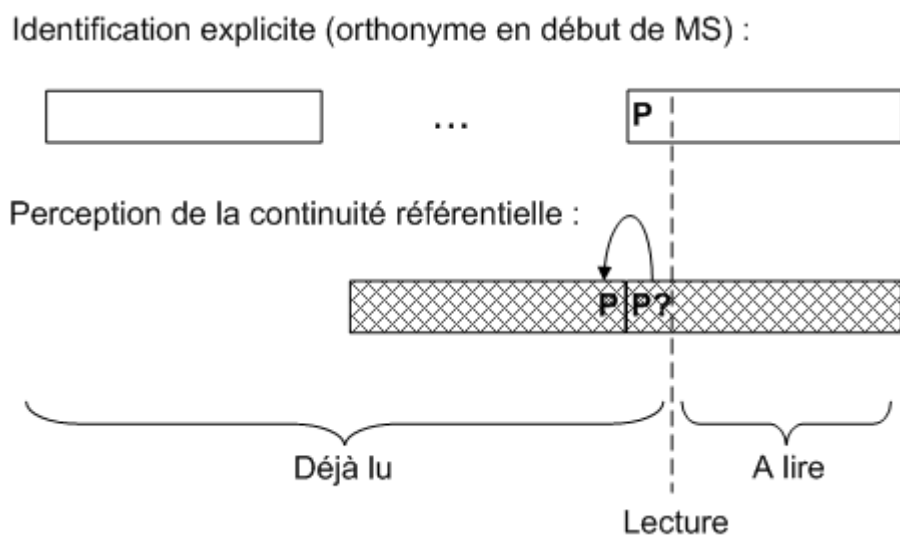
Or, en réalité, en commençant la macroséquence sur l'aventure de Carlos et Mary, la rupture avec le texte immédiatement antérieur n'est pas totale ; et si le lecteur s'est aperçu du lien qui articule la transition, alors il interprétera spontanément les références pronominales de la nouvelle macroséquence comme renvoyant au personnage de la fin de la macroséquence précédente, Carlos. Le lien qui existe entre la fin d'une macroséquence et le début de l'autre est donné dans le segment suivant (compris dans le fragment cité plus haut) :

en los días de la tragedia (tras haber sido llevado un día a Escaen por Enrique y ser **presentado** a **Mary** en el campo de croquet) tuvo la aventura de su vida

Dans ce fragment, il est dit que, pendant la guerre, Carlos fut présenté à Mary et eut ensuite une aventure avec elle (*aventure* puisque Carlos était fiancé à Mlle Sils María et Mary à Julian). Si le lecteur a intégré cet aspect du récit sommaire de la vie de Carlos qui précède le début de la macroséquence sur son aventure avec Mary, alors le début de cette

macroséquence (« *La presentación que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja* ») n'apparaît plus comme une rupture mais comme une expansion d'une partie du récit de la vie de Carlos. Dans ce cas, le référent de *pareja* et des pronoms pluriels de la nouvelle macroséquence sera très clair (Carlos et Mary) et non un mystère dont le lecteur doit attendre le dévoilement dans la suite du texte.

La figure ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification comparé au mode conventionnel où les personnages sont identifiés orthonymiquement en début de macroséquence. Comme précédemment, le rectangle de droite représente la macroséquence qui commence sans identifier explicitement ses personnages, absence d'identification qui est marquée par l'indication « P ? ». Le rectangle de gauche représente la macroséquence immédiatement antérieure avec laquelle existe une continuité référentielle.



**Figure 60: Identification par perception de la continuité référentielle**

Mais, comme nous l'avons dit, déceler cette continuité sous-jacente requiert un lecteur attentif, car l'articulation entre le récit sommaire de la vie de Carlos et le récit détaillé d'un de ses épisodes (l'aventure avec Mary) n'est pas explicitée par le texte ; au contraire, la mention de l'épisode en question (la présentation de Carlos à Mary) est noyée dans une énumération qui en contient de nombreux autres :

un invierno le dio por la vida de sociedad, un verano conoció en Región a la señorita Sils Maria, se enamoró y comprometió con ella, al verano siguiente estalló la guerra civil, en los días de la tragedia (**tras haber sido llevado un día a Escaen por Enrique y ser presentado a Mary en el campo de croquet**) tuvo la aventura de su vida, rompió de forma abrupta con su prometida, eludió la llamada de las armas, en la postguerra vivió en Madrid, se ausentó luego de España y al cabo de los años volvió a Región —convertido



en un hombre melancólico y bastante calvo— para hacerse cargo de la industria familiar y llevar una vida tranquila y retirada, sin salir apenas de su casa y su jardín.

De surcroît, cet épisode n'est mentionné ni au début ni à la fin de la liste, qui sont les deux positions privilégiées quant à l'attention du lecteur et à l'empreinte mémorielle<sup>415</sup> ; et, surtout, l'événement qui sert à reprendre l'épisode en début de la macroséquence suivante, la présentation de Carlos à Mary, cet événement clef ne figure que dans une parenthèse de ladite énumération :

(tras haber sido llevado un día a Escaen por Enrique y ser **presentado** a Mary en el campo de croquet)

[...]

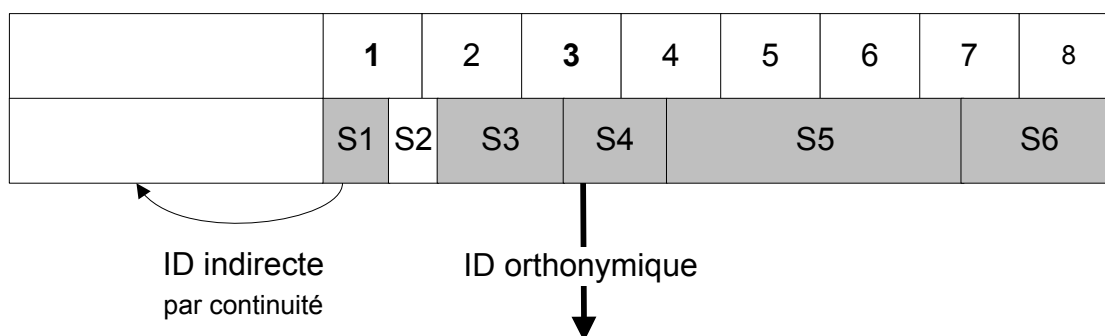
La **presentación** que tuvo lugar en las postrimerías de junio

Ainsi, un lecteur attentif qui aura intégré le détail du récit sommaire de la vie de Carlos sera en mesure de comprendre que la macroséquence qui commence constitue une expansion d'un des épisodes mentionnés dans ce récit sommaire, l'aventure de Carlos et Mary. Ayant compris ce lien, l'identité des personnages de la macroséquence ne fera aucun doute et les références pronominales seront spontanément interprétées comme renvoyant à Carlos et à Mary. En revanche, pour le lecteur moins attentif qui n'aura pas enregistré le détail du récit sommaire (y compris ses parenthèses) le début de la macroséquence apparaîtra comme une rupture avec le texte immédiatement précédent (et le lecteur sait que de telles ruptures se produisent souvent chez Benet), de sorte que l'identité de ses personnages restera inconnue (sauf Mary, qui est désignée avec son orthonyme) jusqu'à ce que le texte ultérieur la dévoile, en l'occurrence à la troisième page de la macroséquence.

La Figure 61 ci-dessous synthétise notre analyse sur l'identification de Carlos dans la macroséquence « Aventure de Carlos et Mary » (p. 285-292). Les rectangles schématisent la structure séquentielle de la macroséquence: les rectangles de la ligne supérieure représentent les huit pages de la macroséquence, ceux de la ligne inférieure en représentent les six séquences. Les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où

<sup>415</sup> Comme le dit Mira Ariel, « *sentential first mention entities are later entertained at a relatively high degree of accessibility due to comprehenders' assumption that first mentions are the discourse topic. [...] an entity mentioned clause initially is less accessible than a more recently mentioned entity at first, but later, it gains in accessibility, as the units in which the two entities appear are integrated into one whole. In other words, recency is a short-term accessibility booster, whereas sentence-initial mention is a long-term accessibility booster.* » (Ariel, "Accessibility theory: an overview", *op. cit.*, p. 45).

intervient Carlos et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier. Le schéma indique à quelle séquence et à quelle page Carlos peut être identifié et de quelle manière : à la première page, par repérage de la continuité référentielle avec la fin de la macroséquence précédente ; à la troisième page, par désignation orthonymique.



**Figure 61: Identification de Carlos dans MS « Aventure de Carlos et Mary » (p. 285-292)**

La section suivante présentera un dernier exemple d'identification par perception de la continuité référentielle, celle du début de la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge (p. 79-87).

### 10.3 Identification par reconnaissance de caractéristiques du personnage

La macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge (p. 79-87) nous permettra de présenter cette autre modalité d'identification indirecte qu'est *l'identification par reconnaissance de caractéristiques du personnage*. Le personnage qu'il s'agit d'identifier est Julián, qui est pronominalement référencé dans toute la macroséquence. On le verra, son identification par reconnaissance de ses caractéristiques est possible à la huitième séquence (S8).

Cependant, il est également possible d'identifier Julián en début de macroséquence (donc à S1), non pas par reconnaissance de ses caractéristiques mais par perception de la continuité référentielle (la modalité d'identification indirecte que nous avons présentée dans la section précédente). Nous analyserons d'abord très brièvement cette première possibilité d'identification en début de macroséquence, puis nous passerons à l'étude de l'identification par reconnaissance de caractéristiques dans la huitième séquence.

Dès le début de la macroséquence, Julián est référencé pronominalement et seulement le repérage de la continuité non événementielle avec la macroséquence

antérieure, celle sur Julián et Mary, peut permettre de l'identifier (comme précédemment, nous signalons avec [//] la frontière entre les deux macroséquences) :

[...] si mi memoria no se equivoca [Julián] tan sólo estuvo allí dos veranos —aunque en los restantes visitaba la casa cuatro o cinco veces por temporada, algunos fines de semana— porque gracias a sus enseñanzas y directrices sus pupilos debieron adquirir una formación tan sólida y básica que no volvieron a precisar sus servicios más que esporádicamente: un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado consigo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos —en Enrique, tan callado, que había de seguir su ejemplo en las montañas de Región, en las postrimerías de la guerra, y en Jorge, en quien, contra todos los pronósticos había de despertar una vocación que siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad, mantenida durante los largos años del exilio mediante una espaciada pero ininterrumpida correspondencia—, como también en la **presencia imborrable** (que poco menos que se tradujo en toda una toponimia y un nomenclátor exclusivamente suyo, como si por allí hubiera pasado César) en todos los lugares, parajes, encrucijadas, páginas de libro y versos que desde entonces llevan su nombre. [//] Y sobre todo estaba **presente** —presente en el clima y el aroma de las hojas podridas y húmedas, [...] entre aquellos acompañados y apesadumbrados pasos, en la tierra negra saturada de agua, de un cortejo de gabardinas, las manos que se apretaban los cuellos como si obedecieran a un ritual y las miradas atentas al gesto del capataz que, encaramado en la escalera de mano, retiró la arpillera que protegía la lápida y, con una escoba de ramas que había servido para barrer del paseo las hojas de los plátanos, mojándola en un cubo de agua de color tierra, tras descubrirla la limpió y fregó, salpicada como estaba de barro y sucios y fúnebres restos vegetales. [...] Y no sólo estaba **presente** por el hueco que había dejado; quizá nada estaba tan presente, en aquella apoteosis de la fugacidad, como lo que no podía estar ausente. (UM, p. 78-81)

Pour que les pronoms de la nouvelle macroséquence (« *estaba presente* ») soient interprétés comme références à Julián, le lecteur doit déceler le lien qui unit la fin de la macroséquence sur Julián et Mary (où Julián est le personnage focal) et le début de la nouvelle (sur Jorge). La continuité est ici donnée par une sorte de permanence de la structure prédicative du récit, qui porte non sur Julián lui-même mais sur sa présence dans l'esprit des gens de Región bien longtemps après son départ en exil, structure qui se manifeste dans l'emploi récurrent d'une même lexie : « *presencia imborrable [...] presente [...] presente* ».

Or, à nouveau, la compréhension de ce qui articule les deux macroséquences, la continuité rhétorique, n'est pas aisée. D'une part, le texte ne l'explique pas et elle doit être inférée de la permanence de la structure prédicative ; d'autre part, nous avons vu dans l'étude de la segmentation que la transition entre ces deux macroséquences est brouillée par ce que nous avons appelé hypertrophie du non fonctionnel : ici, un long passage

symbolique sur le climat peu après le début de la macroséquence sur Jorge, que nous avons omis dans la citation ci-dessous pour des raisons de clarté (cf. §4.2.1).

Si le lecteur n'identifie pas Julián en vertu de cette continuité rhétorique avec la macroséquence antérieure, aucune occurrence de l'orthonyme ne viendra combler le défaut d'identification, puisque dans toute la macroséquence Julián n'est jamais désigné avec son nom propre. Néanmoins une *identification tardive* dans la même macroséquence sera possible au bout de huit pages, dans la séquence S8 (pour la structure séquentielle de cette macroséquence, voir la Figure 28, p. 152), par ce que nous appellerons *reconnaissance des caractéristiques du personnage* :

Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona al pie de su ventana [de Jorge], le [à Julián] esperaban también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y **sus pesados zapatos negros** [de Julián], doblando [Julián] con parsimonia el pilono de entrada de la finca. Aunque pocos —o quizá nadie a excepción de dos o tres— le conocían [à Julián], todos debían saber de él [Julián], **su** [de Jorge] **mentor en la infancia**, casi único **amigo** [Jorge] que [Julián] conservara en España y con el que mantuviera una relación epistolar, y descubridor y propagador de su talento; había muchos que no lo habían conocido y que —a mi modo de ver— **temían su vuelta que por fortuna para ellos en aquellos días era de todo punto imposible**; y los más, incluso los que le habían conocido en **guerra**, tenían acerca de él una total ignorancia respecto a **su existencia en América**, donde vivía absolutamente distanciado de todo lo que pasaba por aquí. Desde que **su mujer** llegó del **exilio** nadie dentro del círculo familiar —y solamente Jorge de entre sus allegados de Región— volvió a tener de él aquellas noticias que **Mary** se cuidara de enviar (relativas más que nada a la casa y el perro que tenían, las excursiones y viajes que hacían, la forma en que crecían y se educaban los hijos, pero muy lacónicas respecto a los quehaceres de **su marido**) mientras vivió en su compañía. (UM, p. 86-87)

Ce passage attribue implicitement plusieurs caractéristiques au personnage désigné pronominalement. Or, certaines de ces caractéristiques (en gras dans la citation) ont déjà été attribuées à un personnage connu, Julián : son rôle de tuteur auprès de Jorge, son engagement républicain pendant la guerre civile, son exil après la guerre, son lien matrimonial avec Mary et la particularité de ses chaussures. Cet ensemble de caractéristiques pourrait alors permettre au lecteur d'identifier le personnage malgré l'absence d'orthonyme. Le lecteur identifierait le personnage non nommé en reconnaissant ses caractéristiques.

L'identification par reconnaissance (que nous avons déjà rencontrée à propos de l'absence de recoupage des orthonymes, §9.7) est la modalité d'identification indirecte la plus courante. Nous allons par conséquent en proposer une analyse détaillée dans les pages

qui suivent. Pour cela, posons d'abord quelques définitions auxiliaires. Nous appelons *personnages* les agents (ou patients) implicitement ou explicitement présents dans chaque action ou événement rapporté par le texte. À chaque point du texte, nous appellerons *personnages connus* les personnages qui sont intervenus au moins une fois dans le texte antérieur ; et *personnages nouveaux*, ceux qui interviennent pour la première fois. Dans un fragment narratif donné, nous dirons qu'un *personnage est identifié* si le lecteur a compris de quel personnage connu il s'agit ou, si c'est le cas, que le personnage est nouveau. Toujours dans un fragment donné, un personnage est *explicitement identifié* s'il est désigné avec une expression référentielle qui permet de l'identifier<sup>416</sup> ; inversement, un personnage n'est *pas explicitement identifié* si l'expression employée pour le référencer ne permet pas de l'identifier<sup>417</sup>. Dans ces conditions, *un personnage connu mais non explicitement identifié est identifié par reconnaissance de ses caractéristiques quand le lecteur réussit à l'identifier indirectement à partir des caractéristiques que lui attribue le passage, en se rendant compte que ces caractéristiques coïncident avec celles d'un des personnages connus*. Ces caractéristiques communes au personnage à identifier et au personnage connu, nous les appellerons *caractéristiques identificatoires*. Naturellement, l'ensemble des caractéristiques identificatoires doit être suffisamment spécifique pour éviter la confusion d'un personnage avec un autre.

Il est important de noter que ce *se rendre compte*, cette reconnaissance du personnage, est le résultat de la comparaison (plus ou moins consciente) entre les caractéristiques que le *passage problématique* attribue au personnage non identifié et les représentations mentales des personnages connus. La représentation mentale de chaque personnage, rappelons-le, est construite progressivement le long de la lecture à partir des passages qui ont porté sur lui, que nous nommerons *passages source*, mais elle ne s'identifie pas avec le contenu littéral de ces passages, car de nombreux détails auront été oubliés.

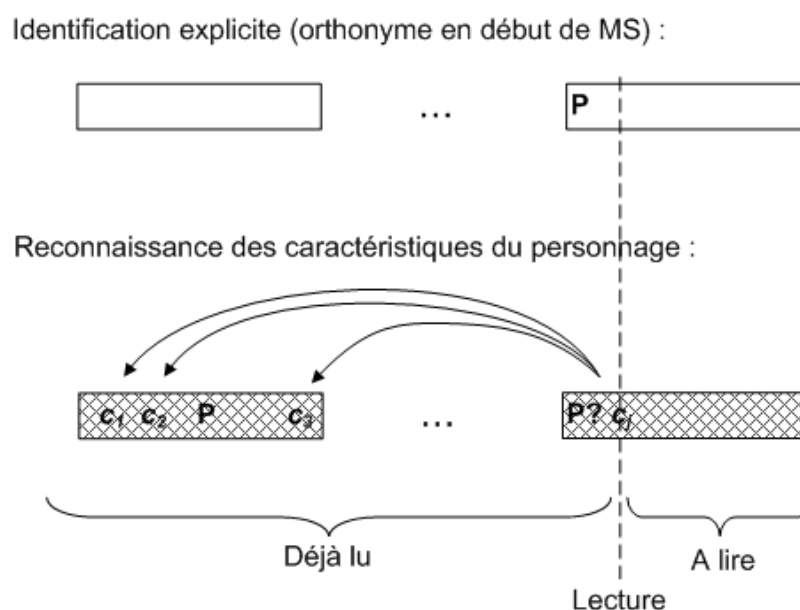
La figure ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification par reconnaissance des caractéristiques, comparé au mode conventionnel par désignation orthonymique. Les deux rectangles représentent l'étendue de deux macroséquences

---

<sup>416</sup> Les expressions référentielles aptes à identifier un personnage connu dépendent de son degré d'activation, question que nous avons exposée dans le Chapitre 8. Deux exemples : par définition, l'orthonyme permet toujours d'identifier un personnage ; si le personnage était focal et identifié dans le texte immédiatement antérieur, un pronom permettra aussi de l'identifier.

<sup>417</sup> Par exemple, quand un personnage inactif est référencé avec un pronom.

successives mais non nécessairement contiguës. Le rectangle de droite représente la macroséquence problématique qui n'identifie pas explicitement ses personnages (absence d'identification marquée avec « P ? ») ; le rectangle de gauche représente la ou les macroséquences déjà lues, parfois lointaines, où se trouvent les passages source, ceux où ont été fournies les informations qui pourraient permettre une identification indirecte par reconnaissance des caractéristiques identificatoires  $c_j$ .



**Figure 62: Identification par reconnaissance des caractéristiques du personnage**

Cependant, nous avons déjà vu dans notre étude de l'absence de recoupement des orthonymes (§9.7) plusieurs facteurs qui peuvent entraver l'identification par reconnaissance : l'accessibilité limitée des caractéristiques identificatoires en raison de leur faible importance fonctionnelle, les problèmes d'identification des personnages dans les passages source, les différences de formulation des caractéristiques identificatoires. Avec d'autres, nous allons les revoir ici plus en détail.

Pour analyser le processus de reconnaissance du personnage non explicitement identifié à partir des caractéristiques évoquées par le texte, il sera utile de commencer par étudier quelles sont les caractéristiques qui peuvent déclencher le processus, c'est-à-dire quelles sont les caractéristiques qui contiennent la représentation mentale du personnage au moment où le lecteur arrive au passage problématique. En suivant le cours de la lecture, nous nous intéresserons d'abord à la représentation mentale du personnage qui est élaborée au moment de lire les passages source, puis nous verrons quelles modifications subit cette

représentation mentale dans la suite de la lecture avant d'arriver au passage problématique, enfin, nous analyserons de quelle manière ce passage problématique évoque certains éléments de la représentation mentale du personnage et peut ainsi déclencher sa reconnaissance.

### **Des passages source à la représentation mentale du personnage**

Nous avons expliqué dans le Chapitre 1 que la représentation mentale que le lecteur se donne de chaque personnage est construite progressivement à partir des informations fournies par le texte. Pour que dans un passage problématique donné un personnage puisse être identifié par reconnaissance, il est naturellement indispensable qu'un nombre suffisant des caractéristiques évoquées dans le passage (explicitement ou implicitement) soient présentes dans la représentation mentale du personnage à identifier. Pour cela, il est nécessaire (mais non suffisant, on le verra) qu'un passage antérieur (que nous avons appelé passage source) lui ait attribué les caractéristiques en question et que cette information ait été effectivement intégrée à la représentation mentale du personnage.

Or, dans le texte bénétien, les caractéristiques qui plus tard seront indispensables pour l'identification par reconnaissance sont souvent fournies – dans les passages source – sous une forme qui ne favorise pas leur intégration dans la représentation mentale du personnage.

Pour le montrer, revenons maintenant à l'identification par reconnaissance de Julián dans le passage problématique des p. 86-87 cité plus haut. Dans ce passage, rappelons-le, le personnage non identifié se voit attribuer plusieurs caractéristiques, parmi lesquelles se trouvent quelques-unes qui ont été attribuées à Julián dans le texte antérieur, plus concrètement dans la macroséquence sur lui p. 71-79 (cf. Figure 10, p. 70). Ces caractéristiques sont son rôle de tuteur auprès de Jorge, son engagement républicain pendant la guerre civile, son exil après la guerre et son lien matrimonial avec Mary. La question qui nous importe maintenant est si la forme dans laquelle ces caractéristiques lui ont été attribuées a permis leur encodage dans la représentation mentale de Julián.

En premier lieu, pour qu'elles puissent être exploitées ultérieurement pour l'identification par reconnaissance, les caractéristiques du personnage doivent lui avoir été attribuées dans un passage où le lecteur a réussi à identifier le personnage, soit parce qu'il était identifié avec une expression référentielle adéquate (par exemple, un orthonyme), soit parce qu'il a pu être identifié indirectement sans problème particulier. Ainsi, une première

difficulté apparaît dans le cas, fréquent chez Benet, où *l'identification du personnage dans les passages source est problématique*, c'est-à-dire quand *les passages source sont eux-mêmes des passages problématiques*.

Or, si dans les passages source le personnage ne peut pas être identifié, les caractéristiques qui lui sont attribuées ne pourront pas être intégrées à sa représentation mentale. Et quand dans un passage problématique postérieur le lecteur rencontrera certaines de ces caractéristiques attribuées à un personnage non identifié, son identification avec le personnage connu correspondant sera impossible, car la représentation mentale de ce dernier manquera des caractéristiques en question. Tout au plus, le lecteur devinera que le passage problématique porte sur le même personnage qu'il n'avait pas réussi à identifier dans un passage antérieur du texte. Mais même cette identification partielle sera compromise, car une information qui n'a pu être reliée à aucune représentation mentale est rapidement oubliée (cf. §1.1).

Nous nous trouvons ici devant une nouvelle manifestation du phénomène de *récurtivité* du processus d'identification par reconnaissance, phénomène qui consiste en ce que l'identification d'un personnage dans un passage donné dépend de ce qu'il ait été identifié dans un autre, et ainsi de suite : les problèmes d'identification sont donc cumulatifs, de sorte que moins on a compris, moins on peut comprendre et moins on comprendra.

Dans le cas présent, Julián a été très fréquemment le siège de problèmes d'identification dans la macroséquence p. 71-79, celle où les caractéristiques susceptibles de permettre son identification indirecte dans le passage problématique des p. 86-87 lui ont été attribuées (son lien avec Mary, son engagement républicain, son métier de précepteur de Jorge, son exil). Exemple de ces problèmes récurrents d'identification dans la macroséquence p. 71-79, son orthonyme n'est mentionné que deux fois dans toute la macroséquence (ce qui rend une moyenne de 500 mots entre deux orthonymes, soit plus de sept fois la moyenne conventionnelle : cf. §9.2). Le passage suivant, p. 78, où est rapporté l'exil de Julián et sa relation avec Jorge, illustre ce phénomène de rareté orthonymique, puisque Julián n'y est jamais identifié explicitement avec son orthonyme :

[...] si mi memoria no se equivoca tan sólo estuvo allí dos veranos —aunque en los restantes visitaba la casa cuatro o cinco veces por temporada, algunos fines de semana— porque gracias a sus enseñanzas y directrices **sus pupilos** debieron adquirir una formación tan sólida y básica que no volvieron a precisar sus servicios más que esporádicamente: un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado



consgo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos —en Enrique, tan callado, que había de seguir su ejemplo en las montañas de Región, en las postrimerías de la guerra, y en **Jorge**, en quien, contra todos los pronósticos había de despertar una vocación que **siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad**, mantenida durante **los largos años del exilio** mediante una espaciada pero ininterrumpida correspondencia—, [...] (UM, p. 78)

Si le lecteur n'a pas réussi à identifier indirectement Julián comme le protagoniste de ce passage, l'information sur son lien avec Jorge et sur son exil ne sera pas intégrée à la représentation mentale du personnage et ces caractéristiques ne pourront pas déclencher sa reconnaissance dans le passage problématique des p. 86-87.

Un autre des facteurs qui entravent l'intégration des informations dans la représentation mentale du personnage est *la présentation des caractéristiques identificatoires de manière implicite, sous forme de présupposés*, de sorte qu'elles n'attireront pas l'attention du lecteur, laisseront une trace mémorielle faible dans la représentation mentale du personnage, et seront facilement oubliées avant qu'elles ne deviennent nécessaires dans l'identification du personnage dans un passage problématique ultérieur.

Définissons d'abord les *présupposés* avec Catherine Kerbrat-Orecchioni comme

toutes les informations qui, sans être ouvertement posées (i.e. sans constituer en principe le véritable objet du message à transmettre), sont cependant automatiquement entraînées par la formulation de l'énoncé, dans lequel elles se trouvent intrinsèquement inscrites, quelle que soit la spécificité du cadre énonciatif. [...] Nous dirons donc, par exemple, que dans 'Pierre a cessé de fumer', le verbe 'cesser' véhicule un présupposé (lexical), sur la base duquel s'édifie l'inférence présupposée (et par abréviation : le présupposé) /Auparavant Pierre fumait/.<sup>418</sup>

Le discours s'articule en posés et présupposés, les premiers étant affirmés en partant d'une acceptation implicite des seconds. Les présupposés, dit Kerbrat-Orecchioni, « constitue[nt] pour le discours une sorte de soubassement sur lequel viennent s'échafauder les posés [...], les posés se chargeant de sa 'progression' »<sup>419</sup>.

Le passage de la p. 78 que nous avons cité ci-dessus illustre ce fait. D'abord, notons que certaines des caractéristiques des personnages sont posées explicitement ; c'est le cas

<sup>418</sup> Catherine Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986, p. 25.

<sup>419</sup> *Ibid.*, p. 30.

des sentiments d'amitié et d'admiration de Jorge pour Julián : « *Jorge, en quien, contra todos los pronósticos había de despertar una vocación que siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad* ». Mais toutes les autres informations fournies par ce passage source de la p. 78 qui seront nécessaires pour identifier Julián dans le passage problématique des p. 86-87 sont présentées comme présupposées.

Parmi les diverses formes de la présupposition se trouvent les désignations descriptives qui font référence à une caractéristique du personnage qui ne lui a pas été préalablement attribuée en forme prédicative<sup>420</sup>. C'est ce qui arrive avec Jorge et Enrique dans le passage cité, où ils sont désignés « *sus pupilos* » sans que le texte antérieur n'ait jamais déclaré que les deux frères étaient les élèves de quiconque. Mais c'est surtout le métier de précepteur (ou professeur) de Julián qui est ici implicite, présupposée dans le mot *pupilos* (présupposé d'ordre lexical : un élève présuppose un professeur). Jamais le texte n'a rapporté explicitement cette caractéristique de Julián, par exemple avec une déclaration du type *\*Julián era el preceptor de Jorge y Enrique* ou *\*Julián llegó a la casa como preceptor de los hermanos Ruan*.

L'exil de Julián est également présupposé dans la phrase où sont rapportés les sentiments de Jorge : « *Jorge [...] siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad, mantenida durante los largos años del exilio mediante una espaciada pero ininterrumpida correspondencia* ». L'exil de Julián aurait été posé s'il avait constitué le noyau d'une structure prédicative du type *\*Julián se exiló en América*, *\*Julián partió para el exilio*, etc.

Or les informations présentées comme des présupposées sont moins saillantes et seront par conséquent moins fortement enregistrées en mémoire que celles qui sont présentées comme posées. Car, en présentant une information comme présupposée, l'énonciateur indique implicitement au lecteur que ladite information est moins informative et moins intéressante que celle qu'il présente comme posée. Catherine Kerbrat-Orecchioni l'explique ainsi :

---

<sup>420</sup> Pour les diverses formes que peuvent prendre les présupposés, voir *ibid.*, p. 38-39 et Dominique Maingueneau, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997, p. 85-86.

Un contenu nouveau doit d'autant plus être formulé comme posé (et peut d'autant moins être formulé comme présupposé) qu'il est plus informatif (moins probable ou prévisible), mais aussi plus 'important' pour le destinataire.<sup>421</sup>

Cette règle de cohérence qui veut que le contenu important soit présenté explicitement est recueillie dans une des maximes conversationnelles de H. P. Grice, celle de la quantité, qu'Oswald Ducrot formule ainsi : « Il faut, pour qu'une assertion satisfasse aux besoins informatifs du destinataire, qu'elle soit supposée indiquer, parmi tout ce que l'on aurait pu dire, ce qui était le plus important à dire »<sup>422</sup>.

On peut alors imaginer que le lecteur accordera moins d'importance aux informations présupposées et que par conséquent leur empreinte mémorielle sera faible. Et, en effet, on vérifie expérimentalement que « l'information présupposée est moins bien mémorisée que l'information posée »<sup>423</sup>. Si on revient au texte de Benet, cela signifie que, dès le départ, dès leur intégration dans la représentation mentale du personnage, les caractéristiques identificatoires sont peu accessibles en mémoire et seront facilement oubliées.

Ainsi, comme elles le sont sous forme de présupposé, les informations sur Julián fournies dans le passage source de la p. 78 (sa relation avec Jorge et son exil) seront facilement oubliées et seront peut-être devenues inaccessibles au moment où le lecteur atteint le passage problématique des p. 86-87 où elles auraient pu contribuer à l'identification par reconnaissance du personnage.

Dans d'autres occasions, les caractéristiques identificatoires ne sont pas des présupposés mais des *inférences* : elles *ne sont pas explicitement formulées parce qu'elles ne constituent pas l'objet principal du discours, mais elles peuvent être inférées en lisant*

<sup>421</sup> Kerbrat-Orecchioni, *L'implicite*, op. cit., p. 31. Kerbrat-Orecchioni illustre avec cet exemple le rôle que joue l'importance du contenu dans sa formulation comme posé ou présupposé : « 'J'ai laissé ma voiture au garage', 'je l'ai laissée à mon frère'... : Même si rien ne prouve que l'autre sache déjà que j'ai un garage, ou un frère, de telles formules 'passent' très bien, et personne ne trouvera rien à redire au fait qu'ait été ici présupposé sans précautions oratoires un contenu nouveau. Dans certaines circonstances en revanche, une phrase telle que 'J'ai laissé ma voiture à mon mari' pourra susciter une réponse du genre 'Tiens, tiens! elle ne m'avait pas dit qu'elle était mariée! elle aurait tout de même pu (dû) me le dire!' (i.e. : le 'poser', avant de le présupposer). Or il est à peu près aussi probable, s'agissant d'une personne adulte de sexe féminin, qu'elle ait un mari qu'un frère : ce n'est donc pas ici à la quantité d'information qu'il faut imputer la différence de statut observable entre les deux présupposés /j'ai un frère/ et /j'ai un mari/, mais c'est à un facteur qualitatif tel que *l'importance* de l'information pour le destinataire du message » (*ibid.*, p. 30-31).

<sup>422</sup> Oswald Ducrot et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995, p. 571.

<sup>423</sup> Jean Caron, *Précis de psycholinguistique*, Paris, PUF, 1989, p. 205.

quelques détails épars du discours explicite à la lumière de certaines connaissances encyclopédiques du lecteur<sup>424</sup>.

La séquence S5 fournit un premier exemple de ce mode de caractérisation du personnage :

**Uno de ellos** pronto había de sucumbir; durante muchos años sólo habíamos de saber de él a través del **encono, palabras insultantes y despectivas**, lanzadas con esa impotente y proterva violencia del oleaje que azuzado por la furia del viento y ansioso de emular a la lluvia, incapaz de inundar la costa se resuelve en un torbellino de espuma; de igual manera **la memoria del marido de Mary**, a medio camino entre nuestra generación y la de aquellos parientes –suegros, tíos y cuñados– que trataron de obstaculizar sus pretensiones matrimoniales por lo imprevisto e inoportuno de su solicitud, que sólo a regañadientes tomaba asiento en la sala donde se congregaba la familia y nunca vaciló en abandonar una sobremesa para acompañarnos a una correría, **recibía –inescrutable, sombría y serena– todo el chaparrón de la violencia de postguerra** para amanecer al día siguiente –más lejana y azurada, más cristalina también, bañada en la luz destilada por el mismo temporal– con la misma aureola de mudo agradecimiento con que impresionó una fibra infantil que siempre le sería fiel, a pesar de tantas mutilaciones, contingencias y avatares. (UM, p. 75)

Notons d'abord que, comme dans S10 dont nous avons cité un extrait précédemment, l'orthonyme de Julián n'est jamais employé dans cette séquence S5. La dernière occurrence de son orthonyme figure dans la première séquence, à la p. 71, quatre pages auparavant. Ce fait indique que la séquence S5 est, elle aussi, le siège de problèmes d'identification du personnage, problèmes qui pourront donner lieu à une représentation mentale du personnage bancale, incomplète.

Mais ce qui nous importe maintenant est la manière dont le texte évoque deux caractéristiques identificatoires du personnage (qui se révéleront comme telles plus tard) : son engagement républicain et son exil. Ces caractéristiques ne lui sont pas directement attribuées, elles doivent être inférées dans le récit de la situation où est placé le

<sup>424</sup> Avec Michel Charolles nous distinguons les *présupposés* des *inférences* : « les présuppositions font consubstantiellement partie de l'énoncé, elles sont 'inaliénables' et résistent à certaines épreuves linguistiques (négation, interrogation, enchaînement) ; les inférences sont moins fortes (elles ne se maintiennent pas sous négation) parfois liées au lexique elles renvoient très souvent soit à des connaissances du monde, soit à des lois de discours » (Michel Charolles, "Introduction aux problèmes de la cohérence textuelle", *Langue française*, 7, 1978, p. 19). Pour les inférences, Charolles fournit l'exemple suivant : « Soit la séquence 'Nicole s'est inscrite à l'Université. Depuis qu'elle a fini ses études secondaires, elle ne sait plus vers quel métier s'orienter'. La première phrase permet de déduire que 'Nicole a terminé ses études secondaires', car dans un monde que nous connaissons bien (et qui dans ce secteur n'admet malheureusement que peu d'exceptions) il est établi que 'pour qu'une personne puisse s'inscrire dans l'enseignement supérieur normal, il faut (et en général, il suffit) qu'elle ait obtenu son baccalauréat à l'issue d'études secondaires'. » (*ibid.*, p. 19).

personnage : absent après la fin de la guerre et condamné par les voix autorisées de la nouvelle situation politique (« *la memoria del marido de Mary [...] recibía –inescrutable, sombría y serena– todo el chaparrón de la violencia de postguerra* »). C'est que l'objet principal, explicite, du passage n'est ni l'exil ni l'engagement militaire du personnage, mais le souvenir qu'il a laissé dans l'esprit de ceux qui le connurent dans leur enfance (dont le narrateur-personnage) : « *durante muchos años sólo habíamos de saber de él a través del encono, palabras insultantes y despectivas* », « *recibía [...] todo el chaparrón de la violencia de postguerra para amanecer al día siguiente [...] con la misma aureola de mudo agradecimiento con que impresionó una fibra infantil que siempre le sería fiel, a pesar de tantas mutilaciones, contingencias y avatares.* ». L'engagement républicain du personnage et son exil ultérieur doivent donc être inférés dans ce discours qui se construit sur la base de ces événements supposés connus.

La séquence S6 évoque l'engagement militaire de Julián dans ce même mode indirect :

Andando el tiempo le [le narrateur? à Julián] volverá a ver un día, en una fotografía cuyo pie no le menciona, **sentado [Julián] en el extremo de una larga mesa detrás de la cual** –en un proscenio decorado con colgaduras incoloras y flores inodoras, hijastro de la austeridad bélica y el énfasis revolucionario– **se sienta la presidencia de un acto público de afirmación republicana**; [Julián] distraído, no tanto indiferente como tímido, ha cruzado una pierna sobre otra y mira hacia el lateral con el mismo gesto de despego con que en la sala de nuestra casa volvía la cabeza hacia el ventanal que daba a la terraza donde jugaban sus futuros primos y sobrinos mientras las personas mayores hablan y fuman saboreando el café, en apariencia condescendientes pero secretamente molestos y hasta ultrajados por la intromisión y presencia de aquel personaje que no se atrevían a calificar. (UM, p. 75-76)

Comme précédemment, le personnage n'est jamais identifié avec son orthonyme, ce qui pourra compromettre l'enregistrement dans sa représentation mentale des caractéristiques qui lui sont implicitement attribuées dans ce passage source. Concernant le mode de caractérisation, le républicanisme de Julián ne lui est pas directement attribué, par exemple avec *\*Julián se comprometió con el bando republicano* ; cette caractéristique doit être inférée par le lecteur à partir de la présence du personnage « *en el extremo de una larga mesa detrás de la cual [...] se sienta la presidencia de un acto público de afirmación republicana* ». Même si les connaissances encyclopédiques réclamées par cette inférence ne sont pas très importantes, le mode d'attribution indirecte de la caractéristique suppose un effort cognitif qui pourra compromettre son enregistrement dans la représentation mentale du personnage ; de surcroît, cette attribution indirecte se produit dans un passage

où le personnage est difficile à identifier et dans une phrase où une parenthèse non fonctionnelle accapara une partie des ressources cognitives du lecteur (« *en un proscenio decorado con colgaduras incoloras y flores inodoras, hijastro de la austeridad bélica y el énfasis revolucionario* »).

La séquence S8 fournit un exemple plus marqué de ce mode d'attribution des caractéristiques identificatoires par inférence :

[Julián] Ha apoyado el codo en el brazo del sillón y con la sien apuntalada en el dedo índice observa la quietud de **sus zapatos, unos zapatos de profesor de instituto** que abandonaron el proscenio –aquel gesto de preocupado despego no quería decir que tuviera la menor intención de zafarse de sus responsabilidades– para pisar **las ardientes y rojas arenas de las márgenes del Ebro**. Bajo el sol de esa ribera [le narrateur? à Julián] le volverá a ver (una fotografía que tras veinte años bajo el celuloide de una cartera ha adquirido esos tonos sepías reservados a lo rancio y lo histórico), [Julián] desplazado de lugar y de oficio, sentado al aire libre en una alta silla de anea con los pies en el travesaño y las rodillas juntas, vestido a medio camino entre lo militar y lo civil, una cabeza alborotada, unos brazos desnudos y unas manos que en toda la batalla no han perdido nada de su delicadeza sosteniendo un libro pequeño y barato doblado por el lomo; otra versión más e inédita de aquel carácter ingenuo y sarcástico que sabía siempre encontrar el modo –sin aparente violencia ni ocultación– de contravenir las órdenes dictadas muy poco tiempo después y aunque el atuendo ha cambiado, el mismo libro asoma por el bolsillo del último pantalón de polainas de **una caravana de fugitivos enfundados en sus mantas militares, las cabezas envueltas en los pasamontañas y las maletas y los bultos a la espalda, buscando a través de la lluvia, la ventisca y los rumores, el camino hacia la frontera francesa**. (UM, p. 77)

À nouveau, jamais dans toute cette séquence Julián n'est identifié avec son orthonyme. Si le lecteur ne l'a pas identifié indirectement, les caractéristiques identificatoires que lui attribue ce passage ne pourront pas être intégrées à sa représentation mentale et par conséquent ne pourront pas contribuer à l'identification par reconnaissance dans le passage problématique des p. 86-87.

Quant à la caractérisation du personnage, dans cette séquence sont indirectement attribués à Julián la particularité de ses chaussures (« *sus zapatos, unos zapatos de profesor de instituto* »), sa participation à la guerre et son exil. Mais ces deux dernières caractéristiques du personnage ne sont pas formulées explicitement : elles doivent être inférées à partir de certains éléments constitutifs de la situation dans laquelle le texte place le personnage, dans lesquels le lecteur disposant des connaissances encyclopédiques appropriées saura lire des événements plus englobants (des actions globales). La participation à la guerre sera inférée de la présence du personnage dans « *las ardientes y*

*rojas arenas de las márgenes del Ebro* », qui évoquera la bataille de l'Ebre ; son exil, de sa présence dans la « *caravana de fugitivos enfundados en sus mantas militares [...] camino hacia la frontera francesa* », où le lecteur averti reconnaîtra la fuite d'Espagne avant la victoire définitive des troupes franquistes.

Mais, outre les connaissances encyclopédiques qu'elles requièrent, on peut imaginer que ces caractéristiques du personnage qui doivent être inférées sont moins saillantes et que par conséquent elles laissent une trace mémorielle plus faible que celles qui sont énoncées de manière (plus) explicite. En effet, la norme de cohérence a habitué le lecteur à concentrer son attention sur ce qui est mis en avant, formulé explicitement. S'il dispose des connaissances nécessaires, le lecteur comprendra que Julián a participé à la bataille de l'Ebre et qu'il est parti en exil en traversant à pied la frontière française, mais ces informations lui apparaîtront uniquement comme le contexte implicite qu'il doit suppléer pour comprendre le propos explicite et principal du texte, donc comme des informations qu'il peut oublier dès qu'elles ne sont plus nécessaires à la compréhension.

### **Le maintien en mémoire des caractéristiques de la représentation mentale du personnage**

Nous avons vu jusqu'ici trois facteurs qui peuvent compromettre l'enregistrement dans la représentation mentale du personnage des caractéristiques identificatoires lues dans les passages source : la difficulté à identifier le personnage dans ces passages source, la faible saillance des caractéristiques identificatoires quand elles sont présentées comme présumées ou qu'elles doivent être inférées, les connaissances encyclopédiques réclamées par ces inférences.

Mais il ne suffit pas que les caractéristiques identificatoires aient été enregistrées au moment de la lecture des passages source pour qu'elles soient disponibles au moment où le lecteur rencontrera un passage problématique (où elles seront nécessaires pour identifier le personnage). C'est un autre type d'écueil qui peut compromettre l'identification par reconnaissance : l'éventuelle difficulté du lecteur à se remémorer des caractéristiques identificatoires lues dans les passages antérieurs.

En effet, le maintien en mémoire des informations lues dans le texte antérieur dépend de plusieurs facteurs qui tiennent au rôle que jouent ces informations le long du texte. Nous avons vu précédemment (§9.7) que deux des facteurs les plus importants concernant l'*accessibilité en mémoire* des caractéristiques attribuées à un personnage sont

*l'importance fonctionnelle* et la *récence* : plus une caractéristique intervient dans le déroulement du récit et plus cette intervention est récente, plus elle sera accessible (facilement rappelée) ; inversement, une caractéristique dont on peut faire abstraction pour comprendre la logique événementielle et dont la dernière mention est lointaine sera très peu accessible. Ajoutons à ces deux facteurs un troisième : la *fréquence*, c'est-à-dire le nombre de fois par unité de longueur textuelle que la caractéristique est mentionnée ou évoquée<sup>425</sup>. Les recherches en psycholinguistique montrent en effet que la probabilité qu'une information donnée soit présente en mémoire est fonction du nombre de fois que cette information devient focale<sup>426</sup>. Notons néanmoins que l'effet de la répétition dépend de sa distribution le long du texte : la répétition est efficace sur le long terme seulement si elle se produit de manière espacée, réactivant régulièrement la représentation mentale le long du texte, alors qu'une répétition concentrée sur un bref fragment (quelques pages) n'entraîne qu'une activation locale<sup>427</sup>.

En résumé, une donnée du récit antérieur sera d'autant plus facilement rappelée qu'elle est nécessaire pour comprendre l'histoire (importance fonctionnelle), qu'elle a été évoquée régulièrement depuis sa première mention (fréquence) et que ses dernières évocations sont proches du contexte actuel de lecture (récence). Au contraire, des données qui n'ont pas ou peu d'importance dans l'enchaînement événementiel (ou dont l'importance est très localisée), qui sont rarement évoquées et dont les dernières évocations sont loin du contexte actuel, auront été facilement oubliées et seront difficilement rappelées.

<sup>425</sup> Ce que nous nommons ici effet de fréquence peut être rapproché de ce que Chafe étudie sous le nom d'importance référentielle (*referential importance*) et Givón sous celui d'importance thématique (*thematic importance*) (que Givón mesure justement, en partie, à partir de la fréquence de mention de la représentation mentale) (Chafe, *Discourse, Consciousness, and Time*, *op. cit.*, p. 182 et 184). La fréquence ressemble aussi à ce qu'Ariel nomme topicalité (*topicality* ; elle l'appelle aussi *saliency*, dans un sens plus restreint que celui que nous avons donné à saillance) (Ariel, "Accessibility theory: an overview", *op. cit.*, p. 32). Ces dénominations se basent sur le fait que plus une entité est fréquente, plus elle est le thème (l'objet) du discours – ce qu'on nomme d'habitude *topicalité*.

<sup>426</sup> Plus précisément, la probabilité d'encodage en MLT (mémoire à long terme) est selon Anderson fonction du nombre de fois que l'information est présente dans la MCT (mémoire à court terme). Or la MCT contient les éléments focaux, ceux qui sont au centre d'attention du lecteur : « *storage in LTM is a probabilistic event [...] recently, Anderson suggested that the probability of storage is a function of the number of times an item enters STM.* » (Ericsson et Kintsch, "Long-term working memory", *op. cit.*, p. 212).

<sup>427</sup> « *Repeated covert retrieval of information (rehearsal) can increase memory for the retrieved event, but its effectiveness depends on the timing and spacing of rehearsals. [...] massed rehearsals (like massed presentations) have either no effect or a small positive effect on most memory tests. Spaced rehearsals are much more effective in improving recall and recognition.* » (H.L. Roediger et E.J. Marsh, "Episodic and autobiographical memory", in A.F. Healy et R.W. Proctor (ed.), *The handbook of psychology. Vol. 4: Experimental psychology*, Hoboken (NJ), Wiley, 2003, p. 482).



Examinons selon ces critères l'identification indirecte de Julián dans le passage problématique des p. 86-87. Concernant la récence, les passages source que nous avons passés en revue plus haut se trouvent à une distance d'entre huit et douze pages du passage problématique, ce qui les rend relativement récents. Cependant, même si la distance matérielle n'est pas très élevée, sur un plan cognitif les passages source et le passage problématique sont séparés par une distance plus importante du fait qu'ils appartiennent à des macroséquences différentes : les passages source appartiennent à la macroséquence sur Julián et Mary p. 71-79 ; le passage problématique, à la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge, p. 79-87. Or Julián et ses caractéristiques seront très présents dans l'esprit du lecteur pendant la lecture de la macroséquence qui porte sur lui, mais beaucoup moins quand le lecteur se trouvera dans la macroséquence sur l'hommage à Jorge, à laquelle (tant que l'on ne l'a pas indirectement identifié) Julián ne semble pas participer. Ce dernier effet est dû à ce que la psychologie de la mémoire appelle *principe de la spécificité de l'encodage*, qui établit que « les souvenirs remontent plus facilement lorsque le contexte de récupération correspond au contexte d'encodage »<sup>428</sup>. Ainsi, les informations rapportées dans une certaine macroséquence seront bien plus facilement accessibles en mémoire pendant la lecture du reste de la même macroséquence que dans une macroséquence ultérieure.

Quant à l'importance fonctionnelle et la fréquence des caractéristiques identificatoires, seule la relation avec Mary semble pouvoir être qualifiée de hautement fonctionnelle et fréquente. En effet, outre les deux désignations de Julián comme *prometido* et celle comme *marido* de Mary (p. 71, 74 et 75 respectivement), la relation est elle-même le centre du récit de la séquence S7, située aux p. 76-77 (cf. Figure 30, p. 158). L'engagement politique et l'exil de Julián sont évoqués plusieurs fois mais ils ne sont jamais le centre du discours, son objet explicite, ce pourquoi on peut leur attribuer un degré d'accessibilité intermédiaire quand le lecteur arrive au passage problématique. En revanche, la relation de Julián avec Jorge n'est évoquée qu'une seule fois et ne joue aucun

<sup>428</sup> Gerrig et Zimbardo, *Psychologie*, op. cit., p. 175. Plus précisément, « *the encoding specificity hypothesis states that, all other things being equal, the more completely features encoded from a retrieval cue overlap (or match) those in the encoded trace, the greater the probability the cue will revive one's memory of the original event* » (Roediger et Marsh, "Episodic and autobiographical memory", op. cit., p. 484). Mira Ariel fait une analyse similaire à propos des expressions référentielles : « *The distance between a previous mention of the same referent and the current mention is an obvious measure of an accessibility distinction. The larger the distance separating different mentions of the same mental entity, the lower the degree of accessibility with which the mental representation is entertained. But distance is not necessarily measured by words. Paragraphs and episode boundaries create a distance, despite the linear continuity.* » (Ariel, "Accessibility theory: an overview", op. cit., p. 33).

rôle dans le déroulement du récit de la macroséquence, elle n'est donc ni fonctionnelle ni fréquente et sera donc très faiblement accessible en arrivant au passage problématique. Enfin, la particularité des chaussures de Julián sera encore moins accessible, car elle est purement descriptive, et n'est évoquée qu'une seule fois.

À cela s'ajoute que, comme nous l'avons vu précédemment, l'empreinte mémorielle initiale de ces dernières caractéristiques était déjà faible du fait qu'elles sont présentées comme des présupposés ou qu'elles doivent être inférées. En résumé, des quatre caractéristiques identificatoires importantes pour reconnaître le personnage dans le passage problématique des p. 86-87, seulement une sera hautement accessible, la relation avec Mary : arrivé aux p. 86-87 le lecteur se rappellera très probablement que Julián est marié à Mary, mais il aura plus de difficultés à se souvenir de son engagement politique et surtout de sa relation avec Jorge.

### **La comparaison entre la représentation mentale du personnage et les caractéristiques attribuées dans le passage problématique**

Après avoir examiné la lecture des passages source (dans la macroséquence sur Julián et Mary, p. 71-79) censés nourrir la représentation mentale du personnage et le maintien en mémoire des caractéristiques identificatoires, revenons maintenant au passage problématique de la macroséquence sur l'hommage à Jorge, p. 79-87, où Julián devrait être identifié par reconnaissance. Le voici à nouveau :

Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona al pie de su ventana [de Jorge], le [à Julián] esperaban también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y **sus pesados zapatos negros** [de Julián], doblando [Julián] con parsimonia el pilono de entrada de la finca. Aunque pocos —o quizá nadie a excepción de dos o tres— le conocían [à Julián], todos debían saber de él [Julián], **su** [de Jorge] **mentor en la infancia**, casi único **amigo** [Jorge] que [Julián] conservara en España y con el que mantuviera una relación epistolar, y descubridor y propagador de su talento; había muchos que no lo habían conocido y que —a mi modo de ver— **temían su vuelta que por fortuna para ellos en aquellos días era de todo punto imposible**; y los más, incluso los que le habían conocido en **guerra**, tenían acerca de él una total ignorancia respecto a **su existencia en América**, donde vivía absolutamente distanciado de todo lo que pasaba por aquí. Desde que **su mujer** llegó del **exilio** nadie dentro del círculo familiar —y solamente Jorge de entre sus allegados de Región— volvió a tener de él aquellas noticias que **Mary** se cuidara de enviar (relativas más que nada a la casa y el perro que tenían, las excursiones y viajes que hacían, la forma en que crecían y se educaban los hijos, pero muy lacónicas respecto a los quehaceres de **su marido**) mientras vivió en su compañía. (UM, p. 86-87)

Une première difficulté pour identifier Julián par reconnaissance apparaît avec l'existence de plusieurs personnages affectés par des problèmes d'identification, les tâches d'identification interférant alors les unes avec les autres. Dans le cas présent, le passage cité fait partie d'une séquence (la S8 : cf. Figure 28, p. 152) où est entretenue une ambiguïté référentielle constante avec des pronoms qui renvoient tantôt à Julián, tantôt à Jorge. Pour illustrer ce phénomène (que nous verrons en détail plus tard, dans §12.3), nous avons ajouté entre crochets le référent des premiers pronoms du passage. Comme on peut le voir, dans la phrase « *aunque pocos [...] le conocían [à Julián], todos debían saber de él [Julián], su [de Jorge] mentor en la infancia, casi único amigo [Jorge] que [Julián] conservara en España* » les pronoms renvoient d'abord à Julián, puis à Jorge, puis à nouveau à Julián. Or, si le texte parle indistinctement de l'un et de l'autre et confond ainsi les personnages, comment en construire des portraits distincts pour les comparer à ceux des personnages connus ? Quelles sont les caractéristiques de l'un et de l'autre ? La tâche d'identification par reconnaissance se double alors d'une autre tâche, simultanée, de tri et dissociation des caractéristiques identificatoires des divers personnages non identifiés, accroissant ainsi la difficulté cognitive du processus.

Un deuxième type de difficulté apparaît avec la différence entre les formulations des caractéristiques identificatoires dans le passage problématique et dans la représentation mentale du personnage construite à partir des passages source antérieurs. Nous avons déjà vu à propos de l'identification par reconnaissance d'Emilio Ruiz (cf. §9.7) que celui-ci était d'abord présenté comme « *pariente de Cayetano Corral* » puis comme « *pariente lejano del señor Corral* ». Ici, les caractéristiques qui subissent une modification en relation avec ce qui avait été initialement attribué et enregistré dans la représentation mentale du personnage sont les relations de Julián (le personnage à identifier) avec Jorge et avec Mary et la particularité de ses chaussures. En effet, dans le passage que nous analysons Julián est désigné comme le *marido* de Mary, alors que le texte antérieur l'avait présenté comme son fiancé, à la p. 71 (« *aquel que día a día [...] se iba configurando como prometido de la prima Mary. Se llamaba Julián y era un joven profesor de muchas cosas.* »), et le désignait ainsi une deuxième fois à la p. 74 (« *asoma por el portillo el prometido de Mary* ») ; seulement dans une unique référence à la p. 75 est-il désigné comme mari, dans un passage où il est d'ailleurs difficile de l'identifier (« *la memoria del marido de Mary* »). Quant à la relation avec Jorge, le passage problématique désigne Julián comme *mentor*, alors que le texte antérieur à partir duquel le lecteur aura construit la représentation mentale du personnage évoquait un rôle de professeur ou de précepteur

(Jorge étant désigné *pupilo* de Julián à la p. 78). Enfin, les chaussures de Julián avaient été caractérisées dans le passage source p. 77 comme « *unos zapatos de profesor de instituto* », alors que le passage problématique évoque « *sus pesados zapatos negros* ».

Mais plus difficile cognitivement est le repérage des caractéristiques identificatoires quand celles-ci ne sont pas formulées explicitement et doivent au contraire être extraites des présupposés du discours explicite ou inférées à partir de celui-ci. Dans le passage cité, trois caractéristiques identificatoires lui sont implicitement attribuées : sa qualité de mari de Mary, son engagement républicain pendant la guerre et son exil. Le lien matrimonial avec Mary n'est pas affirmé à propos du personnage en question, comme il l'aurait été si, par exemple, celui-ci avait été désigné avec l'expression « *el marido de Mary* » ; ce lien apparaît dans une parenthèse qui ne porte pas directement sur le personnage mais sur les lettres qu'écrivait Mary depuis l'exil, où il est présupposé dans la désignation « *su marido* »<sup>429</sup> :

aquellas noticias que **Mary** se cuidara de enviar (relativas más que nada a la casa y el perro que tenían, las excursiones y viajes que hacían, la forma en que crecían y se educaban los hijos, pero muy lacónicas respecto a los quehaceres de **su marido**)

L'exil du personnage n'est pas formulé explicitement non plus, il doit être inféré en faisant appel aux connaissances historiques du lecteur sur la guerre civile à partir de « *su existencia en América* » et de « *su vuelta [...] de todo punto imposible* », ainsi que du retour d'exil attribué à celle qui a été identifiée comme sa femme, Mary (« *Desde que su mujer llegó del exilio* »). L'engagement politique du personnage dans le camp républicain est également implicite, inféré à partir de la référence à sa participation dans la guerre (« *los que le habían conocido en guerra* ») et de l'impossible retour en Espagne dont parle le texte (qui assigne le personnage au camp des vaincus).

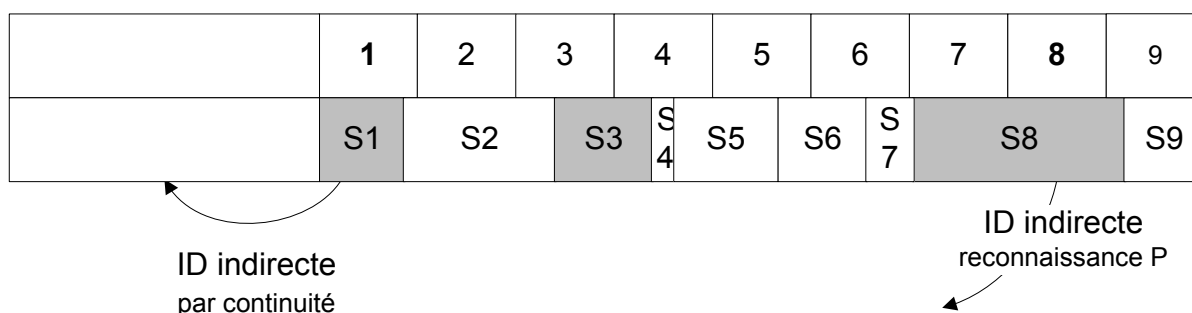
Nous le voyons, l'extraction des caractéristiques identificatoires dépend fortement du lecteur, qui doit être suffisamment attentif pour pouvoir à la fois expliciter les présupposés du discours (par exemple, le fait que le personnage est marié à Mary) et inférer d'autres caractéristiques à partir de ses connaissances encyclopédiques (par exemple, le fait que le personnage est républicain).

---

<sup>429</sup> On notera que Mary étant le dernier personnage focal avant l'ouverture de la parenthèse, c'est à elle que renvoie le possessif *su* de « *su mujer* ». En revanche, la structure de la phrase ne permettait pas de l'identifier comme le référent de l'expression antérieure « *su mujer* ».

Ainsi, il ne suffit pas pour reconnaître le personnage que les caractéristiques identificatoires aient été enregistrées dans sa représentation mentale et puissent être facilement rappelées, il est nécessaire aussi que le lecteur soit capable de les détecter dans le passage problématique, faute de quoi le personnage ne sera pas identifié.

Pour finir, la Figure 63 synthétise nos analyses sur l'identification de Julián dans la macroséquence sur la « Cérémonie d'hommage à Jorge ». Comme précédemment, les rectangles schématisent la répartition du texte de la macroséquence en séquences et en pages : les rectangles de la ligne supérieure représentent les neuf pages de la macroséquence, ceux de la ligne inférieure en représentent les neuf séquences (celles de la Figure 28, p. 152). Les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où intervient Julián (qu'elles soient homo- ou hétéro-épisodiques) et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier. Le schéma indique à quelle séquence et à quelle page Julián peut être identifié et de quelle manière : à la première page, dans la première séquence, il peut être identifié par repérage de la continuité référentielle avec la fin de la macroséquence précédente ; à la huitième page, dans la huitième séquence, il peut être identifié par reconnaissance de caractéristiques du personnage.



**Figure 63: Identification de Julián dans MS « Cérémonie d'hommage à Jorge » (p. 79-87)**

\*

La macroséquence « Emilio Ruiz & aubergiste » (p. 170-187) montre les limites de l'identification par perception de la continuité référentielle et fournit un nouvel exemple d'identification par reconnaissance des caractéristiques du personnage. Toutes les transitions macroséquentielles où un même personnage est protagoniste à la fois de la fin d'une macroséquence et du début de la suivante ne permettent pas l'identification indirecte des personnages désignés pronominalement dans la macroséquence qui commence. Ainsi, dans la transition entre les deux macroséquences mentionnées, le personnage d'Emilio Ruiz est commun à la fin de la macroséquence qui se termine et au début de celle qui

commence, et pourtant les pronoms employés dans cette dernière ne peuvent pas être interprétés de façon univoque :

Por si fuera poco los dos visitaban en aquellos días los mismos parajes y todo hace pensar que a las pocas (o a las mismas) horas de tener lugar el allanamiento, ambos se encontraron en la famosa fonda del paso de Retuerta y no sólo cambiaron un distante saludo sino incluso (aunque igualmente distante y salpicada de recelos recíprocos) toda una conversación en el mostrador de la casa, mientras tomaban café, ignorantes del sucedido que había de hacer de aquel casual encuentro su última entrevista. Hasta entonces y a partir de entonces ¿cuántos de esos cambios de sentimientos se habían de producir? **El doctor** estaba de paso, **el otro** [Emilio] no pues acostumbraba a hacer dos noches a la quincena en aquella fonda que Muerte había regentado hasta pocos meses después de terminarse la guerra. [\] **La habitación a oscuras destila un aroma de lana húmeda** mezclado con sopa de berzas, ese olor con un punto de fermentación que la más solícita higiene nunca será bastante para eliminar por muchas friegas que reciba el suelo y toda la cal que aguanten las paredes, donde se cobija la indeleble y rancia componente de unas pieles de cordero que allí se curtieron años atrás; uno de esos giros caleidoscópicos se produce cuando **enciende** la única bombilla de la habitación [...], cuando sobre la mesilla **deposita** las pocas monedas envueltas en un montón de billetes empapados, y que con el nuevo dibujo viene a poner fin al ilusorio, refulgente y simétrico orden de los minúsculos cristales disgregados en el siguiente golpe para insinuar un racimo de calaveras. (UM, p. 170)

On le voit, la macroséquence commence sans identifier explicitement le personnage protagoniste, le référent des pronoms de « *enciende* » et « *deposita* ». Le lecteur attentif pourra apprendre plus tard que ce personnage est Emilio, qui était aussi un des deux protagonistes de la fin de la macroséquence immédiatement antérieure. Or ce personnage non identifié du début de la macroséquence ne peut pas être identifié avec le personnage focal de la fin de la macroséquence précédente pour plusieurs raisons. La plus importante ici est que, malgré la continuité suggérée par l'apparente permanence de lieu (*fonda/habitación*), le lecteur ne trouvera pas d'articulation rhétorique entre les deux macroséquences pour compenser la rupture événementielle évidente, manifeste par exemple dans le changement du temps verbal du récit : « *el doctor estaba de paso, el otro no* » / « *La habitación a oscuras destila un aroma* ».

À cette absence d'articulation entre les macroséquences s'ajoutent deux autres raisons qui empêchent d'identifier le personnage protagoniste de la macroséquence qui commence, Emilio (le sujet inconnu de « *enciende* » et « *deposita* »). D'une part, comme nous le verrons plus tard, il est très difficile d'identifier Emilio dans la macroséquence antérieure, celle sur le retour d'exil de Mary ; d'autre part, la fin de la macroséquence antérieure comporte non pas un mais deux personnages à degré d'activation similaire, qui

sont donc des candidats également qualifiés pour la référence pronominale : « *el doctor* » et « *el otro* » (« *el otro* » étant ici la désignation – très problématique – d'Emilio).

En résumé, bien que les pronoms de la macroséquence sur « Emilio Ruiz & aubergiste » (p. 170-187) renvoient à un des personnages focaux de la fin de la macroséquence antérieure, il est pratiquement impossible que le lecteur s'en aperçoive : le texte n'apporte pas de lien explicite ou inférable permettant de supposer la permanence du personnage, le personnage en question était déjà mal identifié dans la macroséquence antérieure et en plus il y aurait un candidat concurrent pour la référence pronominale (« *el doctor* »).

Dans le meilleur des cas, une identification tardive du personnage aura lieu dans la deuxième séquence, une page après le début de la macroséquence, à la p. 171, où le lecteur reconnaîtra peut-être une des caractéristiques que le texte antérieur a attribuées à Emilio, la propriété d'une mine :

Era la primera vez que había pasado por un trance semejante: uno a uno los **picadores y barrenistas** habían salido de la **bocamina**, sin abandonar las barras y herramientas, para pasar delante de la mesa dispuesta a la entrada del barracón, firmar la nómina y retirar el sobre de los quincenales. Habitualmente volvían al tajo lentamente, mientras contaban los billetes y monedas del sobre, pero en aquella ocasión, después de abrirlos, quedaron congregados en un grupo cerrado, en actitud conminatoria y hostil, del que se destacó uno que fue a comunicar al administrativo, con palabras terminantes y altas que oyeron muy bien el capataz y el patrón, la disconformidad de todos respecto a la cuantía del quincenal que no se ajustaba —según ellos— al destajo devengado. (UM, p. 171)

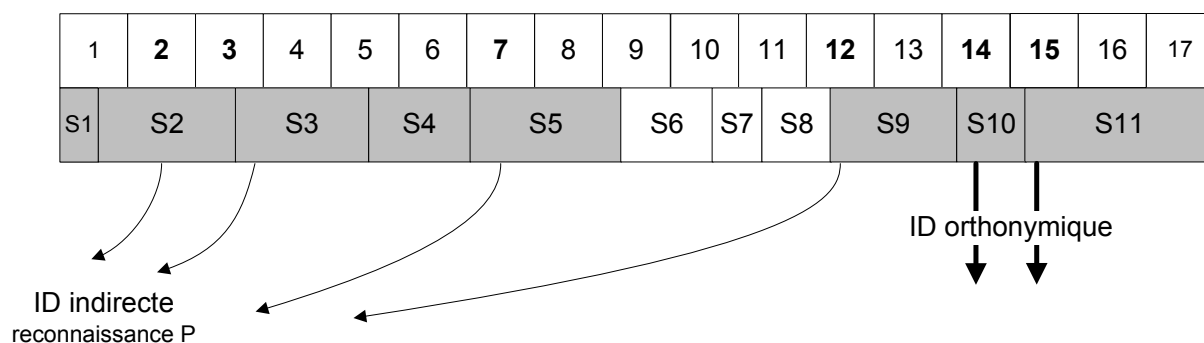
En effet, deux pages plus tôt, dans la macroséquence précédente, le texte avait attribué à Emilio la propriété d'une mine :

Para empezar, no se encontraba en Región el día del atropello sino bastante lejos, en la cuenca del Polonia donde tenía unas pertenencias y **explotaba una mina** de antracita, de filón muy estrecho y muy escaso residuo, que visitaba regularmente para estar presente en el abono de los quincenales (UM, p. 169)

Or cette identification à S2 par reconnaissance des caractéristiques du personnage, nous l'avons analysée dans notre étude sur l'absence de recoupage des orthonymes (§9.7) et nous avons vu qu'elle pose plusieurs problèmes, parmi lesquels les difficultés d'identification du personnage (Emilio) dans le passage source, celui de la p. 169, et la faible importance fonctionnelle de la caractéristique identificatoire, qui la rend peu accessible en mémoire au moment où elle est nécessaire.

Si cette identification indirecte ne se produit pas à la page p. 171, la suite de la macroséquence offre trois autres occasions pour reconnaître le personnage (aux p. 173, 176, 177 et 181), mais elles s'appuient toutes sur cette même caractéristique, la propriété d'une mine, et par conséquent posent la même difficulté. Dans le pire cas, le lecteur devra attendre la première occurrence de l'orthonyme Emilio, à la p. 183, treize pages après le début de la macroséquence, dans la dixième séquence.

La Figure 64 ci-dessous schématise tous les possibles modes d'identification d'Emilio dans cette macroséquence (les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où intervient Emilio et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier) : indirecte au début de quelques séquences ; orthonymique à la treizième page de la macroséquence, dans la dixième séquence.



**Figure 64: Identification d'Emilio dans MS « Emilio Ruiz & aubergiste » (p. 170-187)**

Pour étayer encore notre analyse, la section suivante présentera un dernier cas d'identification par reconnaissance des caractéristiques du personnage, celui du début de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary, p. 136-170.

#### 10.4 Identification par reconnaissance d'événements

La section précédente portait sur l'identification des personnages à partir de la reconnaissance des caractéristiques qui leur avaient été attribuées dans le texte antérieur. Dans celle-ci, il va être question de reconnaissance non pas de caractéristiques des personnages mais d'événements auxquels le texte antérieur les a associés. Nous verrons qu'il est possible de distinguer trois types de reconnaissance d'événements en fonction de la relation qu'entretiennent le récit original et sa « reprise » :

- récit d'un événement, puis allusion à l'événement ;
- récit d'un épisode, puis allusion à l'épisode ;



- mention d'un épisode, puis développement de l'épisode.

### Reconnaissance de l'allusion à un événement narré antérieurement

Le début de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary, p. 136-170, nous servira à présenter la première de ces modalités d'identification indirecte. Le voici, précédé de la fin de la macroséquence antérieure (nous signalons avec [//] la frontière entre les deux macroséquences) :

Por encima campea siempre una sonrisa... que tarda poco en desvanecerse. Su propia sonrisa cuando Mary vuelve del exilio, deshecha. O la sonrisa de Leo cuando bajo la lluvia le ve subir al camión, a sabiendas de que no podrá ya abandonar la fonda. O la sonrisa del Indio —más enigmática y perversa que cualquier otra— cuando lentamente entreabre la puerta de la alcoba para verla tendida desnuda en la cama, con las piernas abiertas y la boca y los ojos entreabiertos y fijos e idiotizados por la propia ansiedad... o la propia sonrisa del dios en su friso de Olimpia, apenas insinuada, discreta y paradójica, que pretende expresar el triunfo efímero de una razón ciega que cree definitivo el dominio sobre las bestias irracionales que yacen desolladas a sus espaldas. [//] **La primera persona en volver** fue quizá la más destruida; **su exilio** fue breve, apenas había durado seis años, pero había acabado con ella; desfigurada, no tanto demacrada como alterada en todas sus facciones, estrechada en las sienes y abultada de mejillas, con un cuerpo muy delgado y sin forma en el que colgaban sin gracia unos vestidos ligeros y baratos, muy pasados de moda, condenada por una suerte de necrosis acelerada de todo su sistema nervioso, apenas llegó con el tiempo justo para ser reconocida. Tres meses antes le había escrito a su padre su intención de volver; le había ocultado su divorcio y segundo matrimonio; había escrito con regularidad desde que **saliera de España** y con aquellas numerosas, periódicas y risueñas cartas —en las que **la ida a América en una cubierta atiborrada de emigrantes que abandonaron un puerto francés, enfundados en pesados abrigos, boinas y bufandas, para desembarcar en alpagatas en un puerto de Sudamérica**, era reflejada poco menos que como un viaje de placer, a tierras despreocupadas, pródigas y exóticas— había logrado superar el abismo que entre ella y sus padres, tíos y abuelo, se abiera con su abrupta marcha. Y de repente —pero casi un año después del suceso— **llegó la noticia de que había abandonado a su marido e hijos para volverse a casar con otra persona, refugiado también**; era un médico exilado en quien —decía— había encontrado la devoción conyugal que nunca le había deparado **su primer marido, aquel ídolo de nuestra adolescencia que —ahora— tras descender la rampa más allá de la balastrada** había ido a refugiarse, en compañía de su hijo menor de edad, en la más oscura y enigmática celda de la más oscura y menos famosa **universidad**, para vigilar de lejos en su enigmático silencio los torpes pasos de **la poesía**. (UM, p. 135-137)

On le voit, la macroséquence commence sans identifier explicitement le personnage protagoniste, celui qui est référencé avec l'expression « *la primera persona en volver* ». Ce personnage est pourtant connu, car il s'agit de Mary. Or, comme l'indique le Tableau 13 (p. 286), elle ne sera orthonymiquement identifiée que sept pages après le début de la

macroséquence, à la séquence S5, p. 142 (pour la structure séquentielle de la macroséquence, voir la Figure 34, p. 167).

Précisons d'abord que Mary pourrait ici être identifiée par reconnaissance de deux de ses caractéristiques : son exil et son lien conjugal avec Julián (désigné « *su primer marido* »). Nous avons mis en gras les éléments textuels qui pourraient déclencher ce type d'identification, mais nous ne l'analyserons pas ici, les mécanismes étant les mêmes que ceux que nous avons étudiés dans la section précédente.

Ce début de macroséquence nous intéresse ici parce qu'il présente un premier exemple de l'identification indirecte par *allusion à un événement narré antérieurement*. En l'occurrence, l'événement en question est la vision de Julián quittant la maison familiale (où il rendait visite à Mary, sa fiancée et cousine du narrateur). L'évocation de cet événement se produit dans le fragment suivant de la p. 136 :

Y de repente —pero casi un año después del suceso— llegó la noticia de que había abandonado a su marido e hijos para volverse a casar con otra persona, refugiado también; era un médico exilado en quien —decía— había encontrado la devoción conyugal que nunca le había deparado su primer marido, aquel ídolo de nuestra adolescencia que —ahora— tras **descender la rampa más allá de la balaustrada** había ido a refugiarse, en compañía de su hijo menor de edad, en la más oscura y enigmática celda de la más oscura y menos famosa universidad, para vigilar de lejos en su enigmático silencio los torpes pasos de la poesía. (UM, p. 136)

Le récit de l'événement auquel fait allusion ce fragment se trouve dans la première séquence de la macroséquence sur Julián et Mary. Le voici :

Mientras el marido de la tía Isabel —que siempre gozó de un carácter neutro y acomodaticio— no sabía hacer otra cosa que regar con una manguera las macetas de hortensias y geranios encima de la **balaustrada**, asomó por detrás de ella con una expresión de ansiedad aquel que día a día —y contra la tácita voluntad de toda la familia que a falta de la abuela carecía de portavoz de sus sentimientos más inmediatos— se iba configurando como prometido de la prima Mary. Se llamaba Julián y era un joven profesor de muchas cosas. Creo que la última vez que le veo está encaramado sobre la **balaustrada** tratando de seguir la trayectoria de una pelota de tenis que ha ido a caer en un bancal inferior, plantado de tomates. Un poco más tarde los niños, cenados y peinados, bajaban a dar las buenas noches a los mayores pero yo no recuerdo —no lo visualizo— haberme despedido de él. La escena de despedida se remonta probablemente a unos días atrás, antes de que se desencadenase la guerra civil, cuando otro domingo por la tarde acude con ella a la terraza antes de coger el ordinario de Región. Se vuelve y acucilla, en el portillo de la **balaustrada**, para atender a todas nuestras preguntas mientras Mary trata con todas sus fuerzas de despejar el corro que formaron en torno a él. No recuerdo a nadie más, su camisa blanca, una corbata muy corta que no le llegaba al abdomen y la chaqueta bajo el brazo. Y aunque no hay duda de que le vimos alguna

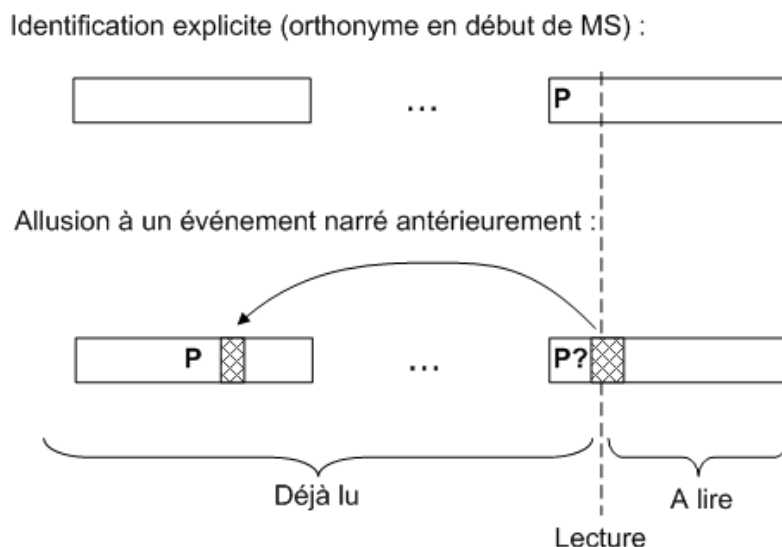
vez más, ésa es la escena que —con todos los datos y pronunciamientos de la razón en contra— pasa a la memoria como su visión postrera, a partir de la cual se corre sobre él el telón del exilio. *Aún veo cómo su mano acaricia y recorre el copón verde cerámico vitrificado del portillo y su silueta que desciende y se oculta del otro lado de los balaustres hasta desvanecerse en una abortiva, evanescente apoteosis que la memoria va a fijar con la palabra exilio, que había de oír mucho tiempo después de sus mayores, y que durante todo un período hasta acaso la adolescencia no significaba otra cosa que la bajada por los bancales hacia el camino del Torce y una cabeza que descendía y se ocultaba detrás de la balaustrada de la terraza.* No le he vuelto a ver. (UM, p. 70-72)

Cette séquence porte sur les deux dernières fois où le narrateur-personnage vit Julián, dans la maison familiale où il rendait visite à sa fiancée, Mary, cousine du narrateur. La fin de l'extrait que nous avons mis en italiques raconte la toute dernière fois, dont le narrateur-personnage a retenu l'image de Julián s'éloignant et disparaissant derrière la balustrade de la terrasse à cause du dénivellement du terrain : « *su silueta que desciende y se oculta del otro lado de los balaustres* », « *la bajada por los bancales hacia el camino del Torce y una cabeza que descendía y se ocultaba detrás de la balaustrada de la terraza* ». C'est cet aspect, la vision de Julián descendant le chemin et disparaissant derrière la balustrade, que rappelle le passage de la p. 136 :

su primer marido, aquel ídolo de nuestra adolescencia que —ahora— tras **descender la rampa más allá de la balaustrada** había ido a refugiarse, en compañía de su hijo menor de edad, en la más oscura y enigmática celda de la más oscura y menos famosa universidad, para vigilar de lejos en su enigmático silencio los torpes pasos de la poesía.

On le voit, l'allusion de la p. 136 ne renvoie pas à tout l'épisode des p. 70-72 mais à un événement très précis de l'épisode en question ; l'épisode-séquence compte en effet trois pages, alors que la disparition de Julián derrière la balustrade ne compte que quelques lignes. C'est la raison pour laquelle nous parlons ici d'allusion à un événement, alors que plus bas nous introduirons un type similaire d'identification indirecte où l'allusion porte sur tout l'épisode-séquence.

La Figure 65 ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification comparé au mode conventionnel (désignation orthonymique des personnages en début de macroséquence). Les deux rectangles représentent deux macroséquences successives mais non nécessairement contiguës. Le rectangle de droite représente la macroséquence problématique ; le rectangle de gauche, la macroséquence déjà lue où figure le récit initial de l'événement :



**Figure 65 : Identification par reconnaissance de l'allusion à un événement narré antérieurement auquel le personnage a participé**

Ce qui nous importe maintenant est si le lecteur détectera cette allusion, c'est-à-dire si le passage de la p. 136 peut déclencher le rappel du récit initial de l'épisode aux p. 70-72. Si tel était le cas, le personnage du passage problématique de la p. 136 serait *identifié par reconnaissance de l'allusion à des événements antérieurs de même personnage protagoniste* : si le personnage du « *primer marido* » de la p. 136 est le même que celui qui disparut en descendant derrière la balustrade aux p. 70-72, alors il s'agit de Julián<sup>430</sup>. Or le lecteur se souviendra-t-il en arrivant à la p. 136 du passage lu aux p. 70-72, c'est-à-dire 64 pages auparavant, et plus particulièrement de l'événement auquel il est fait allusion ?

Il est d'abord important de noter la différence entre ce type d'identification indirecte où le lecteur doit reconnaître une allusion à un récit antérieur et celle où ce récit antérieur n'est pas ponctuellement évoqué mais repris pour recevoir un développement complémentaire. Ce deuxième cas est celui de *l'identification par reconnaissance du récit homo-épisodique repris*, celle qui opérait dans *Tiempo de silencio* et que nous avons étudiée plus haut (§10.1) à propos de la seule macroséquence de *Una meditación* où elle intervient. Or, étant donné un récit antérieur, une simple allusion est cognitivement plus difficile à repérer qu'une reprise : dans le cas de l'allusion, le segment textuel qui est censé

<sup>430</sup> Notons qu'il ne suffit pas pour identifier le personnage du passage problématique de la p. 136 de reconnaître l'épisode auquel il est fait allusion, il faut aussi que le passage problématique indique que le personnage de l'épisode évoqué et celui du passage problématique sont le même : c'est ce qu'assure implicitement la norme de cohérence référentielle, en application de laquelle le sujet de « *tras descender la rampa más allá de la balaustrada* » est le dernier personnage focal, « *su primer marido, aquel ídolo de nuestra adolescencia* ».

déclencher le souvenir de l'épisode évoqué est constitué de quelques mots, peut-être une ou deux phrases, car le propos du texte est tout autre ; dans le cas d'une reprise, en revanche, *tout* le texte fournit des éléments déclencheurs, car celui-ci n'évoque pas l'épisode en question mais le reprend pour l'enrichir.

Il résulte de ces considérations que l'identification par reconnaissance de l'allusion à un récit antérieur est une tâche bien plus problématique et aléatoire que l'identification par reconnaissance du récit homo-épisodique repris. Ce fait est d'ailleurs confirmé par le *principe de la spécificité de l'encodage*, qui établit que « les souvenirs remontent plus facilement lorsque le contexte de récupération correspond au contexte d'encodage »<sup>431</sup> : quand le texte reprend un épisode, c'est tout le contexte initial qui est réactualisé ; au contraire, le contexte initial est absent quand l'épisode est seulement évoqué par quelques mots d'un récit qui porte sur autre chose.

Revenons à l'allusion de la p. 136. Elle repose sur le rappel d'une action (descendre le chemin en quittant la maison) et d'un élément du cadre (la balustrade). Comme pour les caractéristiques des personnages, la possibilité de se remémorer un événement lu dans le texte antérieur dépend de trois facteurs : la force de l'empreinte mémorielle laissée dans la représentation mentale du texte par la lecture du passage qui rapporte l'événement (le passage source), l'évolution de cette empreinte à mesure que se poursuit la lecture jusqu'au passage problématique où figure l'allusion à l'événement, enfin le degré de correspondance entre les informations fournies par le passage problématique et celles qui se trouvent dans la représentation mentale du texte.

Concernant la lecture du passage source, sa compréhension et son intégration dans la représentation mentale du texte, le lecteur rencontrera d'abord la difficulté habituelle pour identifier les personnages de l'action. L'identification des personnages qui participent aux événements rapportés par le passage source est importante pour deux raisons. En premier lieu, pour permettre son enregistrement dans la représentation mentale du texte, car un événement qui ne peut être lié à aucun personnage du récit ne pourra s'inscrire dans aucun enchaînement causal ou intentionnel et restera par conséquent isolé, sans connexion avec la représentation mentale du texte antérieur ; or nous savons que toute information qui n'est pas rapidement intégrée à la représentation mentale du texte est destinée à l'oubli (cf. Chapitre 1). En deuxième lieu, l'identification des personnages participant aux événements

---

<sup>431</sup> Cf. note 428.

rapportés par le passage source est indispensable pour que dans un passage problématique ultérieur l'allusion à ces événements permette l'identification indirecte des personnages ; en effet, il ne servirait à rien, dans le passage problématique où le lecteur essaie d'identifier indirectement les personnages, de reconnaître une allusion à un événement narré antérieurement si les personnages de ce récit antérieur n'avaient pas pu être identifiés.

Cette nécessité de pouvoir identifier les personnages protagonistes d'un récit pour que l'allusion ultérieure à ce récit permette de les identifier dans un autre récit constitue un nouvel exemple du phénomène de récursivité du processus d'identification indirecte, qui fait que, à mesure que la lecture avance, le degré de compréhension évolue de manière exponentielle : plus on a compris, plus on sera capable de comprendre ; inversement, moins on a compris, moins on pourra comprendre. Chez Benet, ce processus se traduit facilement dans une compréhension de plus en plus confuse à mesure que le lecteur « rate » les clefs pour les identifications indirectes ultérieures.

Dans le cas du passage des p. 70-72, la difficulté d'identification des personnages est cependant modérée, car Julián a été explicitement identifié au début de la séquence<sup>432</sup>. La difficulté sera uniquement due à l'absence de lexicalisation de rappel, c'est-à-dire au fait que l'identité du personnage protagoniste, Julián, n'est jamais rappelée après l'occurrence initiale de l'orthonyme, les références suivantes de la séquence étant toutes pronominales (la désignation orthonymique suivante se trouve cinq pages après, à la p. 76)<sup>433</sup>.

Mais à la difficulté qu'entraîne l'identification des personnages acteurs de l'action (ici modérée, car limitée à l'absence de lexicalisation de rappel) peut s'en ajouter une autre : la difficulté de compréhension du propos dans laquelle s'intègre l'événement. C'est le cas ici, où un discours du type que nous avons appelé d'interprétation hyperdiégétique<sup>434</sup> promeut le départ de Julián et sa disparition derrière la balustrade (l'événement en question) au rang de symbole de l'exil : « *su silueta que descende y se oculta del otro lado*

<sup>432</sup> En réalité Julián n'est pas ici identifié mais présenté, car il s'agit de sa première apparition dans le roman. L'important est que cette présentation établisse clairement qu'il s'agit d'un nouveau personnage de manière à éviter que le lecteur le confonde avec un des personnages connus. C'est bien ce que fait le texte en spécifiant une série de caractéristiques qui l'individualisent et le différencient des autres personnages : sa relation avec les autres personnages (fiancé de Mary), son métier (professeur) et son nom (Julián) : « *asomó [...] aquel que día a día [...] se iba configurando como prometido de la prima Mary. Se llamaba Julián y era un joven profesor de muchas cosas.* ».

<sup>433</sup> Nous étudierons ce phénomène d'absence de lexicalisation de rappel dans §12.2.

<sup>434</sup> Celui qui donne à la diégèse un sens qui va au-delà des simples événements et de la compréhension qu'en ont les personnages, mais qui reste dans le cadre diégétique, c'est-à-dire sans convoquer un discours théorique extérieur (cf. §5.1)

*de los balaustres hasta desvanecerse en una abortiva, evanescente apoteosis que la memoria va a fijar con la palabra exilio* ». Or, outre la difficulté intrinsèque du tour interprétatif, l'exil de Julián et, surtout, le dénigrement de sa mémoire pendant son absence ne seront traités que plus tard, dans la séquence S5 (p. 75), de sorte que l'ensemble du discours ne sera que partiellement compris. Cela pourra entraîner une intégration bancale à la représentation mentale du texte et donc une faible empreinte mémorielle.

En supposant le passage source suffisamment compris et intégré à la représentation mentale du texte, le deuxième facteur affectant la réussite d'une reconnaissance ultérieure de l'épisode est l'évolution de la force de son empreinte mémorielle. Comme pour les caractéristiques des personnages, l'évolution de l'empreinte mémorielle de l'épisode dépend de son importance fonctionnelle, de sa fréquence et de sa récence. Dans le cas présent, la disparition de Julián derrière la balustrade est un événement sans aucune importance fonctionnelle dans le reste du texte jusqu'au passage problématique des p. 135-137, intervalle dans lequel il n'est jamais question de cet événement, à une exception près<sup>435</sup>.

Par ailleurs, l'événement n'est ni fréquent ni récent : après les deux occurrences dans les p. 71-72 (le récit initial et la reprise dans la séquence théorique immédiatement postérieure), il n'est plus mentionné avant l'allusion de la p. 137, donc soixante-cinq pages après. Comme cela arrivait dans la reconnaissance par les caractéristiques du personnage, la distance séparant le passage source relatant l'événement identificatoire et le passage problématique y faisant allusion est importante sur le plan matériel (le nombre de pages) mais aussi sur le plan cognitif, puisque les deux passages appartiennent à des macroséquences différentes : ici, la disparition de Julián derrière la balustrade est narrée dans la macroséquence sur Julián et Mary (p. 71-79), alors que l'allusion se trouve dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (p. 136-170).

Au final, l'importance fonctionnelle nulle, la répétition quasi inexistante et la distance matérielle et cognitive élevées entraînent une inexorable dégradation de la trace mémorielle de l'événement identificatoire. Seul un lecteur très attentif et avec une bonne

<sup>435</sup> L'exception se produit quelques lignes après le récit initial de la p. 72, dans une séquence théorique qui concrétise son propos en reprenant (en faisant allusion à) cet événement diégétique : « *Porque la abstracción es a su vez una abstracción: dos personas que hablan y se entienden haciendo uso de las mismas palabras están a menudo viendo en su interior dos espectáculos diferentes, ninguno de los cuales emerge a la vista del otro y sólo de vez en cuando dan origen a una emoción compartida y análoga: de la misma forma que un exilio se referirá siempre a un hombre joven que al salir para él desciende por una senda empinada tras una balastrada [...]* » (UM, p. 72)

mémoire sera en mesure de se souvenir à la p. 136 de la vision que le narrateur rapporte à la p. 72 de Julián disparaissant derrière la balustrade.

Le dernier facteur qui détermine la possibilité que le lecteur comprenne l'allusion, c'est-à-dire qu'il se souvienne de l'événement en question, c'est la forme de l'allusion, son expression. Dans le cas présent, l'événement est évoqué à la p. 136 par l'expression « *descender la rampa más allá de la balaustrada* », allusion qui reproduit presque à l'identique la formulation initiale de l'événement de la p. 72 : « *su silueta que descende y se oculta del otro lado de los balaustres [...] una cabeza que descendía y se ocultaba detrás de la balaustrada de la terraza.* ». Cette identité de formulation facilite le rappel dans la mesure où la connexion avec l'événement est directe, n'exige d'aucune inférence. Reste cependant que le volume textuel de l'allusion est très réduit, huit mots, de sorte que l'attention que lui accordera le lecteur sera également limitée et peut-être insuffisante pour déclencher le processus de reconnaissance.

Mais cette faible extension de l'allusion qui n'invite pas le lecteur à s'y arrêter sera peut-être compensée par l'emploi d'un lexème très spécifique dont la plupart des (peu nombreuses) occurrences antérieures sont associées à l'événement évoqué : *balaustrada* / *balaustres*. On peut donc supposer que ce lexème (*balaustr-*) constitue un indice de récupération particulièrement performant, le principe de spécificité de l'encodage établissant que le rappel est d'autant plus probable que le contexte est semblable à l'original.

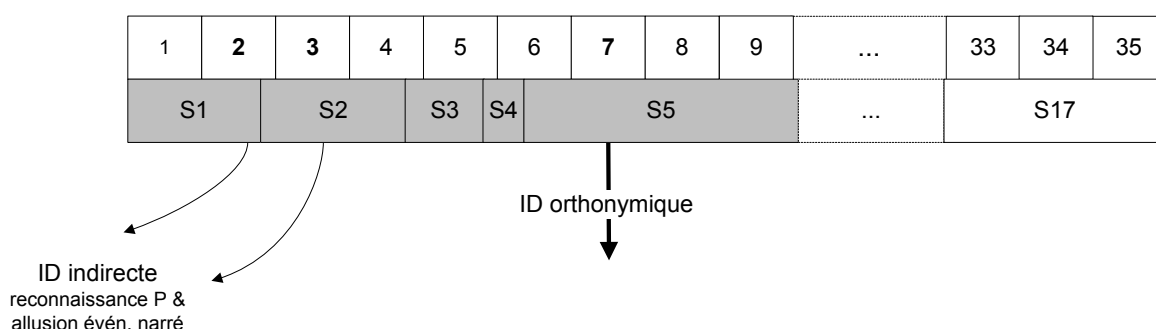
En résumé, l'identification du personnage par reconnaissance de l'allusion à des événements narrés antérieurement apparaît comme une forme semblable à celle qui se produit par reconnaissance de ses caractéristiques : le personnage peut être identifié à partir d'un élément qui lui a été associé dans le texte antérieur mais cet élément est peu accessible en mémoire car il n'a jamais été mis en avant, ni au moment où il a été rapporté (dans le passage source) ni dans le reste du texte. Il en résulte que seul un lecteur attentif et avec bonne mémoire pourra réussir l'identification du personnage.

Dans la suite de la macroséquence, le texte offre une autre occasion d'identifier Mary indirectement, également par reconnaissance d'une allusion à des événements narrés antérieurement. Elle se produit à la p. 138, dans la troisième page de la macroséquence, dans une séquence hétéro-épisodique où le narrateur se souvient d'autres événements qu'il



avait déjà rapportés cent pages plus tôt : la chute qu'il fit pendant son enfance quand il accompagnait sa cousine Mary à Escaen<sup>436</sup>. Cette identification pose cependant les mêmes problèmes de faible saillance que nous avons vus précédemment, en particulier quant à la faible importance fonctionnelle et la faible récence de l'événement identificateur.

Enfin, si l'identification indirecte de Mary ne se produit à aucun des passages que nous avons analysés, nous avons déjà dit plus haut qu'elle sera explicitement identifiée avec son orthonyme à la p. 142, c'est-à-dire sept pages après le début de la macroséquence. La Figure 66 ci-dessous synthétise les analyses précédentes sur l'identification de Mary dans la macroséquence sur son retour d'exil. Les rectangles de la ligne supérieure représentent les trente-cinq pages de la macroséquence, ceux de la ligne inférieure en représentent les dix-sept séquences (celles de la Figure 34, p. 167). Les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où intervient Mary (qu'elles soient homo- ou hétéro-épisodiques) et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier. Le schéma indique à quelle séquence et à quelle page Mary peut être identifié et de quelle manière : indirecte dans les premières pages et séquences ; orthonymique à la septième, dans la cinquième séquence.



**Figure 66: Identification de Mary dans « Retour d'exil de Mary » (p. 136-170)**

<sup>436</sup> Voici les passages source (p. 42) et problématiques (p. 138) :

« Tiempo atrás hube de recordar que en aquel día y en aquella ocasión sufrí una caída —al pretender alcanzarles porque estaba retrasado— que me produjo, además de una herida de poca monta en la rodilla, la acongojante sensación de perderme la entrada de **Mary** en la terraza donde la esperaba la familia Ruan [...] » (UM, p. 42)

« No era —repito— reconocible casi ni para el niño que tal vez no guardaba más que la imagen de un deslumbramiento, una combinación de miradas, lágrimas, barro, sangre y juegos, unida para siempre al liviano escozor del agua oxigenada que burbujeó por la rodilla maltrecha al tiempo que un llanto reprimido y convulsivo, no mitigado sino exacerbado por aquellas promesas y caricias que habían de cesar en cuanto diera por terminada la cura, quería encubrir con el pasajero dolor el premonitorio temor con que el niño descubre el atractivo femenino en las primeras manos, labios y ojos, el lazo en el pelo, que de una raíz enterrada en la madre hará germinar el tallo y la rama que crecen en oposición a ella, el apetito ultramaterno que por su propia necesidad se engendra siempre en un hallazgo fortuito. No hacía más que mirar y palpar la herida, que tan fácilmente había dejado de manar sangre, en busca de una nueva complicación con la que justificar otra llamada. » (UM, p. 138)

### Reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode antérieurement mentionné

Dans la reconnaissance par allusion à un épisode narré antérieurement, le lecteur se trouve devant un court segment textuel (quelques mots), l'allusion, qui renvoie à un récit antérieur plus ou moins étendu. Une forme en quelque sorte symétrique est celle qu'illustre la macroséquence sur l'excursion de Carlos et Leo à la grotte de Mansurra (p. 212-225), où le récit reprend pour le développer un épisode qui avait été préalablement annoncé de manière résumée. Dans cette macroséquence, l'un des personnages est dès le début explicitement identifié avec son orthonyme (bien qu'avec une *désignation périphérique*, à l'intérieur d'une parenthèse : cf. §4.2.2), mais pas l'autre. Voici le début de la macroséquence, précédé de la fin de la précédente (qui portait sur l'Indien ; nous indiquons la frontière avec [//]) :

Así que no puedo precisar desde qué fecha se tenía por cierto que el medallón estaba colgado en la campana de la famosa cocina, frente al cual, en las noches de invierno, aquel salvaje se masturbaba hasta tres y cuatro veces seguidas, dando horribles y sobrehumanos gritos de placer que se oían por toda la ribera y encolerizaban a las bestias y el ganado recluso en los apriscos. [//] Incidentalmente le había venido contando a retazos la breve historia del Indio -que todos los nacidos en la tierra conocíamos de memoria-, mientras subían al collado en busca de las caballerías. Paraban en la fonda que él –Carlos– conocía de antes tan sólo de referencias, gracias a Cayetano Corral en cuyo taller la había encontrado, en el invierno u otoño anterior. (UM, p. 212)

Alors que Carlos est ici explicitement identifié avec son orthonyme, l'autre personnage, Leo, ne le sera qu'au bout de neuf pages, à la p. 221, dans l'avant-dernière séquence de la macroséquence, la S12 (cf. Figure 32, p. 163) (où d'ailleurs elle est aussi désignée de manière périphérique<sup>437</sup>). Comme la fin de la macroséquence précédente ne portait pas sur Leo (ni sur Carlos) mais sur l'Indien, l'identification de Leo par continuité est ici impossible. Par conséquent, la lecture de ce récit sur l'excursion à la grotte de Mansurra aura lieu dans l'ignorance de l'identité du personnage qui accompagne Carlos, à moins que le lecteur ne l'identifie indirectement.

À ce sujet, on notera que le début de la macroséquence fait référence à la rencontre des deux personnages (« *Cayetano Corral en cuyo taller la había encontrado, en el*

<sup>437</sup> « *En realidad no era allí —aunque así le gustara crearlo a él mismo y repetírselo a Leo— donde había de nacer el nuevo Tántalo. Ni siquiera en el espacioso nártex en cuyo pórtico una reducida semielipse de un césped raquítrico venía a marcar el límite de las transgresiones de los rayos solares dentro del reino ctónico.* » (UM, p. 221)

*invierno u otoño anterior* »), ce qui pourrait constituer une allusion à un épisode narré antérieurement et donc une voie d'identification indirecte. Mais contrairement à ce qu'il se passait avec Julián, qui pouvait être identifié p. 136 si le lecteur se souvenait de sa disparition derrière la balustrade p. 72, ici la référence à la rencontre de Leo à la p. 212 ne pourra pas contribuer à son identification, car cette rencontre n'est pas narrée dans le texte antérieur mais postérieur, plus de cinquante pages après cette allusion, aux p. 269-278. (En revanche, ce récit postérieur de leur rencontre pourra donner lieu à ce que nous appellerons plus tard une *identification a posteriori*, c'est-à-dire après la lecture de la macroséquence.)

Néanmoins, un autre type d'identification indirecte est ici possible par *reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode qui a été antérieurement mentionné* : le lecteur pourra identifier les personnages non explicitement identifiés (Leo) s'il se rend compte que ce qu'il lit constitue un récit (plus ou moins) détaillé d'un épisode que le texte antérieur avait antérieurement mentionné sans le développer, mention qui s'accompagnait de l'identité de ses protagonistes. En effet, l'identification de Leo comme deuxième personnage de la macroséquence (avant sa désignation orthonymique à la fin de la macroséquence) sera possible si le lecteur se souvient des trois mentions que le texte antérieur a faites d'un voyage de Carlos et Leo à la montagne<sup>438</sup>. Ces mentions se trouvent cent pages auparavant, dans la macroséquence sur Cayetano et Leo (p. 103-124). Les deux premières mentions du voyage sont très proches et figurent dans un long passage sur les relations de Cayetano avec Leo, relations qui semblent avoir été troublées par le voyage que Leo fit « *con un individuo que no podía ser otro que Carlos Bonaval* » :

Yo no puedo abonar a qué grado de intimidad llegaron [Cayetano et Leo] durante aquel año largo en que menudearon sus visitas pero tengo entendido que no hicieron sino hablar, y no con mucho calor. Pero a eso añadiré —contestándome a mí mismo— que tal cosa me parece más que suficiente para crear un clima de absoluta intimidad entre dos personas, aunque sean de distinto sexo, a partir de la cual cualquier otro acto —incluso el más carnal— puede no ser más que la firma que refrende y atestigüe el pacto de amistad,

<sup>438</sup> Il en existe une autre au tout début du roman, à la p. 25, mais elle se trouve insérée dans une séquence théorique qui elle-même fait partie d'une macroséquence où il n'est jamais question ni de Carlos Bonaval ni de Leo (personnages inconnus à ce stade du roman), raison pour laquelle seulement Funes el memorioso pourrait s'en rappeler : « *En cierto modo esa búsqueda atormenta incluso a la persona más desahuciada, que si conserva aún un postrer latido es en pos de algo; hasta de sí mismo (como le quiso decir, sin llegárselo a explicar, aquel joven Bonaval a quien le acompañó a una larga y desdichada excursión a la sierra, en las postrimerías del invierno) cuando ya no le queda sino buscar aquel modelo de sí mismo que siempre le rehuyera.* » (UM, p. 25). Odile Castro a signalé aussi « les nombreuses prolepses qui, interrompant le récit, annoncent le voyage de Leo et de Bonaval » (Odile Castro, *L'espace de Región dans les romans de Juan Benet*, Thèse de Doctorat, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1997, p. 457)

mutua comprensión e interés y tal vez amor, establecido mediante la palabra. Que para Cayetano Corral las cosas eran así vino a demostrarse por la conducta ulterior que mantuvo al saber que **Leo se había ido de viaje a la Sierra con un individuo que no podía ser otro que Carlos Bonaval**. A los pocos días de apercibirse de su ausencia —y no sé cómo pudo hacerlo, enfrascado como estaba siempre sobre el banco de trabajo, haciendo caso omiso de la gente que entraba y salía del barracón— despachó un chico en una bicicleta a casa de Leo para interesarse por su salud; cuando el chico volvió con la razón que Leo había dejado en su casa, abandonó el chamizo y se sentó en un banco de piedra bajo el alpendre para jugar con un perro muy pequeño y trazar esquemas de funcionamiento lógico en la arena, con una vara, en la misma actitud abstraída que al viejo Arquímedes le costara la vida. Parece que tardó tres días en decidirlo, tan lento era en tomar una resolución como en meterse en la fría agua del estrecho; pero al cuarto se encerró en el chamizo para no salir de él hasta haber recompuesto el escape de inercia constante que quedó finalizado, con escasa diferencia de horas, **la misma mañana que Leo y Bonaval abandonaron la fonda entre el Hurd y Retuerta donde se habían alojado la noche antes de salir a visitar la casa del Indio**. Antes de eso y antes también de que se interrogara con rigor sobre el destino que le esperaba al escape —paradigma y espejo de su propio mecánico— se había convertido en un estímulo, lo bastante abrumador como para abortar el esfuerzo nacido un día para desarrollarse en otro. (UM, p. 109-110)

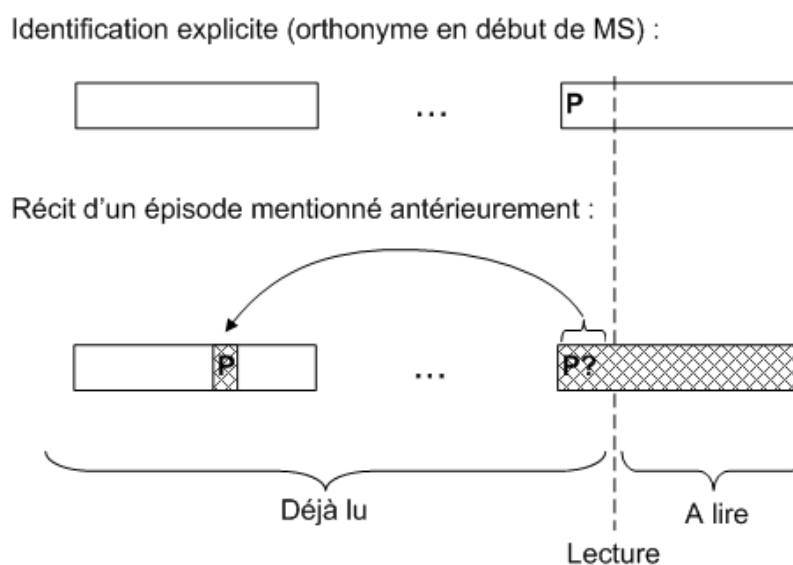
La troisième mention apparaît trois pages plus loin, dans un passage où il est question de la disparition de Cayetano après l'incendie de son atelier. Vers la fin du passage (et avant le début d'une séquence théorique) le texte rapporte que Carlos se rendit plusieurs nuits dans l'atelier calciné « *en un singular, casi incomprensible acto de expiación* », puis fait référence à « *aquel viaje a la Sierra con una mujer que no había hecho otra cosa en su vida que correr aventuras de esa índole* », mujer qui n'est pas explicitement identifiée :

No se le volvió a ver por allí; su padre —ignorante de la dirección que había tomado Cayetano al desaparecer— bajó al cabo de tres días para inspeccionar las cenizas en medio de las cuales —tan sólo con la caja un poco calcinada— milagrosamente había quedado en pie el reloj que —sin sonido ni tic-tac— aún movía algo el péndulo como ese perro inconsciente y zumbón que, ignorante del destrozo cometido, tras haber asolado un corral aún se permite acudir a la llegada del amo sacudiendo el rabo de alegría. Y unas semanas más tarde, como para proteger aquellas sagradas cenizas que sólo de tarde en tarde el viento removía para depositarlas en lugares muy especiales, levantó en torno a ellas una cerca de alambre de espino que algunas noches —sin ser visto por nadie— **Carlos Bonaval** cruzaba muy sigilosamente para ir a llorar junto al destruido altar del Tiempo y la Palidez y, **acuclillado sobre la tierra calcinada, restregarse la cara y tizarla completamente con los restos y cenizas y carbones del incendio, en un singular, casi incomprensible acto de expiación**. Examinado desde cierto ángulo analítico bien poco tenía que expiar; **aquel viaje a la Sierra con una mujer que no había hecho otra cosa en su vida que correr aventuras de esa índole** ¿constituía acaso una falta tan irreparable? Para ella sin duda no, ya que en apariencia ni le dio demasiada

importancia ni quiso apercibirse de la clase de degradación que le esperaba como consecuencia de su incapacidad para dar continuidad a sus relaciones. (UM, p. 114-115)

Il est important de remarquer que ces mentions du personnage de Carlos Bonaval sont les premières du roman ; il s'agit donc d'un personnage nouveau qui ne peut contribuer en rien à la cohérence du texte, c'est-à-dire à la connexion des événements entre eux. En particulier, la relation entre Carlos et Leo est complètement inconnue (elle ne sera racontée que 150 pages plus tard, aux p. 269-278), ainsi que les motivations et contenu du voyage à la montagne avec Leo. L'épisode en question, le voyage à la montagne, n'est donc pas ici *raconté* ni *lié* au reste de l'histoire : il est seulement *mentionné*.

La figure ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification comparé au mode conventionnel. Le rectangle de droite représente la macroséquence problématique ; le rectangle de gauche, la macroséquence déjà lue où figure la mention de l'épisode qui pourrait permettre une identification indirecte.



**Figure 67: Identification par reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode qui a été antérieurement mentionné**

Voyons maintenant dans quelle mesure ces mentions du voyage de Carlos et Leo aux p. 109-110 et 114-115 peuvent déclencher l'identification indirecte de Leo dans la macroséquence sur l'excursion à la grotte p. 212-225. Pour cela, examinons les trois types de facteurs qui entrent en jeu : la lecture des passages source et l'enregistrement des éléments identificatoires (les mentions du voyage) dans la représentation mentale du texte, l'évolution de la trace mémorielle de ces éléments dans la suite de la lecture et enfin la forme des passages problématiques et leurs vertus d'évocation.

En ce qui concerne la lecture des passages source (ceux des p. 109-110 et 114-115 que nous avons cités ci-dessus), nous remarquerons que, comme nous l'avons dit, le voyage à la montagne est seulement mentionné, il n'est pas lié à un enchaînement événementiel ni à une intention des personnages : le lecteur ne sait pas pourquoi Carlos et Leo partent à la montagne, et il le sait d'autant moins que Carlos est un personnage nouveau tout est inconnu, en particulier sa relation avec Leo. C'est que, contrairement aux allusions à un événement ou un épisode raconté dans le texte antérieur (comme celle sur la disparition de Julián derrière la balustrade), le lecteur se trouve ici devant une allusion à un épisode raconté plus tard, dans le texte postérieur. Dans les termes de Gérard Genette, les premières sont des allusions analeptiques, les deuxièmes des allusions proleptiques<sup>439</sup>. Or la compréhension d'une telle mention à des événements qui ne sont ni racontés ni motivés sera nécessairement bancal et son intégration à la représentation mentale du texte fragile : c'est ce que prévoit le principe d'importance fonctionnelle, selon lequel un événement peu lié aux autres événements du récit sera plus difficilement rappelé.

Puis, dans la suite de la lecture, il ne sera plus question du voyage de Carlos et Leo à la montagne. Nous l'avons dit : avant son récit aux p. 212-225, cet épisode n'est mentionné que dans les deux passages que nous avons cités, dans la macroséquence sur Cayetano et Leo. Ce sont donc des événements peu fonctionnels et non répétitifs, ce qui, nous le savons, entraîne la dégradation de leur trace mémorielle et l'accélération de l'oubli. À cela s'ajoute l'effet du troisième facteur déterminant l'accessibilité en mémoire, la récence, qui est ici très faible quand le lecteur atteint le passage problématique : en effet, les passages source et les passages problématiques sont séparés de plus de cent pages et de cinq macroséquences (cf. Figure 10, p. 70).

Reste à voir comment les passages problématiques peuvent déclencher le souvenir de la mention de l'épisode (de l'allusion proleptique). La macroséquence sur l'excursion commence avec une séquence, que nous avons déjà citée, décrivant la montée d'un coteau par deux personnages, l'un d'eux étant identifié comme Carlos :

Incidentalmente le había venido contando a retazos **la breve historia del Indio** -que todos los nacidos en la tierra conocíamos de memoria-, mientras **subían al collado** en busca de las caballerías. Paraban en **la fonda** que él -Carlos- conocía de antes tan sólo de referencias, gracias a Cayetano Corral en cuyo taller la había encontrado, en el invierno u otoño anterior. (UM, p. 212)

---

<sup>439</sup> Cf. §1.3.

À supposer que le lecteur ait intégré les allusions proleptiques des p. 109-110 et 114-115 et que leur trace mémorielle soit encore suffisante en arrivant à la p. 212, quels éléments de cette séquence peuvent déclencher la reconnaissance ? (c'est-à-dire l'idée que cette séquence constitue le récit (partiel) de ce que l'allusion avait seulement annoncé). Ils sont trois : la participation de Carlos, la mention de l'auberge et celle de l'Indien. En effet, nous avons vu que la p. 110 faisait référence à « *la misma mañana que Leo y Bonaval abandonaron la fonda entre el Hurd y Retuerta donde se habían alojado la noche antes de salir a visitar la casa del Indio.* ». On notera cependant que le texte de la première séquence p. 212 ne dit pas que les deux personnages vont visiter la maison de l'Indien : l'Indien apparaît uniquement comme l'objet de leur conversation (« *le había venido contando a retazos la breve historia del Indio* »).

Par ailleurs, on peut se demander si le lecteur aura retenu ces deux détails du passage p. 110, le départ vers la maison de l'Indien et le séjour dans l'auberge, car ces informations sont de niveau fonctionnel encore plus faible que celle de la formulation globale « *viaje a la sierra* » employée initialement p. 110 puis à la p. 114 (voir les passages cités plus haut). Autrement dit : vu que, aux p. 109-110 et 114-115, le voyage de Carlo et Leo a peu de lien avec le reste du récit, son intégration dans la représentation mentale du texte sera précaire ; mais on peut supposer que l'intégration des détails comme le lieu où ils ont séjourné (l'auberge) et la visite de la maison de l'Indien qu'ils ont faite (avec lequel ni Carlos ni Leo n'ont aucun lien) sera encore plus faible. Si, arrivé à la p. 212, le lecteur se souvient de quelque chose, ce sera plutôt que Carlos et Leo sont partis ensemble ; il sera plus difficile qu'il se souvienne qu'ils logeaient dans une auberge et qu'ils sont allés visiter la maison de l'Indien.

En résumé, les indicateurs de récupération en mémoire qu'offre la première séquence de la macroséquence, p. 212, sont bien éloignés des formulations globales qui auraient pu faciliter le rappel, en particulier de la désignation qui a été employée dans le texte antérieur pour annoncer l'épisode, « *viaje a la sierra* » (employée dans les passages source des p. 109-110 et 114-115), absente du texte de la première séquence. Cette expression, le lecteur la trouvera plus tard, une seule fois, deux pages après le début de la macroséquence, à la p. 213 :

Nunca dejaré de insistir sobre la índole de conversación que se traían entre ellos en ese momento tan particular. Una conversación tan larga como entrecortada, cuyas preguntas y respuestas no eran jamás formuladas, cuyas oraciones era preciso buscarlas —como los envíos en clave que ocultan algunos literatos en la maraña de sus composiciones—

entresacando aquí y allá la palabra maestra religada a la anterior que le da sentido gracias a un orden algébrico distinto e independiente al sintáctico. Y el mismo **viaje a la sierra** que desde una perspectiva no pasaba de ser la aventura de placer de una pareja de recientes amantes —y por eso mismo no podía más que arrojar resultados previsibles en uno u otro sentido— era susceptible para una hermenéutica más esotérica de una interpretación más general, que involucrara el sentido de destinación de todos los que — de una u otra manera— se habían de sentir afectados por él. (UM, p. 213-214)

Ainsi, la reconnaissance de l'épisode mentionné aux p. 109-110 et 114-115 sera plus probable dans le passage problématique de la p. 213, où figure l'expression annonciatrice « *viaje a la sierra* », que dans celui de la p. 212, dont elle est absente.

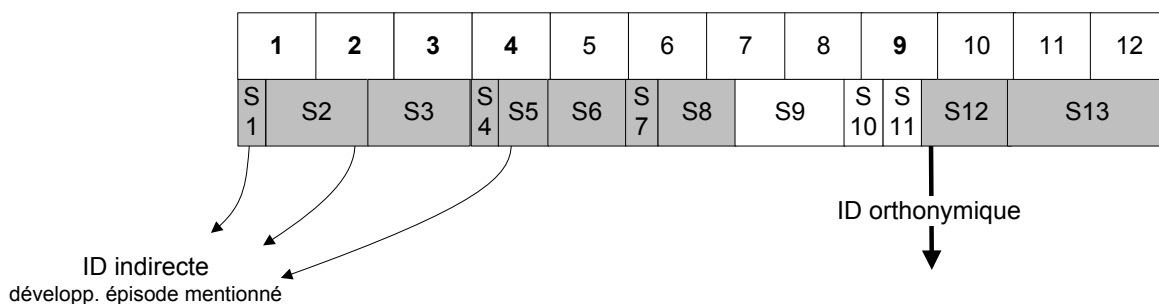
Par ailleurs, une dernière occasion de reconnaître l'épisode se présentera à la p. 215, donc trois pages après le début de la macroséquence, où apparaîtront à nouveau « *la fonda* » et « *el Indio* » mais non l'expression annonciatrice « *viaje a la sierra* » :

A la segunda noche de su estancia en la **fonda** le había propuesto una excursión a la cueva de la Mazmorra (o de la Mansurra, o de la Majsurrah, según los últimos eruditos) cuyo nombre y cuya historia tantas preocupaciones le habían proporcionado al viejo Ruan; se levantaron temprano, cargaron una bolsa de comida y dejaron el coche en la última encrucijada transitable, para subir a pie hasta **los prados del Indio**. (UM, p. 215)

En conclusion, ce type d'identification, l'identification par reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode qui a été antérieurement mentionné, engage les mêmes mécanismes et pose les mêmes difficultés que les autres modalités d'identification indirecte : les éléments identificatoires sont précairement intégrés à la représentation mentale du texte, leur trace mémorielle s'est beaucoup affaiblie au moment où le lecteur atteint le passage problématique, l'évocation qu'en fournit celui-ci coïncide rarement avec celle des passages source.

Enfin, si l'identification indirecte de Leo ne se produit à aucune des trois occasions où elle est possible, aux p. 212, 213 et 215, le lecteur trouvera une identification explicite à la p. 221, c'est-à-dire neuf pages après le début de la macroséquence. La Figure 68 ci-dessous schématise tous les possibles modes d'identification de Leo dans cette macroséquence (comme précédemment, les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où intervient Leo et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier) : indirecte dans les premières pages et séquences ; orthonymique à la neuvième page, dans la douzième séquence.





**Figure 68: Identification de Leo dans  
« Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225)**

### Reconnaissance de l'allusion à un épisode narré antérieurement

La macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge, p. 390-399 (cf. Figure 10, p. 70), fait suite à celle sur Cayetano et l'horloge. La transition entre ces deux macroséquences est de celles que nous avons appelées « à motivation contingente » (cf. §4.1) ; l'élément commun est ici une circonstance temporelle, celle définie par le *battement* de l'horloge :

A la mañana siguiente el latido cambió de tono y a aquellas profundas y sordas emboladas sucedió un jadeo más estertóreo, como si el mecanismo agotado por el esfuerzo anterior recogiera de todos los engranajes sus últimas energías para llegar al momento postrero con un porte digno y calmo, y un paso majestuoso. [//] Pero era, en esencia, el mismo latido que reproducido bajo el pálido pecho de **Leo** en la tercera o cuarta noche del **viaje**, en la gran cama metálica de **la fonda**, le despertó cerca de la madrugada para insuflarle la postrer revelación.

[...]

todo aquel cuerpo recogido sobre sí mismo y desplegado en la cabellera, en los senos y en los muslos y en los tobillos, tan diestramente preparado por la carne para recibir, aprovechar e incrementar todos los placeres del sexo y tan inexperto, olvidadizo y perezoso en cuanto el espíritu le adentra en el campo gravitacional del amor. Posiblemente había entrado en él —sin querérselo confesar— meses atrás y lo más probable es que cruzara la frontera a la salida de **aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos**. Posiblemente se sabía inerme, sola y abocada al desastre, sin que para evitarlo le valiera gran cosa ni su anterior experiencia ni su coraje ni su capacidad de entrega y sacrificio. Era entendida y despierta y sabía qué poco podía contar con todo ello en el trance miserable en que todas sus facultades se hallaran a disposición de **ese hombre**. Y como la guarnición sitiada que conoce la clase de cautiverio que les es dado esperar de seguir encerrada y defendida entre los muros de su baluarte, y decide reunir sus fuerzas para intentar una salida que sólo tendrá éxito si la suerte le acompaña y el enemigo se descuida, gracias a la sorpresa y a la complicidad de un terreno extraño a él, así quiso **Leo** ganar en una sola noche, haciendo uso de todas sus astucias y recursos, una batalla que su propia voluntad había perdido de antemano. (UM, p. 390-392)

Ce début de macroséquence identifie explicitement un seul des deux personnages, Leo, qu'il désigne par deux fois avec son orthonyme ; mais l'autre personnage, Carlos, est désigné pronominalement et avec l'expression lexicale « *ese hombre* ». Dans le reste de la macroséquence, Leo sera explicitement désigné avec son orthonyme en deux autres occasions ; en revanche, Carlos sera toujours référencé avec des pronoms et ne pourra donc être identifié qu'indirectement.

L'identification par reconnaissance des caractéristiques du personnage est ici impossible, car le texte n'en évoque aucune distinctive. En revanche, une identification indirecte est possible par reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode mentionné antérieurement. En effet, le passage correspond à un développement de l'épisode qui avait été résumé aux p. 109-110 et 114-115, le voyage à la montagne. Rappelons la mention la plus détaillée, celle des p. 109-110 :

Leo se había ido de viaje a la Sierra con un individuo que no podía ser otro que Carlos Bonaval [...] Leo y Bonaval abandonaron la fonda entre el Hurd y Retuerta donde se habían alojado la noche antes de salir a visitar la casa del Indio. (UM, p. 109-110)

On le voit, les segments que nous avons soulignés au début de la macroséquence p. 390-399 reprennent quelques-uns des éléments que ce résumé des p. 109-110 attribuait à l'épisode : un des personnages (Leo), le genre de l'autre (masculin : « *ese hombre* »), le lieu (*la fonda*) et la catégorisation de l'épisode (*viaje*). Si ces éléments lus dans la p. 390 déclenchent le souvenir du résumé lu dans les p. 109-110, alors le personnage qui n'a pas été nommé sera immédiatement identifié comme Carlos. Or entre le résumé des p. 109-110 et le début de la macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge (p. 390), deux-cents soixante-dix pages et une vingtaine de macroséquences se sont écoulées<sup>440</sup>.

Mais l'identification des personnages de cette macroséquence peut aussi avoir lieu par le biais du troisième type de reconnaissance des événements que nous avons inventorié : *l'allusion à un épisode narré antérieurement*. L'allusion se trouve ici une page

---

<sup>440</sup> Le rappel de la mention initiale de l'épisode serait donc ici encore moins probable que lors de la lecture de la macroséquence sur l'excursion à la grotte (p. 212-225), où ce rappel était également nécessaire pour identifier un des personnages (Leo, puisque Carlos y était désigné orthonymiquement). Néanmoins, la situation à la p. 390 est différente de celle de la p. 212. En effet, les mentions des p. 109-110 et 114-115 avaient lieu dans un contexte où l'importance de cet épisode ne pouvait pas être saisie, en particulier parce que Carlos y était un personnage nouveau, puis l'épisode n'était plus mentionné avant le début de la macroséquence sur la grotte, p. 212. Mais dans la suite du roman l'épisode du voyage est mentionné et implicitement évoqué à plusieurs reprises.

après le début de la macroséquence, à la p. 392 ; voici le passage où elle apparaît, que nous avons déjà cité plus haut :

[...] todo aquel cuerpo recogido sobre sí mismo y desplegado en la cabellera, en los senos y en los muslos y en los tobillos, tan diestramente preparado por la carne para recibir, aprovechar e incrementar todos los placeres del sexo y tan inexperto, olvidadizo y perezoso en cuanto el espíritu le adentra en el campo gravitacional del amor. Posiblemente había entrado en él —sin querérselo confesar— meses atrás y lo más probable es que cruzara la frontera a la salida de **aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos**. Posiblemente se sabía inerme, sola y abocada al desastre, sin que para evitarlo le valiera gran cosa ni su anterior experiencia ni su coraje ni su capacidad de entrega y sacrificio. (UM, p. 392)

En effet, « *aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos* » renvoie à un épisode narré cent quinze pages plus tôt, dans la macroséquence sur Carlos, Leo et Cayetano, p. 269-278 : la représentation théâtrale à laquelle assistent Carlos et Leo. Cet épisode, qui s'étend sur une page et demi aux p. 275-277, apparaît d'abord comme une circonstance temporelle dans le récit d'une conversation entre Carlos et Cayetano :

Una noche, a título de colofón, que volvían de **una representación nocturna** de uno de esos dramas históricos y altisonantes que **unos cómicos de la legua** —la mayor parte de ellos eran **enanos o tartamudos**— habían montado bajo una lona en el campo de la feria, junto al Torce, añadió que «más irritante aún es que el envejecimiento —el dominio ( le lo inmutable— no sólo se tolera sino que se aplaude » para advertirles a continuación de «el sarcasmo y los peligros que entraña un conocimiento establecido exclusivamente en aparentes puntos de coincidencia», sin duda midiendo sus palabras a tenor de ciertos detalles que no le habían pasado inadvertidos. (UM, p. 275)

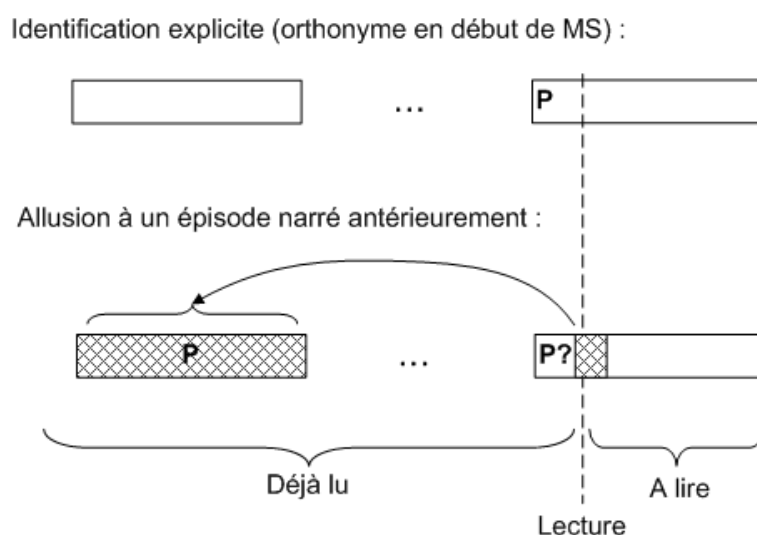
Puis le récit de la soirée de la représentation se poursuit de manière autonome et rapporte les premiers contacts physiques entre Carlos et Leo :

Durante toda la representación estuvo acariciando su mano, sin cruzar una palabra con ella, con premiosa delectación: primero la tomó de su regazo y la arrastró, sin detenerse a pensar en una posible resistencia, al fondo de su bolsillo donde la estuvo frotando entre la suya y la tela hasta transmitirle un poco de calor; luego [...] más atentos sin duda a la representación que a oscuras se desarrollaba en el bolsillo que a aquella otra que bajo una luz quimérica tenía lugar tras las improvisadas candilejas [...] (UM, p. 276-277)

On le voit, l'allusion de la p. 392 (« *aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos* ») mentionne plusieurs éléments qui peuvent déclencher le rappel du récit des p. 275-277 : il nomme le type d'événement (*función/representación*), les personnages secondaires (*cómicos de la legua*) et certaines de leurs caractéristiques

(*enanos* et *tartamudos*). Bien que le nom de l'événement ne soit pas le même dans les passages source et problématiques (p. 392 : *función* / p. 276 : *representación*), la référence aux autres éléments emploie le même signifiant que dans le récit original : *cómicos de la legua*, *enanos* et *tartamudos*. Ces éléments communs, à la fois sur le plan du signifié et du signifiant, sont suffisamment nombreux et spécifiques pour identifier l'épisode en question.

La Figure 69 ci-dessous représente le fonctionnement de ce mode d'identification comparé au mode conventionnel. Le rectangle de droite représente la macroséquence problématique qui commence sans identifier explicitement ses personnages (absence d'identification marquée par l'indication « P ? ») ; le rectangle de gauche représente la macroséquence déjà lue où figure le récit de l'épisode auquel il est fait allusion.



**Figure 69: Identification par reconnaissance de l'allusion à un épisode de mêmes personnages narré antérieurement**

Cependant plusieurs facteurs s'opposent à cette identification indirecte. D'une part, la nature problématique des passages source, car le récit initial des p. 275-277 se trouve dans une partie du roman où, bien qu'elle porte sur Carlos et Leo, la dernière occurrence de l'orthonyme de Leo se trouve cinq pages plus tôt, à la p. 270, ce qui pourrait empêcher ou dégrader l'intégration de l'épisode dans la représentation mentale du texte ou du moins de l'identité de ses personnages. D'autre part, à une exception près, l'épisode de la soirée théâtrale n'est plus mentionné et ne joue aucun rôle diégétique avant l'allusion de la p. 392, c'est-à-dire cent quinze pages et une douzaine de macroséquences plus tôt, ce qui le rend fonctionnellement peu important, très peu récent et par conséquent peu accessible. La seule exception est une autre allusion, à la p. 299, dans la deuxième macroséquence sur

l'aventure de Carlos et Mary (p. 297-305), au moment où Mary quitte Carlos pour revenir avec Julián<sup>441</sup> ; cette référence pourra légèrement renforcer la trace mémorielle initiale de l'épisode, mais elle est trop près du récit original (à dix pages) et par conséquent trop loin du passage problématique de la p. 392 pour en modifier significativement l'accessibilité en mémoire quand le lecteur arrive à ce dernier.

En conclusion, seul un lecteur attentif et doté d'une bonne mémoire sera en mesure de réussir la reconnaissance de l'épisode auquel fait allusion le passage problématique et d'utiliser cette information pour identifier indirectement le personnage masculin de la macroséquence p. 390-399, Carlos. En effet, le passage source (le récit de la soirée théâtrale) est loin du passage problématique, il n'a pas beaucoup d'importance fonctionnelle, et ses personnages protagonistes n'ont peut-être pas été identifiés.

Nous noterons cependant une différence importante par rapport à l'allusion du début de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary, celle qui permettait d'identifier Julián (« *tras descender la rampa más allá de la balaustrada* ») : le niveau macrostructural de l'événement évoqué. Nous disions dans l'analyse de l'allusion p. 136 identifiant Julián qu'elle renvoyait non pas à l'ensemble d'un épisode (à une séquence) mais à un des événements qui le composent ; en effet, l'allusion rappelle l'image de Julián s'éloignant de la maison familiale et disparaissant derrière la balustrade, événement auquel le récit consacre quelques lignes seulement de la séquence de trois pages qui raconte un épisode plus vaste. En revanche, l'allusion de la p. 391 qui identifie Carlos (« *aquella función de cómicos de la legua, enanos, borrachos y tartamudos* ») ne renvoie pas à un événement en particulier mais à tout l'épisode, qu'elle référence avec le nom d'événement *función*.

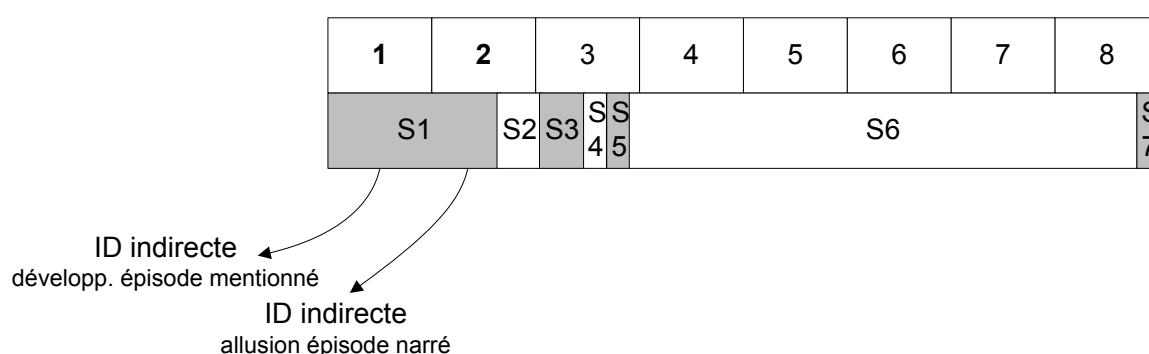
Or on peut supposer qu'il est plus probable que le lecteur se souvienne de l'action globale de l'épisode (comme celle que rappelle l'allusion de la p. 391 : « *función de cómicos de la legua* »), que d'un des événements qui le composent (comme celle de l'allusion de la p. 136 : « *descender la rampa más allá de la balaustrada* »). Cette supposition est d'ailleurs confortée par le principe d'importance fonctionnelle, qui prévoit une trace mémorielle plus forte pour les éléments textuels de plus haut niveau

---

<sup>441</sup> « *Cuando [Carlos et Mary] volvieron de la taberna a la habitación por la maleta —todavía abierta creyó advertir en ella el último momento de vacilación; probablemente después de ese momento —y hasta que, en el curso del drama histórico montado por aquellos enanos y tartamudos, su mano tomó la de Leo para introducirla en su bolsillo— no había de tener su espíritu la oportunidad de volver hacia una persona todo su interés.* » (UM, p. 299-300)

macrostructurel<sup>442</sup>. Pour distinguer les deux types, nous parlerons d'allusion à un événement et d'allusion à un épisode. Selon ce que nous avons suggéré, l'allusion à un événement est cognitivement plus exigeante et donc sa détection moins probable que l'allusion à un épisode<sup>443</sup>.

La Figure 70 ci-dessous schématise tous les possibles modes d'identification de Carlos et de Leo dans la macroséquence (comme précédemment, les séquences représentées par des rectangles à fond gris sont celles où intervient Carlos et où par conséquent le lecteur a besoin de l'identifier) : indirecte dans les deux premières pages, jamais orthonymique.



**Figure 70: Identification de Carlos et de Leo dans  
« Carlos & Leo à l'auberge » (p. 390-399)**

### 10.5 Identification a posteriori

Nous avons vu que le texte bénétien évite souvent l'identification explicite (orthonymique) des personnages en début de macroséquence. Parfois, ces personnages peuvent être identifiés indirectement (en reconnaissant des éléments d'un passage textuel antérieur) déjà dans la première séquence. Mais très fréquemment l'identification, indirecte ou explicite, ne se produit que dans une séquence ultérieure, ce que nous appelons identification tardive. Dans tous les cas, l'identification, bien que tardive, se produisait dans la même macroséquence, c'est-à-dire *pendant* la lecture du récit dont le personnage restait à identifier.

<sup>442</sup> « the widely documented 'levels effect' in text recall: The more superordinate propositions in a text are recalled better than subordinate propositions are. » (Ericsson et Kintsch, "Long-term working memory", *op. cit.*, p. 230).

<sup>443</sup> Par ailleurs, l'allusion de la p. 391 est présentée comme une référence à un événement en principe déjà connu, puisqu'elle est introduite par un démonstratif (« *aquella función* »), alors que celle de la p. 136 ne fournit aucune indication de ce genre et peut ainsi plus facilement passer inaperçue.

Nous allons voir maintenant un autre type d'identification tardive, si tardive que nous lui donnerons un autre nom : *identification a posteriori*. Ce type d'identification est celle qui se produit non pas pendant la lecture de la macroséquence, mais après que celle-ci se soit terminée et à un moment où le lecteur se trouve déjà dans une autre macroséquence. Dans ce cas, la lecture de *toute* la macroséquence se déroule sans que l'on ne connaisse jamais l'identité du personnage.

C'est ce qu'il arrive dans la macroséquence p. 192-204 sur les rencontres sexuelles de l'aubergiste avec plusieurs personnages, qu'elle reçoit dans sa chambre. Du début à la fin de la macroséquence, l'aubergiste et les autres personnages sont désignés avec des pronoms. La macroséquence commence ainsi, après une digression sur le désir :

De forma que si bien un temor cualquiera puede desvanecerse, el *ordo tremoris*, en contraste, no prescribe jamás y sólo soporta la erradicación de aquél mediante el crecimiento de otro nuevo que remita la realidad psíquica al instante intemporal de las conjeturas; y así aunque se demuestra y justifica con un miedo a algo, lo que verdaderamente le importa es vivir temiendo, para permanecer en el medio emocionalmente más denso donde la razón nunca acierta a configurar la realidad; y donde siempre será capaz —con un conocimiento de índole parecida— de beneficiar el aprovechamiento de lo desconocido que grabará su espíritu con el sello inconfundible que la mala fortuna impronta a todo acontecer. [//] **Era ese orden el que** -desde bastante tiempo atrás- dejaba la **puerta abierta** y fue en virtud de ese orden por lo que **un día se abrió por fin para que** -desfigurado por el temblor de las sábanas, al igual que el temblor nocturno del estanque altera la silueta de las rocas que lo circundan- se sentara en el borde de la cama, con las dos manos agarradas al colchón. **Habían entrado en varias ocasiones, llevados de diferentes propósitos**; pero en ningún momento el miedo reaccionó; había cursado sus órdenes para que se incorporara, para cruzar los brazos sobre el pecho, para recogerse el pelo y apretar la pera de la luz, para -en fin- dejar caer de nuevo la cabeza sobre la almohada con un gesto de psíquica impotencia y permitir al hado que cumpliera sobre su cuerpo los sacrificios que el miedo había anticipado. [...] **No sabía quiénes habían entrado** ni para qué, qué es lo que habían hecho. Y suponía -no sin razón- que la muerte cernía a todo aquel que merodeaba su **dormitorio**; y que al verdadero orgasmo -el único que temía pero que no llegaba- sólo podía suceder el sueño eterno. (UM, p. 192-193)

Le début de la macroséquence semble commencer par une référence à une rencontre en particulier (« *un día se abrió por fin para que [...] se sentara en el borde de la cama, con las dos manos agarradas al colchón.* ») puis décrire un rituel commun à plusieurs de ces rencontres (« *habían entrado en varias ocasiones, llevados de diferentes propósitos; pero en ningún momento el miedo reaccionó* »). Aucun personnage n'a pourtant été identifié explicitement. Mais la mention de la porte d'une chambre à coucher dans laquelle un personnage attend une rencontre sexuelle rappellera probablement au lecteur ce qu'il a lu dix pages plus tôt dans la macroséquence sur Emilio à l'auberge (p. 170-186) : le récit du désir lancinant d'Emilio Ruiz pour l'aubergiste et le rituel de frustration qui se répète à

la porte de la chambre de cette dernière. Voici le début de ce récit qui s'étend sur les p. 184-186 :

En los primeros seis meses, el patrón —Emilio— no obtuvo de ella ni cuatro palabras y cuando una noche de verano —cerca ya de la madrugada—, tras varias horas de anhelante insomnio, se levantó de la cama y abandonó su habitación con el propósito de introducirse en su lecho sin otros preámbulos, las fuerzas le fallaron con la mano en el picaporte, las piernas temblorosas y la respiración jadeante, hasta que arrodillado primero y luego postrado con la frente apoyada en el suelo del pasillo sucumbió al orgasmo (sin que del otro lado de la puerta se produjera ningún síntoma de advertencia de su presencia), tras el cual volvió a su cuarto caminando a cuatro patas. El hecho se repitió, con pocas variantes, en sucesivas ocasiones y —sin convertirse en una costumbre— vino a establecer casi todas las noches que dormía en la fonda aquel reflejo por el cual se despertaba, fuera invierno o verano, cerca de la madrugada embriagado de alucinaciones eróticas que no conocían otra solución que el orgasmo semivoluntario al pie de **la puerta de la dueña**, mordisqueando su picaporte y acariciando sus jambas. (UM, p. 184)

Cette situation où un personnage masculin cherche une satisfaction sexuelle dans une chambre dont ne le sépare qu'une porte peut laisser penser que le personnage passif de la macroséquence p. 192-204 est l'aubergiste et qu'Emilio Ruiz est celui qui entre dans la chambre. Les deux passages, celui des p. 184-186 et celui des p. 192-204, constitueraient alors des parties d'un récit plus large sur les relations d'Emilio et l'aubergiste. Or, nous verrons plus tard que cette lecture est incorrecte, car si le personnage qui attend dans la chambre est bien l'aubergiste, celui qui y entre n'est pas Emilio Ruiz.

L'hypothèse que l'aubergiste est le personnage non identifié à l'intérieur de la chambre pourra être renforcée peu après par reconnaissance des caractéristiques du personnage. En effet, le texte mentionne une caractéristique qui lui avait été attribuée dans un passage antérieur, son goût pour les romans médiocres (« *novelas baratas* ») :

En consecuencia, no sentía la menor necesidad de protegerse ni de reconocer al intruso ni de recogerse el cabello ni de encender la luz y mientras sus uñas se clavaban en las muñecas desconocidas —instándole a prepararse al acto mortuario—, el temor seguía buscando en los pálidos reflejos del sencillo dormitorio en penumbra —reconociendo uno tras otro con morbosa lucidez la impasible presencia de todos los objetos familiares (el armario de luna y la combinación negra sobre el respaldo de la silla, el despertador y **la novela barata** sobre el mármol de la mesilla de noche, (UM, p. 193)

Cette caractéristique avait déjà été rapportée à propos de l'aubergiste douze pages auparavant, dans la macroséquence sur Emilio à l'auberge :



La mayor regentaba la fonda donde vivía todo el año, con absoluta indiferencia a la escasez de su parroquia (no tenía ningún cliente fijo, apenas daba seis comidas los días de mercado y fuera de los meses cálidos jamás alquilaba más de dos habitaciones) y a las especies que corrían, incluso en Región, sobre su persona y su establecimiento. Era una mujer ya madura, morena, de buen cuerpo, que a la vez atraía e intimidaba; apenas salía de la casa, no se apartaba del cigarrillo y todo lo observaba con esa procaz altivez de quien se siente por encima de una realidad cotidiana que no le puede deparar más que cosas harto conocidas. La fonda la mantenía en orden, limpia y con un gusto vulgar, con la sola ayuda de una sirvienta joven que siempre estaba un poco alelada. Apenas salía a la carretera, casi todo el año lo consumía fumando y **leyendo novelas baratas** y oyendo música ligera por la radio y no parecía tomarse muchos trabajos ni molestias en mantener su negocio en buena disposición; sentada casi todo el día en un sillón junto a la radio tan sólo se levantaba para ir a revisar un puchero que permanentemente hervía en la cocina, que solamente ella debía saber lo que contenía y cuya cocción observaba levantando la tapa con siniestro disgusto. (UM, p. 181)

On notera cependant que, noyée dans ce passage qui cumule les éléments de caractérisation, la lecture des « *novelas baratas* » n'est pas très saillante et recevra par conséquent peu d'attention du lecteur. De surcroît, les goûts littéraires de l'aubergiste ne jouent aucun rôle dans la suite du texte, n'ont aucune importance fonctionnelle, et seront par conséquent facilement oubliés pendant la lecture des douze pages qui séparent ce passage de celui de la p. 193. Seul contribuera à faciliter le rappel (et donc l'identification indirecte du personnage) le maintien de l'expression *novelas baratas*, qui ne demandera aucun travail d'inférence (il n'y a pas de modification de la formulation entre le passage source et le passage problématique) et qui surtout, par sa spécificité, constituera un indice de récupération spécialement performant (comme l'était le mot *balaustrada* pour l'identification de Julián aux p. 70-72).

La deuxième séquence (p. 194-196) de la macroséquence sur les rencontres sexuelles de l'aubergiste décrit une rencontre en particulier, mais à nouveau toutes les désignations sont pronominales. En voici le début :

**Había llegado por la noche andando**, cuando todo el pueblo estaba dormido, enfundado en un pesado abrigo de miquelete que le llegaba casi hasta los tobillos; a diferencia de otros no vaciló ante la puerta, a sabiendas de que bastaba empujarla para abrirla, y a pesar de que nunca había estado en la casa atravesó la primera planta, subió la escalera y cruzó todo el pasillo de la segunda -con pasos graves pero decididos- sin ninguna indecisión, para empujar la de su dormitorio y quedar enmarcado en la opalina penumbra del hueco, enfundado en el balandrín de lana cruda, al tiempo que le decía: «Vengo en nombre de mi padre». (UM, p. 194)

Dans cette deuxième séquence, une autre caractéristique concorde avec l'hypothèse selon laquelle le personnage passif est l'aubergiste (ce qui permettrait une identification indirecte par reconnaissance), sa relation sentimentale avec une touriste belge (« *la mujer de Brabante* ») :

Se encontraba muchos pasos por delante del miedo y desprovista de su protección, gracias a lo cual debió enseñarle todo -rendida por las palabras susurradas al oído y el lóbulo mordido por sus dientes- [...] palabras que apenas podía pronunciar por un juramento de fidelidad a su propia carne (guardadas y escondidas en la niñez y repetidas en secreto en las noches de insomnio, musitadas y rencorosamente conjuradas y maldecidas para atraer y alejar a la vez la sombra de **la mujer de Brabante**, cuyos pasos tantas veces a esa hora habían subido por la escalera para desvanecerse (una repetitiva, inacabada imagen en la fiebre) ante el umbral de su puerta) que preludieron siempre el espacio ascendente del orgasmo (UM, p. 195)

Aquella misma mañana volvió -por última vez- de su larga, irreal y metódica ausencia, **la mujer de Brabante**; entró con gran sigilo y se sentó también al borde de la cama; le apartó los cabellos de la frente, se los peinó algo mientras le miraba con ternura a los ojos y asentía con la cabeza, como quien saluda al que se recobra de una grave enfermedad y un estado de inconciencia; luego tomó el cadáver de la rata y lo acarició repetidas veces para al fin depositarlo, hecho un ovillo, sobre las mantas justamente encima de su sexo; y tras eso se retiró -ya no tan irrealmente- pues cerró la puerta que había permanecido tanto tiempo entornada. (UM, p. 196)

Cependant, cette caractéristique n'a jamais été explicitement formulée, le texte n'y a fait référence que deux fois et elle ne joue aucun rôle dans le texte postérieur, ce qui la rend peu accessible en mémoire au moment où elle pourrait contribuer à identifier le personnage. En effet, la relation de l'aubergiste avec la touriste belge aura à peine pu être devinée (inférée) dans la macroséquence sur Emilio à l'auberge : le texte a affirmé à la p. 180 que la touriste belge a séjourné à l'auberge dans une « mystérieuse intimité »<sup>444</sup> avec la patronne et sa sœur ; puis la relation sentimentale entre la patronne et la touriste est évoquée dans un passage diégétique incrusté dans la digression p. 187-193 où l'aubergiste n'est jamais identifiée explicitement :

La carne es una hipótesis, la satisfacción sexual una demostración. No la tenía por aquel entonces. Y cuantas veces, resultado de esa negativa comprobación, queda la sospecha de que el cuerpo no es más que el acompañante perezoso e inadecuado para el viaje proyectado por un espíritu mucho más aventurero. No, no la tenía probablemente desde que desapareció la **brabanzona**. Tampoco existe ese otro verbo que defina la espera de

---

<sup>444</sup> « *Aquel primer invierno que la brabanzona pasó en la comarca la fonda estuvo casi permanentemente cerrada, ya que ningún paisano se atrevía a molestar la misteriosa intimidad de las tres mujeres que habitaban en ella;* » (UM, p. 180)

un cuerpo, sumido en el deseo, que anhela a otro sin confiar nada a la esperanza; la esperaba todas las noches a sabiendas de que no iba a llegar, incapaz de creer que podía aparecer con la misma sencillez con que se había esfumado. (UM, p. 188-189)

Nous sommes ici devant un autre exemple de la *récurtivité* du processus d'identification par reconnaissance : l'identification le personnage (le personnage passif de la chambre p. 192) requiert de reconnaître une caractéristique (sa relation avec la touriste belge) qui a été attribuée au personnage dans un autre contexte (dans le passage digressif p. 188-189), mais dans cet autre contexte l'identification du personnage était déjà problématique et devait opérer par reconnaissance.

Ce n'est que bien plus tard, vers la fin du roman, que la relation entre l'aubergiste et la touriste belge sera énoncée de manière claire, dans une confirmation explicite a posteriori des identifications par reconnaissance :

Pero aquella mujer [l'aubergiste], tan rigurosamente vestida, que consumía los días con el único objeto de fumar, escuchar la radio y leer novelas baratas, no parecía en modo alguno necesitada de las atenciones del capataz o del patrón: llevaba mucho tiempo esperando la vuelta de la brabanzona (UM, p. 408)

Mais le plus intéressant dans cette deuxième séquence (p. 194-196) de la macroséquence sur les rencontres sexuelles de l'aubergiste est la question de l'identité du personnage masculin, celui qui « *había llegado por la noche andando* » (voir le début de la séquence cité plus haut, p. 345). Nous avons vu que le récit de la frustration d'Emilio devant la porte de l'aubergiste inclus dans la macroséquence sur Emilio à l'auberge (p. 170-186) laissait penser que les protagonistes non nommés de la macroséquence sur l'aubergiste (p. 193-204) sont les mêmes : l'aubergiste et Emilio. Nous avons vu aussi que, bien que difficilement, des éléments des deux premières séquences confirment la reconnaissance du personnage de l'aubergiste. En revanche, aucun autre élément de ces séquences ne permet de confirmer ou d'infirmer l'identité du visiteur. Or, dans la séquence suivante, p. 197-202 (hétéro-épisodique, mais que, justement à cause des problèmes d'identification, le lecteur pourra croire homo-épisodique), le texte affirme clairement que le contremaître et l'aubergiste sont amants :

Y el capataz [...] le era permitido **entrar en su cama** (UM, p. 199)

Su segunda sorpresa no debió ser menor que la primera; y eso que **el capataz** no era ni un bravucón ni un vanidoso sino un hombre sobrio, aunque ambicioso, a lo más un poco engañado por las muchas pretensiones y palabrería de su patrón. Pero a los tres días de **haberse introducido en aquel dormitorio** —ni siquiera sabía en pos de qué— apenas

podía reconocerse a sí mismo, excitado por aquel cuerpo inmutable y engañado por su propia humillación, por aquel impertérrito y abyecto desdén que con los ojos clavados en el techo apenas se dignó recompensar sus esfuerzos con una sola y descuidada mirada. » (UM, p. 201-202)

Ainsi, il semble maintenant que ce personnage qui « *había llegado por la noche andando* » et qui est entré dans la chambre de l'aubergiste p. 194-196 est le contremaître et non Emilio Ruiz comme supposé initialement. L'identification par reconnaissance opérée à la p. 194 (personnage non nommé = Emilio Ruiz) se révélerait ainsi erronée, corrigée par une identification explicite à la p. 201 (personnage non nommé = contremaître).

Cette nouvelle hypothèse semble confirmée dans la séquence suivante qui, enchaînant avec la séquence sur le contremaître, semble continuer le récit de la rencontre des p. 194-196 en reprenant le motif de la morsure du lobe de l'oreille :

Las fronteras de su cuerpo habían sido violadas en el **lóbulo**; fue **el lóbulo, mordido** por unos dientes extraños tras haber sido depositada la confesión en sus oídos, el que actuó como un relé dejando sin corriente el resto del cuerpo, a la merced de aquel joven con un capote que no se quitó, mientras razón y miedo trataban de conjurar el estupor para volver su atención sobre el día que apuntaba —los mismos pichones arrullaban bajo el alero, el resplandor lechoso se filtraba por las rendijas de la persiana— o el puchero que debía hervir en el fogón, mientras el vientre alzado y el sexo abierto trataban de ofrecer el premio ganado en el lóbulo, resto del cuerpo, a la merced de aquel joven con un capote que no se quitó » (UM, p. 202-203)

Mais cette deuxième identification se révélera à son tour erronée, puisque le lecteur apprendra plus tard que l'amant de l'aubergiste dans les p. 194-196 n'était ni Emilio Ruiz ni le contremaître, mais Jorge Ruan. Or, c'est ce qui fait la spécificité de cette macroséquence, l'identification du personnage ne pourra pas se produire pendant la lecture de la macroséquence, mais bien après sa fin, cent pages plus loin (dans une autre macroséquence où Jorge n'est pas un des personnages protagonistes) :

[Jorge] poco más tarde salió de su casa para coger el ordinario de Macerta desde donde tomar un tren con dirección a Castilla; pero en lugar de ir a Macerta remonta el curso del Torce y **una noche apareció en la fonda de Retuerta, cuyas puertas encontró abiertas hasta el dormitorio de su propietaria en cuyo oído susurró que «venía en nombre de su padre»** (UM, p. 329)

También creo posible que **Jorge** estuviera tan enfermo, tan amedrentado de sí mismo, que apenas temiera toparse con el Indio en cualquier paraje aislado de la montaña, porque la clase de temor que padecía —tan patético— excluía de tal manera a cualquier otra más elemental que en ocasiones (y por efecto de la indiferencia al presente) podía comportarse como un hombre de coraje. No de otra clase podía ser el que **se atreviera a**

**llegar de noche y sin avisar a la fonda, para introducirse en el dormitorio de su dueña y morderle el lóbulo de la oreja, para susurrarle la confesión de su falta y depositar un beso en su pecho. (UM, p. 333-334)**

Ces deux passages présentent un récit résumé, d'à peine deux lignes, de ce que la macroséquence p. 192-204 racontait par le menu. Alors que celle-ci n'identifiait pas le personnage masculin et induisait plusieurs identifications indirectes erronées (d'abord Emilio, puis le contremaître), le résumé des p. 329 et 333-334 se trouve dans une séquence où le personnage est clairement identifié : Jorge<sup>445</sup>.

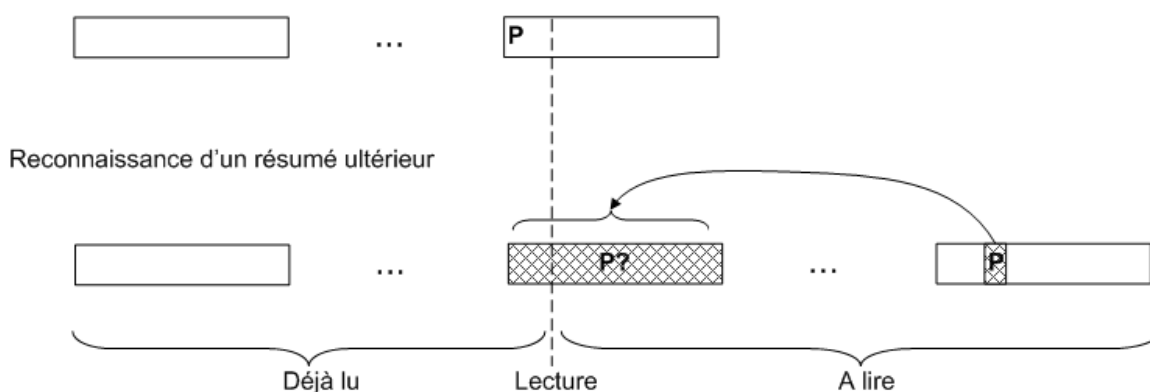
C'est en lisant ces deux résumés que le lecteur pourra identifier rétrospectivement le personnage qui s'introduisait dans la chambre de l'aubergiste, selon ce que nous appellerons une *identification a posteriori par reconnaissance d'un résumé ultérieur*. Nous employons l'expression *identification a posteriori* pour bien marquer la différence avec les identifications tardives, celles où l'identification a lieu pendant la lecture de la macroséquence. Dans une identification tardive, le lecteur reconnaît un ou plusieurs éléments (caractéristiques ou événements) qu'il connaît déjà, qu'il a déjà lus dans le texte antérieur et qui sont suffisamment présents dans la représentation mentale du texte. Dans une identification a posteriori, le lecteur n'arrive pas à identifier le personnage (ou émet une hypothèse erronée), car le *passage identificateur* contenant les éléments qui lui permettront de le faire ne se trouve pas *avant* mais *après*, non dans le texte déjà lu, mais dans le texte encore à lire.

La figure ci-dessous schématise le fonctionnement de ce mode d'identification, comparé au mode conventionnel par désignation orthonymique en début de macroséquence. Les rectangles de chaque ligne représentent l'étendue de macroséquences successives mais non nécessairement contiguës. Le rectangle central à fond rayé représente la macroséquence problématique qui n'identifie pas explicitement ses personnages (absence d'identification marquée avec « P ? ») ; le rectangle de droite d'où part la flèche représente la macroséquence encore à lire où se trouve le résumé qui identifiera les personnages a posteriori.

---

<sup>445</sup> Dans le passage des p. 333-334, il est désigné avec son orthonyme ; dans celui de la p. 329, il est désigné pronominalement, mais ce passage se trouve dans une séquence intégralement consacrée à Jorge, où il a été désigné orthonymiquement une page plus tôt.

Identification explicite (orthonyme en début de MS) :



**Figure 71: Identification a posteriori par reconnaissance d'un résumé ultérieur**

Mais pour que cette identification a posteriori ait effectivement lieu, l'épisode narré dans la macroséquence problématique (celle où le personnage n'était pas été identifié) doit être reconnu dans le passage identificateur postérieur, ce qui pose la question du rappel et du déclenchement du souvenir comme dans le cas des autres types de reconnaissance. Dans le cas présent, les séquences p. 329 et 333 identifient Jorge orthonymiquement, mais qu'est-ce qui peut déclencher chez le lecteur l'idée que la brève description d'événements qu'il lit (« [Jorge] *apareció en la fonda de Retuerta, cuyas puertas encontró abiertas hasta el dormitorio de su propietaria en cuyo oído susurró que «venía en nombre de su padre»*) est une version condensée de ce qu'il a lu cent-trente pages avant dans la macroséquence p. 192-204 où il n'avait pas réussi à identifier le personnage masculin ?

La reconnaissance de l'épisode peut être déclenchée par la mention d'éléments du récit initial, tant au niveau du signifié que (parfois) du signifiant. Ici, ce sont les circonstances spatiales et temporelles : l'auberge (*la fonda*), la chambre à coucher (*el dormitorio*), les portes ouvertes (« *dejaba la puerta abierta* » / « *cuyas puertas encontró abiertas* »), l'arrivée dans la nuit ; l'identification d'un des personnage, l'aubergiste, qui dans la macroséquence problématique avait été indirectement identifiée (« *la dueña* ») ; et trois actions du personnage masculin que mentionnait le récit des p. 194-196<sup>446</sup> :

<sup>446</sup> « *Había llegado por la noche andando, cuando todo el pueblo estaba dormido, enfundado en un pesado abrigo de miquelete que le llegaba casi hasta los tobillos; a diferencia de otros no vaciló ante la puerta, a sabiendas de que bastaba empujarla para abrirla, y a pesar de que nunca había estado en la casa atravesó la primera planta, subió la escalera y cruzó todo el pasillo de la segunda -con pasos graves pero decididos- sin ninguna indecisión, para empujar la de su dormitorio y quedar enmarcado en la opalina penumbra del hueco, enfundado en el balandrín de lana cruda, al tiempo que le decía: “Vengo en nombre de mi padre”. No se quitó el abrigo, hacía mucho tiempo de eso. Se sentó en el borde de la cama y durante un largo rato no le dijo más; era la hora en que estaba despierta, inmóvil, tendida en la cama boca arriba con las manos*

l'invocation du père (p. 194 : « *vengo en nombre de mi padre* » ; p. 329 : « *venía en nombre de su padre* »), la confession (p. 196 : « *depositó en sus oídos las palabras de una confesión* » ; p. 334 : « *susurrarle la confesión de su falta* ») et la morsure à l'oreille (p. 196 : « *le mordió el lóbulo de la oreja* » ; p. 334 : « *morderle el lóbulo de la oreja* »).

\*

Une vingtaine de pages plus tard, un dernier élément viendra corroborer cette identification très tardive du personnage des p. 194-196 : le rat qu'il laisse sur l'oreiller à la p. 196 (« *se retiró de la habitación, tras dejar en la almohada el cadáver de una rata* »). Le lecteur apprendra en effet aux p. 357-358 et 364-365 que Jorge a été traumatisé dans son enfance par la vision d'un rat mordant un ouvrier et que, adulte, il utilise cet animal comme objet symbolique dans ses relations avec les femmes, reproduisant l'événement traumatique en mordant leurs oreilles<sup>447</sup>. Dans ce cas, il se produit une *identificación a posteriori par reconnaissance des caractéristiques du personnage*.

Ce nouveau mode d'identification a posteriori est schématisé dans la figure ci-dessous, où les  $c_j$  représentent les caractéristiques qui identifieront le personnage a posteriori :

---

*cruzadas sobre el regazo como una estatua yacente, con los ojos abiertos y tan fijos en un punto del techo que ni un suspiro salía de su boca.* » (UM, p. 194)

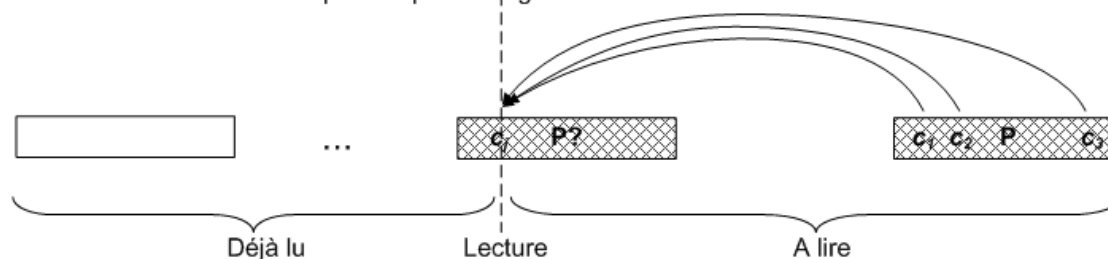
« [...] en lugar de sellar su sexo con el ácido y abyecto unguento de almidón que cerrara la entrada del miedo, **depositó en sus oídos las palabras de una confesión** que había de devolverla con el peso al estado de su anterior abandono. Luego **le mordió el lóbulo de la oreja** -intensamente, hasta sentir que sus dientes entraban en contacto, separados por un velo- y cuando -ciega, sorda por su propio jadear e incapaz de llamarle por su nombre, ascendiendo en la cerúlea claridad del orgasmo- sintió que su sangre corría por su mejilla (como la precipitada caravana que trata de alejarse de la vecina e inminente erupción) se retiró de la habitación, tras **dejar en la almohada el cadáver de una rata** que hasta entonces había ocultado en un bolsillo de su pesado abrigo de lana cruda. » (UM, p. 196)

<sup>447</sup> « Jorge le [à Camila] había regalado una rata enjaulada. » (UM, p. 357) « Al parecer siempre que Jorge poseía a una mujer la mordía en el cuello o en el lóbulo de la oreja, y se acordaba de la rata. » (UM, p. 358)

Identification explicite (orthonyme en début de MS) :



Reconnaissance des caractéristiques du personnage :



**Figure 72: Identification a posteriori par reconnaissance des caractéristiques du personnage**

Mais les éléments que mentionnent ces passages des p. 329 et 333 (et p. 357-358 et 364-365) seront-ils suffisants pour déclencher le souvenir du récit lu dans la macroséquence p. 192-204 ? Autrement dit, est-ce que ce que le lecteur a enregistré du récit p. 192-204 contenait quelques-uns de ces éléments potentiellement identificateurs, est-ce que ceux qu'il contenait sont toujours accessibles en mémoire cent trente pages après, est-ce que ces éléments sont suffisants pour déclencher la reconnaissance de l'épisode ?

Comme pour les autres modalités de reconnaissance que nous avons étudiées, la présence d'un élément dans la représentation mentale du texte dépend de sa saillance et de son importance fonctionnelle dans le passage qui le rapportait, de son importance dans le reste du récit, de la fréquence avec laquelle il est évoqué et de la distance à la dernière évocation. Ces derniers facteurs qui déterminent la conservation ou l'oubli des informations sont dans le cas présent les plus critiques. D'une part, la distance par rapport au passage problématique est très importante : plus de cent pages et quatorze macroséquences séparent la macroséquence sur l'aubergiste des passages identificateurs. D'autre part, avant ces passages, l'épisode n'est plus mentionné ou évoqué (il le sera à nouveau plus tard, dans la macroséquence p. 399-415), ce qui lui enlève toute importance fonctionnelle dans le texte qui les sépare.

En ce qui concerne l'enregistrement initial du récit, on peut imaginer que les circonstances spatiales et temporelles ont été bien encodées (c'est-à-dire leur trace mémorielle initiale est forte), car nous savons qu'il s'agit d'indices particulièrement surveillés par la lecture (cf. §1.1) ; cela comprend les « portes ouvertes », dont l'importance fonctionnelle dans l'épisode est certaine (la chambre est visitée régulièrement



par différents hommes, que l'aubergiste reçoit passivement) ; l'identité du personnage féminin est probablement fortement encodée aussi, étant donné que c'est une autre des dimensions privilégiées par le processus de compréhension.

Mais si ces indices n'étaient pas suffisants, à cause de leur faible spécificité (l'aubergiste, l'auberge, la nuit sont des éléments communs à d'autres épisodes) ou de l'effet de distance (les cent trente pages), on peut imaginer que l'invocation du père, la confession, la morsure à l'oreille et le rat déposé sur l'oreiller seront des indices très puissants de récupération en mémoire. Il s'agit de quatre actions centrales, car elles sont accomplies dans le climax de l'épisode (l'union avec l'aubergiste) ; en même temps, elles sont surprenantes, inexplicables et inexplicables par recours à des connaissances conventionnelles, ce qui en augmente la saillance. La singularité de ces actions, à la fois inespérées et inexplicables, les convertit en des indices de récupération très efficaces, parce qu'elles sont facilement rappelées et qu'elles identifient des événements de manière univoque<sup>448</sup>.

\*

La macroséquence sur l'aubergiste et ses amants semble être la seule où l'identification des personnages est a posteriori, c'est-à-dire qu'elle se produit dans une autre macroséquence. On trouve cependant dans le roman des références à des épisodes qui seront narrés plus tard et dans lesquelles les personnages ne sont pas identifiés. C'est par exemple le cas du passage ci-dessous :

En cierto modo esa búsqueda atormenta incluso a la persona más desahuciada, que si conserva aún un postrer latido es en pos de algo; hasta de sí mismo (como le quiso decir, sin llegárselo a explicar, **aquel joven Bonaval a quien le acompañó a una larga y desdichada excursión a la sierra, en las postrimerías del invierno**) cuando ya no le queda sino buscar aquel modelo de sí mismo que siempre le rehuyera. (UM, p. 25)

Ce passage fait partie d'une séquence théorique de deux pages, mais le segment entre parenthèses opère un retour momentané à la diégèse pour faire allusion à un épisode dont le récit ne commencera que plus de deux-cents pages après, celui du voyage de Carlos et Leo à la montagne. Or, dans cette allusion ou présentation résumée de cet épisode seul un

---

<sup>448</sup> « Distinctive items are generally better remembered on episodic memory tests than is one event in a more or less uniform series. [...] Distinctiveness may increase attention to and processing of an item at study. Distinctive items also provide excellent retrieval cues because no other memories are associated with them. » (Roediger et Marsh, "Episodic and autobiographical memory", *op. cit.*, p. 481).

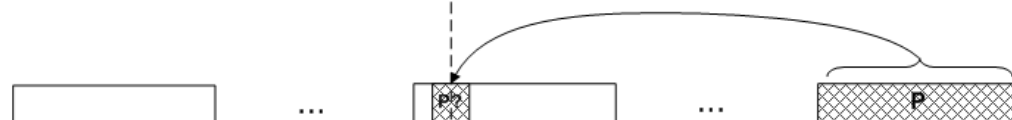
des personnages est explicitement identifié, « *aquel joven Bonaval* » ; l'autre, Leo, ne l'est pas et ne peut pas non plus être identifié indirectement, car la première apparition de ce personnage (et de son orthonyme) se trouve cent pages après, à la p. 108. Il est par conséquent impossible que le lecteur sache qui est ce personnage censé avoir accompagné Bonaval dans « *una larga y desdichada excursión a la sierra, en las postrimerías del invierno* ». L'identification de ce personnage (Leo) ne pourra avoir lieu qu'après avoir lu le récit développé de l'épisode, deux-cents pages plus loin (les macroséquences sur Carlos et Leo de la Figure 10, p. 70) ou, plus tôt, à cent pages de distance, en lisant les autres mentions de cet épisode, celles des p. 109-110 et 114-115, où les deux personnages sont explicitement identifiés (par exemple, p. 109 : « *Leo se había ido de viaje a la Sierra con un individuo que no podía ser otro que Carlos Bonaval.* »).

Pour compléter le tableau, la Figure 73 ci-dessous schématise ces deux dernières formes d'identification a posteriori.

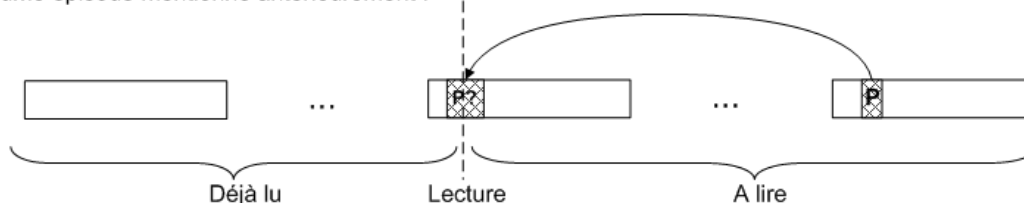
Identification explicite (orthonyme en début de MS) :



Récit d'un épisode mentionné antérieurement :



Résumé épisode mentionné antérieurement :



**Figure 73 : Autres modalités de l'identification a posteriori**

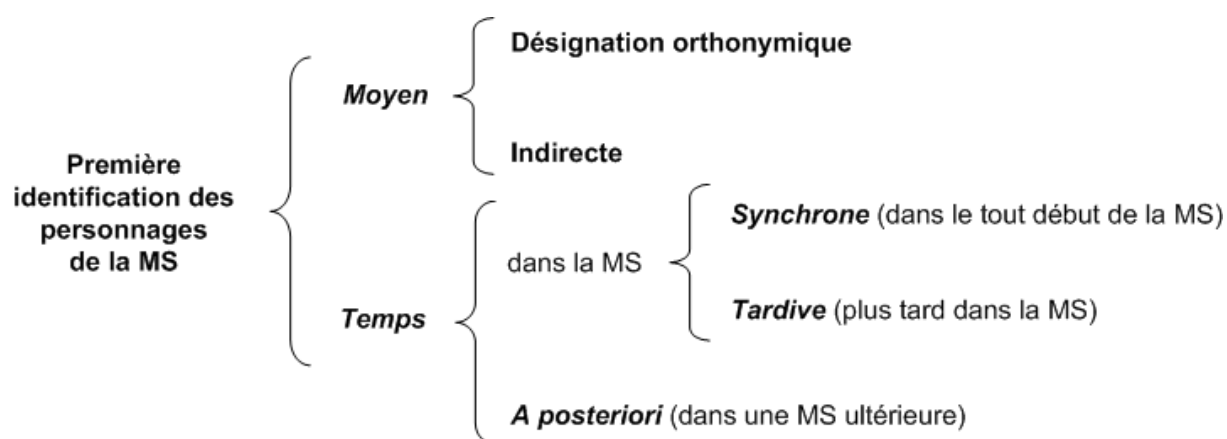
## 10.6 Synthèse et compléments

Au début d'une macroséquence, la norme de cohérence référentielle veut que, lors de leur première apparition, les personnages soient explicitement identifiés par une désignation orthonymique. Cette identification qui se produit dès la première intervention du personnage, nous l'appellerons *synchrone*. Nous dirons donc que la norme exige une identification orthonymique synchrone en début de macroséquence.

Or nous avons débuté notre étude sur l'identification des personnages en constatant que, bien souvent, les macroséquences commencent et se développent sans les avoir préalablement identifiés avec leur orthonyme. Cette identification explicite, si elle se produit, arrive souvent plus tard, dans ce que nous avons appelé une identification *tardive*.

Mais quand l'identification orthonymique fait défaut, qu'elle soit tardive ou inexistante, une autre forme d'identification est possible dans le texte bénéficiaire, l'identification *indirecte*. Ce type d'identification a lieu quand des caractéristiques du personnage non identifié ou des événements auxquels il participe permettent au lecteur d'établir une connexion avec ce qu'il a lu (ou lira, dans le cas de l'identification *a posteriori*) ailleurs, un ailleurs où le personnage en question était clairement identifié. Nous pouvons également distinguer les identifications indirectes synchrones (celles qui se produisent dès la première apparition du personnage) des tardives (plus tard dans la macroséquence) ; à ces deux possibilités, communes avec l'identification orthonymique, nous en avons ajouté une troisième, l'identification indirecte *a posteriori*, celle qui se produit non dans la macroséquence où intervient le personnage non identifié mais dans une macroséquence ultérieure.

Ainsi, les diverses formes d'identification des personnages protagonistes de la macroséquence peuvent être classées selon deux modes, le *moyen* (direct ou indirect) et le *temps* (le point de la macroséquence où l'identification a lieu) :



**Figure 74: Modalités d'identification des personnages protagonistes de la macroséquence**

### 10.6.1 Identification orthonymique

En ce qui concerne les identifications orthonymiques, elles peuvent être analysées à partir du Tableau 14, qui fournit, pour chacune des onze macroséquences que nous avons analysées dans ce chapitre, le nombre de pages que le lecteur doit lire avant de trouver les

orthonymes des personnages protagonistes. Cette distance est donnée pour deux personnages protagonistes, le premier et le dernier à être orthonymiquement désignés.

Le tableau montre que pour certains personnages l'identification est orthonymique et synchrone, c'est-à-dire qu'ils sont explicitement identifiés en début de séquence, dès leur première apparition : dans le tableau, ce sont les cas où la distance est nulle (cases avec « 0 » ; par exemple, Julián et Mary dans la macroséquence « Julián & Mary » ou Carlos dans la macroséquence « Carlos & Leo grotte »). Mais bien souvent l'identification orthonymique est tardive, elle n'arrive qu'au bout de quelques pages (cas où la distance est non nulle, comme Carlos dans la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge », sept pages de distance, ou Leo dans la macroséquence « Carlos & Leo grotte », neuf pages). Enfin, pour certains personnages l'orthonyme n'arrive jamais (cases « Jamais mentionné », comme Julián dans la macroséquence « Hommage à Jorge »).

**Tableau 14: Nombre de pages depuis le début de la macroséquence avant la mention des orthonymes des personnages protagonistes**

<i>Macroséquence</i>	<i>Pages avant la mention de l'orthonyme d'au moins un des personnages connus</i>	<i>Pages avant la mention de l'orthonyme de tous personnages</i>
Julián & Mary (p. 71-79)	0 (Julián et Mary)	-
Leo et Emilio Ruiz à l'auberge (p. 254-268)	0 (Leo et Emilio)	-
Emilio à la mine et à l'auberge (p. 399-415)	0 (Emilio et contremaître)	-
Aventure Carlos & Mary (p. 285-292)	0 (Mary)	3 (Carlos)
Retour Mary exil (p. 136-170)	(*)	7 (Mary)
Carlos & Leo à la grotte (p. 212-224)	0 (Carlos)	9 (Leo)
Carlos & Leo à l'auberge (p. 390-399)	0 (Leo)	Jamais mentionné (Carlos)
Emilio Ruiz à l'auberge (p. 170-186)	1 (capataz)	13 (Emilio)
Hommage à Jorge (p. 79-87)	3 (Ruan père, Jorge)	Jamais mentionné (Julián)
Carlos & Leo à l'auberge (p. 419-445)	7 (Carlos)	Jamais mentionné (Leo)
Rencontres de l'aubergiste (p. 193-204)	Jamais mentionné (aubergiste)	Jamais mentionné (Jorge)

Le tableau ci-dessous quantifie cette analyse, en classant les seize occurrences du Tableau 14 dans trois catégories : désignation orthonymique synchrone, désignation orthonymique tardive et absence de désignation orthonymique<sup>449</sup>.

**Tableau 15 : Fréquence des divers types de désignation orthonymique**

<i>Type de désignation orthonymique</i>	<i>Fréquence (% des cas)</i>
Synchrone (orthonyme à S1)	45 % (10 sur 22)
Tardive (orthonyme à Sx, x>1)	32 % (7 sur 22)
Inexistante	22 % (5 sur 22)

Les pourcentages du tableau mettent clairement en évidence la transgression de la norme de cohérence qui, comme nous l'avons dit, prescrit une identification explicite en début de macroséquence, c'est-à-dire orthonymique et synchrone. En effet, le Tableau 15 montre que dans *Una meditación* l'identification du personnage est orthonymique synchrone (l'orthonyme figure dans la première séquence de la macroséquence) dans moins de la moitié des cas ; pour un tiers des personnages, l'identification est orthonymique mais tardive (l'orthonyme figure dans une séquence ultérieure) ; et pour un cinquième, l'identification orthonymique ne se produit jamais (dans aucune des séquences de la macroséquence).

### 10.6.2 Identification indirecte

Dans le 55% des cas où l'identification n'est pas orthonymique et synchrone, l'identification indirecte est le seul moyen de connaître l'identité du personnage. Nous avons distingué trois modalités d'identification indirecte : synchrone, tardive et a posteriori. Dans les deux premières, l'identification a lieu dans la macroséquence où intervient le personnage, quand le lecteur reconnaît des éléments diégétiques lus dans le texte antérieur : l'identification est synchrone si cette reconnaissance se produit lors de la première intervention du personnage, tardive si elle se produit après. L'identification a posteriori, en revanche, se produit dans une macroséquence ultérieure. Il convient donc de traiter séparément les deux cas.

<sup>449</sup> Les résultats de ce tableau ne peuvent pas être directement extrapolés à l'ensemble du roman, car ils ne sont pas issus d'une analyse exhaustive de toutes les macroséquences ; cependant, nous avons analysé onze sur les dix-neuf (cf. §3.2) macroséquences diégétiques que compte *Una meditación*, c'est-à-dire plus de la moitié, raison pour laquelle les résultats obtenus peuvent à juste titre être considérés comme indicatifs.

Nos analyses ont mis en évidence l'existence d'au moins six types d'identification indirecte dans la macroséquence (synchrone ou tardive) :

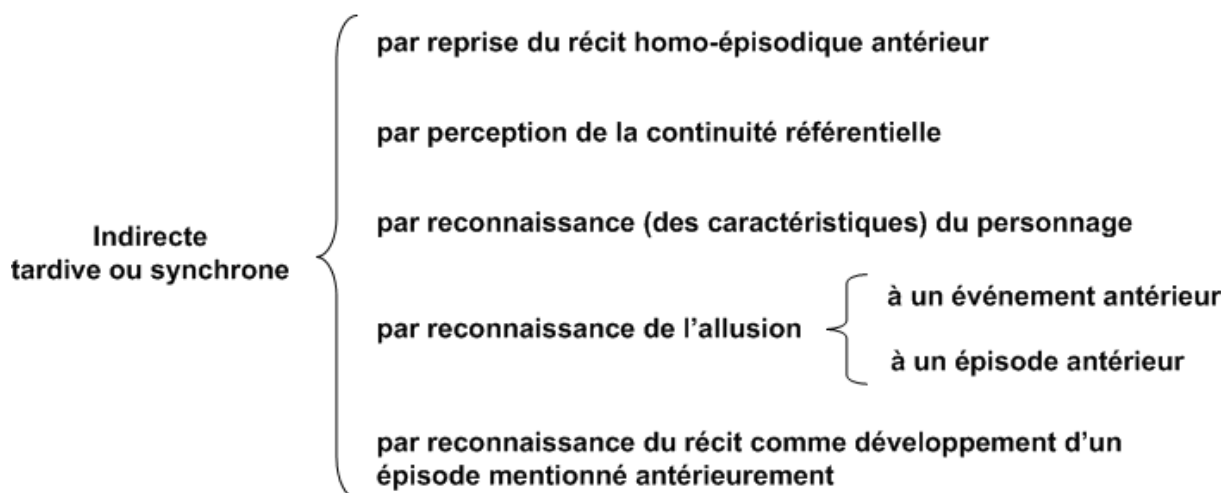


Figure 75 : Types d'identification indirecte tardive ou synchrone

Nous avons rappelé que l'*identification indirecte par reconnaissance de la macroséquence comme reprise du récit homo-épisodique antérieur* est celle qui est souvent à l'œuvre dans *Tiempo de silencio*. Dans ce mode d'identification, le lecteur se rend compte que la macroséquence poursuit ou enrichit un récit commencé dans le texte antérieur, où les personnages étaient clairement identifiés. Comme la macroséquence problématique porte intégralement sur l'épisode déjà connu (il ne s'agit pas d'une allusion ponctuelle à un récit antérieur) et que cet épisode a reçu un développement narratif considérable dans le texte antérieur (il ne s'agit pas d'un récit d'un épisode qui aurait été seulement annoncé), le nombre d'indices susceptibles de déclencher le souvenir et la reconnaissance est très élevé ; c'est la raison pour laquelle ce mode d'identification est cognitivement le plus simple, celui qui rend plus facile la tâche du lecteur et plus probable la réussite de l'identification. Or nous avons vu que ce type d'identification indirecte est le moins fréquent chez Benet (il semble opérer uniquement dans la deuxième macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge, p. 419-445), car le brouillage de la chronologie, l'éclatement épisodique et l'ellipse qui caractérisent le récit rendent très difficile la reconnaissance d'une continuité événementielle. Chez Martín-Santos, rappelons-le, le récit est chronologique et peu elliptique, le lecteur pouvant alors reconnaître une continuité narrative malgré les interruptions.

L'*identification indirecte par perception de la continuité référentielle* est rendue possible dans les cas de motivation contingente des transitions entre macroséquences, où malgré la rupture événementielle la narration fait en sorte qu'un ou plusieurs des personnages de la macroséquence qui commence soient les mêmes que ceux de la fin de la macroséquence qui se termine. Ce mode d'identification est donc possible dans les macroséquences dont l'enchaînement est ainsi motivé (par exemple dans celle sur l'aventure de Carlos et Mary, p. 285-292), mais il n'est pas dénué de difficulté : nous avons vu en effet que, d'une part, l'identification des personnages dans la fin de la macroséquence qui se termine peut être problématique (c'est le cas de la macroséquence sur Emilio Ruiz et l'aubergiste, p. 170-187) et, d'autre part, que le début de la macroséquence qui commence peut rendre la permanence des personnages difficile à apprécier (comme dans les deux macroséquences que nous venons de mentionner).

Restent les quatre modes d'identification indirecte les plus courants : ceux qui font appel à des informations lues dans des passages plus ou moins lointains, et où soit l'information antérieure qui peut servir à identifier le personnage, soit l'évocation de cette information dans la macroséquence où le personnage doit être identifié sont textuellement peu volumineuses et par conséquent peu saillantes<sup>450</sup>. Ce sont *l'identification par reconnaissance des caractéristiques du personnage*, *l'identification par reconnaissance de l'allusion à un événement ou à un épisode textuellement antérieur* et *l'identification par reconnaissance de la macroséquence comme développement d'un épisode annoncé dans le texte antérieur*.

Or ces quatre modes d'identification indirecte se caractérisent par leur exigence d'un lecteur attentif et avec une très bonne mémoire. En effet, nous avons vu que, dans les quatre modalités, la trace mémorielle initiale de l'élément identificateur après la lecture du passage source (la caractéristique, l'événement, le récit ou la mention de l'épisode) était fragile, que cette trace ne cessait de se dégrader pendant le temps de lecture qui s'écoulait entre le passage source et le passage problématique où l'élément identificateur est nécessaire pour identifier le personnage, enfin que l'évocation de l'élément identificateur dans le passage problématique est souvent peu propice à déclencher le souvenir.

Rappelons brièvement les facteurs qui interviennent dans chacune de ces trois phases nécessaires à l'identification indirecte. Concernant la première, la lecture du passage

---

<sup>450</sup> Contrairement à l'identification par reprise du récit homo-épisodique antérieur, où le volume tant du récit initial que de la reprise sont considérables.

source, la présentation de l'élément identificateur est parfois telle qu'elle en minimise l'importance, la saillance locale dans le contexte où elle figure : c'est le cas des informations fournies *implicitement*, sous forme de *présupposés* ou de *contenus à inférer*. L'empreinte mémorielle initiale de ces informations sera alors très faible. Par ailleurs, le passage source est très souvent le siège de problèmes de compréhension, tant sur le plan référentiel (qui est le personnage référencé par tel pronom ?) qu'événementiel (quel sens a tel événement ?) ; autrement dit, le passage source qui pourrait servir à éclairer un passage problématique ultérieur est lui-même un passage problématique. On rencontre là le phénomène d'enchâssement des problèmes d'identification que nous avons appelé *récurtivité* – et qui fait que *moins on a compris, moins on pourra comprendre*.

En ce qui concerne la deuxième phase du processus d'identification indirecte, le maintien en mémoire des éléments identificatoires, nous avons vu que les quatre modalités sont assujetties au même phénomène d'oubli. La trace mémorielle d'une information est d'autant plus forte que l'information a été fonctionnellement importante, fréquemment évoquée et que sa dernière évocation est récente. Or, dans la plupart des cas d'identification indirecte les éléments identificateurs sont *très peu fonctionnels, très peu fréquemment évoqués* et *très distants* du passage problématique. Si on ajoute à cela que leur trace mémorielle initiale (juste après la lecture du passage source) était peut-être faible du fait des difficultés de compréhension du passage source, il en résulte que, quand le lecteur arrive au passage problématique, l'accessibilité en mémoire des éléments identificateurs sera souvent très limitée. Dans tous les cas, elle sera très dépendante de la qualité de la lecture initiale, c'est-à-dire de l'attention portée au passage source, et des capacités mémorielles du lecteur.

L'évocation des éléments identificateurs dans le passage problématique constitue la dernière phase du processus d'identification indirecte. Sur ce point, nous avons vu que dans de nombreux cas cette évocation ne favorise pas l'émergence du souvenir, et ce essentiellement pour deux raisons : la *faible saillance locale de l'évocation* (qui peut être une allusion rapide à un événement qui n'intervient pas dans le corps de l'action ou une caractéristique qui doit être inférée à partir du discours explicite) et les *différences de formulation* entre le passage source et le passage problématique (ce dernier évitant souvent, mais pas toujours, l'emploi du signifiant originel). Ainsi, indépendamment de la force de leur trace mémorielle, seule une lecture très attentive du passage problématique sera en mesure de détecter les éléments identificateurs malgré leur présentation discrète et le travestissement de leur forme.



En résumé, les quatre modalités d'identification indirecte les plus fréquentes dans *Una meditación* requièrent toutes un lecteur doué d'une bonne mémoire et, surtout, très attentif lors de la lecture tant du passage source que du passage problématique.

Enfin, bien que les identifications indirectes synchrones ou tardives soient majoritaires, nous avons vu que, au moins dans un cas, celui de la macroséquence p. 192-204 sur les rencontres sexuelles de l'aubergiste, l'identification est a posteriori, c'est-à-dire qu'elle ne se produit pas pendant la lecture de la macroséquence mais après, dans une macroséquence ultérieure. L'analyse de cette macroséquence montrait en effet que le personnage de l'aubergiste peut être identifié tardivement à partir de ses caractéristiques, mais que le personnage qu'elle reçoit dans sa chambre (Jorge) ne pouvait être identifié que plus de deux-cents pages plus tard. Cette identification a posteriori se produisait d'abord grâce à un résumé de l'épisode où les deux personnages (l'aubergiste et Jorge) étaient clairement identifiables, puis quand le texte attribuait à Jorge une caractéristique qu'il avait avant associé au personnage inconnu.

\*

Nous venons de résumer le fonctionnement de chaque type d'identification indirecte des personnages protagonistes. Voyons maintenant comment ils se manifestent dans les macroséquences de *Una meditación*. Pour cela, nous reprenons dans la Figure 76 les schémas indiquant les diverses identifications possibles dans quelques-unes des macroséquences que nous avons analysées en détail. Chacun de ces schémas, rappelons-le, indique à quelles pages de la macroséquence et de quelle manière le personnage peut être identifié. Comme elles constituent des exceptions, nous laissons de côté la macroséquence où l'identification a lieu par reconnaissance de la reprise du récit homo-épisodique et celle où elle a lieu a posteriori.

D'abord, les schémas rappellent ce que nous avons dit sur l'identification orthonymique (représentée par les flèches verticales) : elle est souvent tardive (par exemple, *Carlos* à la troisième page de la macroséquence « Aventure de Carlos & Mary », p. 285-292 ; *Mary* à la septième page de la macroséquence « Retour Mary exil », p. 136-170) ; parfois, inexistante (*Julián* dans Hommage à Jorge, p. 79-87 ; *Carlos* dans la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge », p. 390-399).

Mais les schémas montrent surtout que les principales caractéristiques de l'identification indirecte dans *Una meditación* sont les suivantes :

- *L'identification indirecte peut pallier l'absence d'identification orthonymique.*

Les schémas montrent qu'une identification indirecte est toujours possible dans les premières pages de la macroséquence (sauf dans la macroséquence sur l'aubergiste où l'identification est a posteriori). Ainsi, dans les cas où la désignation orthonymique ne se produit que plusieurs pages après le début de la macroséquence, ou même si elle ne se produit pas du tout, l'identification indirecte peut permettre au lecteur d'identifier le personnage. Ceci suppose cependant que le lecteur soit capable de réussir l'identification indirecte.

- *L'identification indirecte est cependant majoritairement tardive.*

Même si elle se produit avant l'identification orthonymique éventuelle, l'identification indirecte est le plus souvent tardive : en effet, des quatorze identifications indirectes représentées dans les schémas (les quatorze flèches courbées partant de cases blanches), seulement quatre ont lieu dans la première page. Reste cependant que l'identification indirecte peut identifier le personnage plus tôt que l'identification orthonymique, quand celle-ci existe, et qu'elle est le seul moyen d'identification quand la macroséquence ne compte aucune désignation orthonymique.

- *L'identification indirecte est possible à plusieurs occasions et selon des modalités différentes.*

Comme le montrent les schémas de la Figure 76, dans chaque macroséquence plusieurs types d'identifications indirectes (par continuité, par reconnaissance du personnage, par reconnaissance d'événement, etc.) sont souvent possibles à des endroits différents du texte. Par exemple, dans la macroséquence « Hommage à Jorge » (p. 79-87), Julián peut d'abord être identifié à la première page par continuité avec la fin de la macroséquence immédiatement précédente, puis à la huitième par reconnaissance de certaines de ses caractéristiques. Ainsi, plusieurs opportunités s'offrent au lecteur au cours de la macroséquence et ces opportunités mobilisent des informations différentes, de sorte que le lecteur pourrait rater certaines identifications mais en réussir d'autres.

- *L'identification indirecte est impossible dans la plupart du texte de la macroséquence.*

Bien que l'identification indirecte soit une possibilité réelle d'identification des personnages quand l'orthonymie fait défaut et bien que cette possibilité se renouvelle à plusieurs occasions dans la macroséquence, ces occasions sont comptées : entre deux et quatre dans chaque macroséquence.

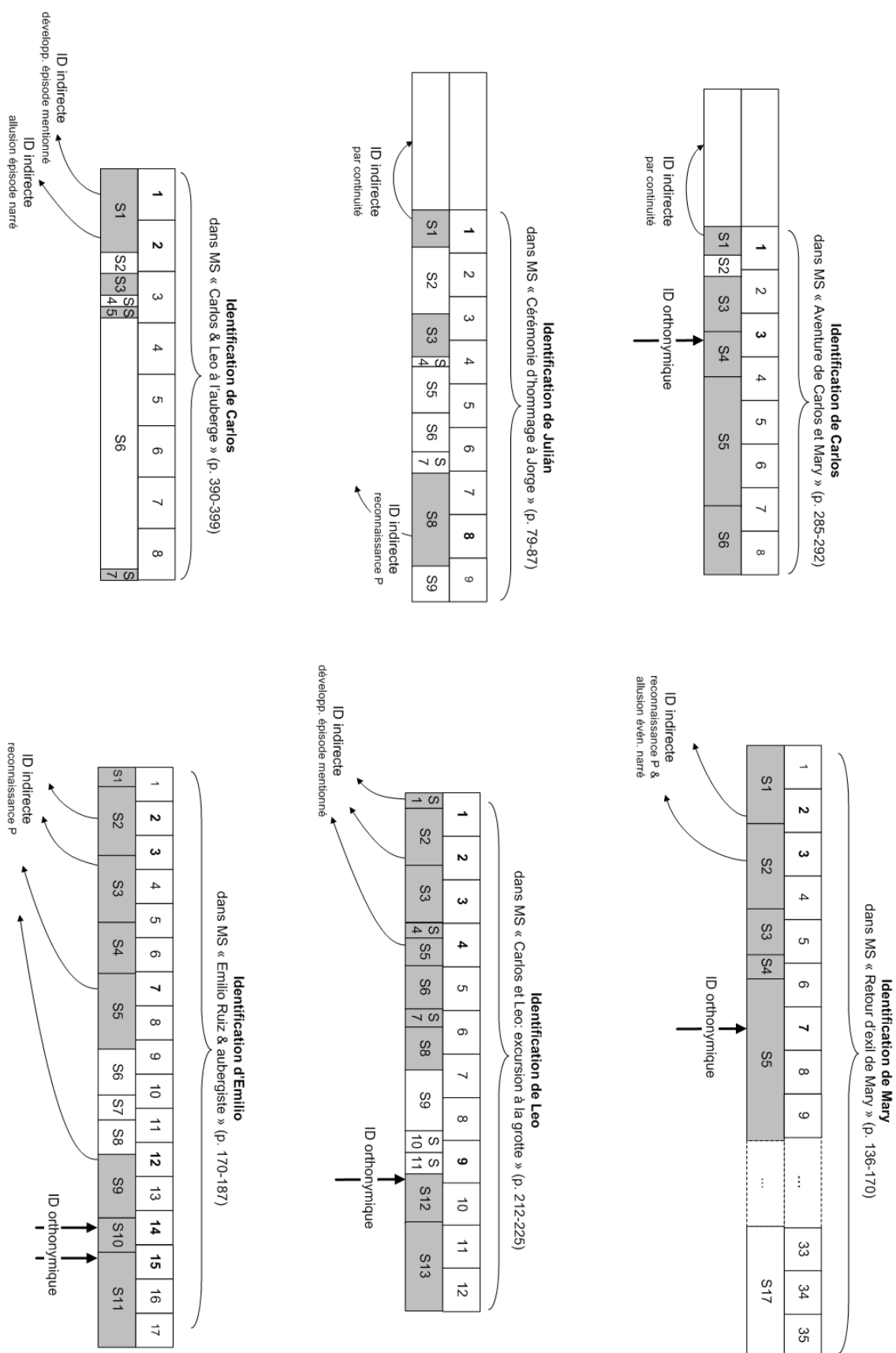


Figure 76: Identification des personnages protagonistes des macroséquences analysées

## Chapitre 11 La cohérence référentielle entre les séquences : les identifications relatives

Dans la première partie de notre travail, nous avons vu que les macroséquences ne sont pas des unités uniformes : elles sont constituées d'une suite de séquences entre lesquelles s'établissent des ruptures thématiques plus ou moins importantes. Les séquences homo-épisodiques, les plus nombreuses, constituent un récit unique, le récit homo-épisodique, celui qui définit l'unité de la macroséquence et qui fait avancer l'action du roman ; ces séquences homo-épisodiques sont séparées par des séquences hétéro-épisodiques (sur des épisodes déconnectés du récit homo-épisodique) ou non diégétiques (comme les théoriques). Ainsi, nous disions que le récit homo-épisodique est *fragmenté*, puisqu'il est constitué de ces fragments que sont les séquences homo-épisodiques.

Pour réussir la compréhension de l'histoire, le lecteur doit pouvoir repérer les différentes séquences homo-épisodiques et les connecter entre elles dans une narration unique. Pour cela, l'identification des personnages protagonistes de chaque séquence est indispensable, car sans connaître l'identité des personnages aucune connexion entre séquences n'est possible.

Or nous avons vu dans le chapitre précédent que, dans une macroséquence donnée, les personnages du récit homo-épisodique ne sont identifiés que dans quelques séquences (deux, trois, quatre, rarement plus) et que ces identifications appellent à des informations du texte antérieur plus ou moins accessibles en mémoire. Dans cette situation, que se passe-t-il dans les séquences homo-épisodiques qui ne comptent aucune possibilité d'identification ou dans celles où le lecteur ne réussit pas les identifications possibles ? Ce chapitre tentera de répondre à cette question. Nous verrons ainsi les stratégies non conventionnelles de lecture que le lecteur se voit forcé d'adopter dans sa recherche de cohérence et de compréhension.

Mais nous présenterons d'abord, dans la première section de ce chapitre, une brève caractérisation des modalités conventionnelles d'identification des personnages en début de séquence. Ce modèle conventionnel nous servira ensuite pour analyser le texte bénétien.

### 11.1 Les lexicalisations conventionnelles en début de séquence

Dans le Chapitre 8, nous avons établi une typologie des expressions référentielles qui peuvent être employées pour désigner un personnage. Nous y avons vu qu'un personnage

ne peut être référencé pronominalement que s'il est focal, c'est-à-dire s'il constitue le centre d'attention du discours immédiatement précédent, et si la référence pronominale n'est pas ambiguë (s'il n'y a pas plusieurs personnages jouissant d'un degré d'activation similaire). Dans les autres cas, le personnage doit être désigné lexicalement : s'il est accessible, c'est-à-dire s'il a été évoqué dans le contexte en cours, le personnage peut être désigné tant avec un orthonyme qu'avec une désignation descriptive invoquant une caractéristique saillante du personnage ; si le personnage n'a pas été évoqué dans le contexte immédiat, il doit être désigné avec un orthonyme.

Ces règles s'appliquent également aux débuts de séquence, ce que nous allons tenter de montrer en analysant quelques passages de *La Recherche*. La macroséquence « Présentation de Swann dans le salon des Verdurin » de *Du côté de chez Swann* illustre les trois possibilités que nous avons envisagées : reprise orthonymique, descriptive et pronominale. Le Tableau 16 ci-dessous présente l'enchaînement des séquences de cette macroséquence<sup>451</sup> :

**Tableau 16 : Séquences de la macroséquence  
« Présentation de Swann dans le salon des Verdurin »**

<i>Séquence</i>	<i>Pages</i>	<i>Type</i>	<i>Contenu</i>
S1	316	Homo-épisodique	Swann chez les Verdurin
S2	316-318	Hétéro-épisodique	Le docteur Cottard (caractère)
S3	318-319	Homo-épisodique	Mme Verdurin annonce que Swann sera présent au dîner
S4	319-326	Homo-épisodique	Swann chez les Verdurin
S5	326-329	Hétéro-épisodique	La phrase musicale
S6	329 sq.	Homo-épisodique	Swann chez les Verdurin

Le texte ci-dessous reproduit le début de chaque séquence.

Mon grand-père avait précisément connu, ce qu'on n'aurait pu dire d'aucun de leurs amis actuels, la famille de ces Verdurin. Mais il avait perdu toute relation avec celui qu'il appelait le «jeune Verdurin» et qu'il considérait, un peu en gros, comme tombé—tout en gardant de nombreux millions—dans la bohème et la racaille. Un jour il reçut une lettre de Swann lui demandant s'il ne pourrait pas le mettre en rapport avec les Verdurin: «A la garde! à la garde! s'était écrié mon grand-père, ça ne m'étonne pas du tout, c'est bien par là que devait finir Swann. Joli milieu! D'abord je ne peux pas faire ce qu'il me demande parce que je ne

<sup>451</sup> Marcel Proust, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF-Flammarion, 1987.

connais plus ce monsieur. Et puis ça doit cacher une histoire de femme, je ne me mêle pas de ces affaires-là. Ah bien! nous allons avoir de l'agrément si Swann s'affuble des petits Verdurin.» Et sur la réponse négative de mon grand-père, c'est **Odette** qui avait amené elle-même **Swann** chez **les Verdurin**.

- [S1] **Les Verdurin** avaient eu à dîner, le jour où **Swann** y fit ses débuts, **le docteur et Mme Cottard, le jeune pianiste et sa tante, et le peintre qui avait alors leur faveur**, auxquels s'étaient joints dans la soirée quelques autres fidèles.
- [S2] **Le docteur Cottard** ne savait jamais d'une façon certaine de quel ton il devait répondre à quelqu'un, si son interlocuteur voulait rire ou était sérieux. Et à tout hasard il ajoutait à toutes ses expressions de physionomie l'offre d'un sourire conditionnel et provisoire dont la finesse expectante le disculperait du reproche de naïveté, si le propos qu'on lui avait tenu se trouvait avoir été facétieux. [...]
- [S3] Quand **Mme Verdurin** avait annoncé qu'on aurait, dans la soirée, M. Swann: «Swann?» s'était écrié **le docteur** d'un accent rendu brutal par la surprise, car la moindre nouvelle prenait toujours plus au dépourvu que quiconque cet homme qui se croyait perpétuellement préparé à tout. Et voyant qu'on ne lui répondait pas: « Swann? Qui ça, Swann! » hurla-t-il au comble d'une anxiété qui se détendit soudain quand Mme Verdurin eut dit: « Mais l'ami dont Odette nous avait parlé. [...]
- [S4] En disant aux **Verdurin** que **Swann** était très "smart", **Odette** leur avait fait craindre un "ennuyeux". Il leur fit, au contraire, une excellente impression dont, à leur insu, sa fréquentation dans la société élégante était une des causes indirectes. Il avait, en effet, sur les hommes même intelligents qui ne sont jamais allés dans le monde une des supériorités de ceux qui y ont un peu vécu, qui est de ne plus le transfigurer par le désir ou par l'horreur qu'il inspire à l'imagination, de le considérer comme sans aucune importance. [...] Or quand le pianiste eut joué, **Swann** fut plus aimable encore avec lui qu'avec les autres personnes qui se trouvaient là. Voici pourquoi:
- [S5] L'année précédente, dans une soirée, **il** avait entendu une oeuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons sécrétés par les instruments. [...]

Dans S1, les Verdurin et Swann sont accessibles et même focaux, car ils ont été mentionnés dans la dernière phrase de la séquence antérieure (« c'est Odette qui avait amené elle-même Swann chez les Verdurin ») ; cependant, ils sont désignés lexicalement parce qu'une référence pronominale aurait été non pas tout à fait ambiguë mais difficile à suivre :

Et sur la réponse négative de **mon grand-père**, c'est **Odette** qui avait amené elle-même **Swann** chez **les Verdurin**. // **Les Verdurin** avaient eu à dîner, le jour où **Swann** y fit ses débuts, le docteur et Mme Cottard, le jeune pianiste et sa tante, et le peintre qui avait alors leur faveur, auxquels s'étaient joints dans la soirée quelques autres fidèles.

\*Et sur la réponse négative de **mon grand-père**, c'est **Odette** qui avait amené elle-même **Swann** chez **les Verdurin**. // **Ils** avaient eu à dîner, le jour où **il** y fit ses débuts, le docteur et Mme Cottard, le jeune pianiste et sa tante, et le peintre qui avait alors leur faveur, auxquels s'étaient joints dans la soirée quelques autres fidèles.

La mention des Verdurin active la représentation mentale du salon qu'ils tiennent et sur lequel, à ce point du texte, le lecteur a déjà lu une dizaine de pages, ce qui en rend les personnages accessibles. Ainsi, « le docteur et Mme Cottard » sont des orthonymes, mais « le jeune pianiste », « sa tante » et « le peintre qui avait alors leur faveur » sont des désignations descriptives. Au début de S2, séquence hétéro-épisodique sur le caractère du docteur Cottard, ce personnage est encore accessible, mais il est désigné orthonymiquement (les personnages accessibles peuvent être désignés avec des désignations descriptives ou avec des orthonymes). En revanche, à S3, il est désigné avec la désignation descriptive « le docteur », alors que Mme Verdurin est désignée avec son orthonyme. La séquence S4 commence aussi en identifiant les personnages avec leurs orthonymes. Enfin, la séquence S5 présente un cas de référence pronominale, autorisée parce que Swann est le personnage focal de la fin de S4<sup>452</sup>.

L'examen d'un passage de *La prisonnière* nous permettra de confirmer ces constatations, en particulier dans le cas des séquences qui reprennent le récit homo-épisodique après une interruption. Peu après le début du roman, le récit de *La prisonnière* ouvre une macroséquence sur les visites que le narrateur-personnage rend à Mme de Guermantes afin de se renseigner sur les toilettes qu'elle porte. Albertine admire ces toilettes et le narrateur lui en offre parfois des copies. Le Tableau 17 ci-dessous montre le découpage séquentiel du début de cette macroséquence<sup>453</sup>.

---

<sup>452</sup> Le pianiste est focal aussi dans cette fin de S4, mais le texte présente S5 comme une explication du comportement de Swann : « Or quand le pianiste eut joué, Swann fut plus aimable encore avec lui qu'avec les autres personnes qui se trouvaient là. Voici pourquoi: ».

<sup>453</sup> Marcel Proust, *La prisonnière*, Paris, GF-Flammarion, 1984.



**Tableau 17 : Séquences de la macroséquence  
« Visites du narrateur à Mme de Guermantes »**

<i>Séquence</i>	<i>Pages</i>	<i>Type</i>	<i>Contenu</i>
S1	121-125	Homo-épisodique	Admiration d'Albertine et visites à Mme de Guermantes
S2	125-128	Paradiégétique	Prononciation de l'aristocratie (digression)
S3	129-130	Homo-épisodique	Visites à Mme de Guermantes (reprise)
S4	130-132	Hétéro-épisodique	Défaite de M. de Guermantes lors de l'élection du président du Jockey
S5	132-135	Homo-épisodique	Visites à Mme de Guermantes (reprise)
S6	135-146	Hétéro-épisodique	M. de Charlus, Morel et sa fiancée
S7	147 sq.	Homo-épisodique	Visites à Mme de Guermantes (reprise)

Comme l'indique le tableau, dans l'intervalle considéré, le récit homo-épisodique sur les visites du narrateur est interrompu trois fois : d'abord par une digression de trois pages sur la prononciation du Français des aristocrates (S2) ; puis par une séquence hétéro-épisodique d'une page et demie sur l'humiliation que supposa pour M. de Guermantes de ne pas être élu président du Jockey Club et le rôle que l'affaire Dreyfus joua dans cet événement (S4) ; enfin, par une autre séquence hétéro-épisodique, celle-ci de douze pages, sur la relation entre M. de Charlus, son amant Morel et la fiancée de ce dernier (S6).

D'après ce que nous avons exposé plus haut, chacune des séquences reprenant le récit homo-épisodique après interruption (S3, S5 et S7) devrait commencer avec une désignation lexicale. C'est en effet ce que l'on constate, le personnage de Mme de Guermantes étant dans les trois cas désigné avec son orthonyme, « Mme de Guermantes » :

[S2] [...] Je voulais savoir comment on écrivait autrefois le mot Jean. Je l'appris en recevant une lettre du neveu de Mme de Villeparisis qui signe — comme il a été baptisé, comme il figure dans le Gotha — Jehan de Villeparisis, avec la même belle H inutile, héraldique, telle qu'on l'admire enluminée de vermillon ou d'outremer dans un livre d'heures ou dans un vitrail.

[S3] Malheureusement, je n'avais pas le temps de prolonger indéfiniment ces visites car je voulais, autant que possible, ne pas rentrer après mon amie. Or ce n'était jamais qu'au compte-gouttes que je pouvais obtenir de **Mme de Guermantes** les renseignements sur ses toilettes, lesquels m'étaient utiles pour faire faire des toilettes du même genre, dans la mesure où une jeune fille peut les porter, pour Albertine.

[...]

- [S4] [...] Le Duc ne pouvait plus du reste souffrir qu'on parlât de cette affaire « qui a causé, disait-il, tant de malheurs » bien qu'il ne fût en réalité sensible qu'à un seul, son échec à la présidence du Jockey.
- [S5] Aussi l'après-midi dont je parle, où je rappelais à **Mme de Guermantes** la robe rouge qu'elle portait à la soirée de sa cousine, M. de Bréauté fut assez mal reçu quand, voulant dire quelque chose, par une association d'idées restée obscure et qu'il ne dévoila pas, il commença en faisant manœuvrer sa langue dans la pointe de sa bouche en cul de poule : « A propos de l'affaire Dreyfus »  
[...]
- [S6] [...] Ce n'était pas, d'ailleurs, très souvent qu'il m'arrivait de rencontrer M. de Charlus et Morel. Souvent ils étaient déjà entrés dans la boutique de Jupien quand je quittais la duchesse, car le plaisir que j'avais auprès d'elle était tel que j'en venais à oublier non seulement l'attente anxieuse qui précédait le retour d'Albertine, mais même l'heure de ce retour.
- [S6] Je mettrai à part, parmi ces jours où je m'attardai chez **Mme de Guermantes**, un qui fut marqué par un petit incident dont la cruelle signification m'échappa entièrement et ne fut comprise par moi que longtemps après. [...]

En résumé, en début de séquence les personnages sont le plus souvent désignés avec leur orthonyme, parfois avec une désignation descriptive. Le personnage ne peut être référencé pronominalement que s'il était focal à la fin de la séquence antérieure.

### 11.2 L'identification par propagation dans *Una meditación*

Nous allons maintenant étudier l'identification des personnages protagonistes dans les débuts de séquence de *Una meditación*. Nous verrons qu'elle a peu à voir avec celle des textes conventionnels, ce qui explique une bonne partie de la difficulté de lecture du texte benétien. En effet, celui-ci impose au lecteur des stratégies de compréhension qui, d'un point de vue cognitif, sont bien plus exigeantes que celles mises en œuvre dans la lecture conventionnelle.

L'analyse linéaire d'une macroséquence nous permettra de repérer ces stratégies spécifiques au texte de Benet et de les analyser dans leur contexte. Nous choisissons pour cela la macroséquence sur « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268), dont la structure séquentielle est schématisée dans la Figure 77 (qui reprend le mode de représentation que nous avons employé dans §5.2) :

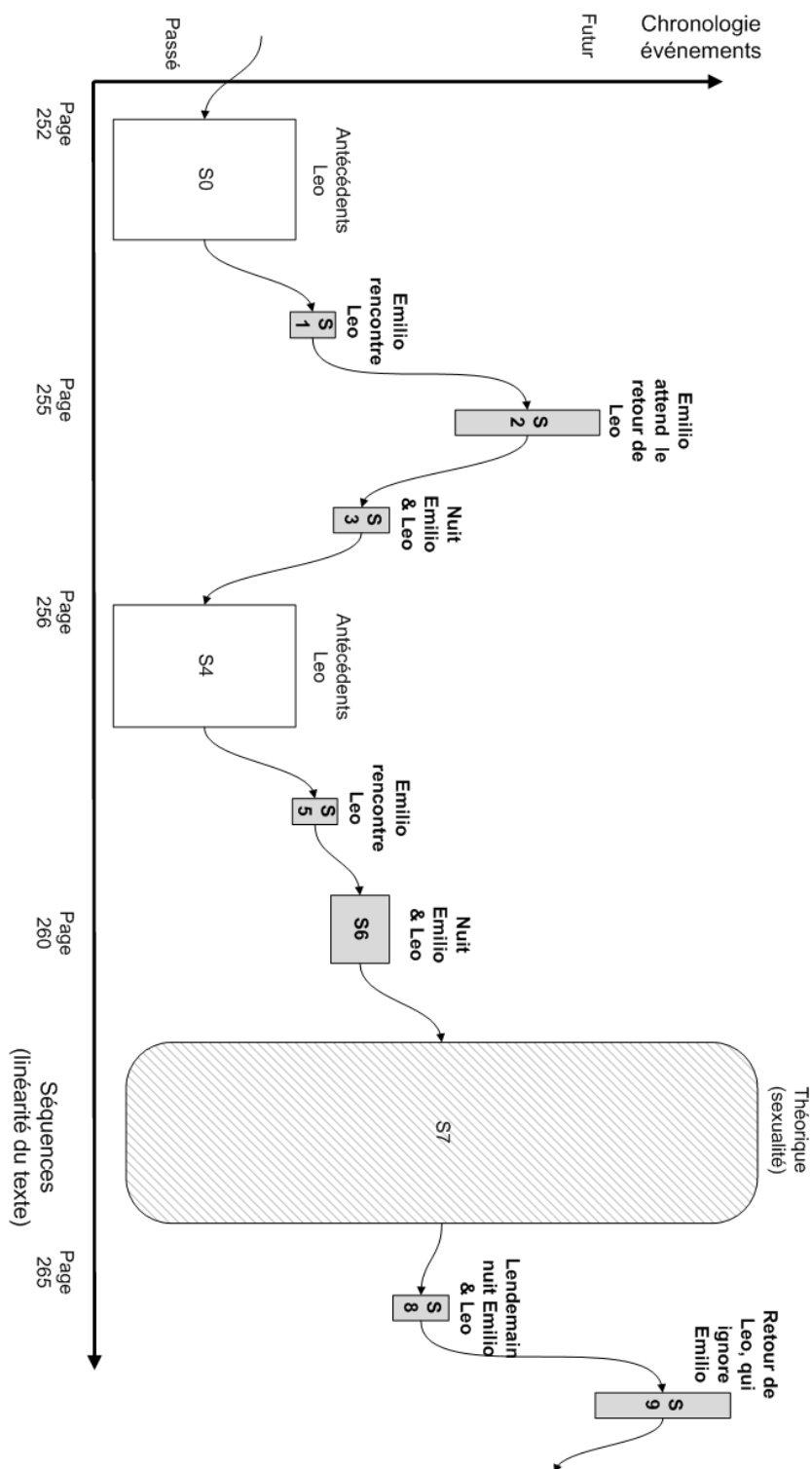


Figure 77: Structure séquentielle de la macroséquence de « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)

Pour étudier comment se produit le repérage des séquences homo-épisodiques et l'identification de leurs personnages, une représentation plus ramassée des macroséquences sera plus pratique. Celle que nous donnons dans la Figure 78 pour la macroséquence sur

« Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » indique le découpage en séquences et, pour chacune d'elles, l'extension, l'appartenance ou non au récit homo-épisodique et les personnages protagonistes. La première ligne de carrés (ceux numérotés de 1 à 11) représente l'extension en pages de la macroséquence (qui en compte onze, de la p. 254 à la p. 266) ; la deuxième ligne représente le découpage en séquences (donc, comme dans la Figure 77, neuf séquences étiquetées S1 à S9) ; les séquences homo-épisodiques (par exemple, S1 et S2) sont signalées avec un fond plus foncé ; la troisième ligne indique quels sont les personnages protagonistes de chaque séquence, identifiés avec leurs initiales, « E » pour Emilio et « L » pour Leo.

Pages:	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	
Séquences:	<b>S1</b>	<b>S2</b>	<b>S3</b>	S4		<b>S5</b>	<b>S6</b>	S7			<b>S8</b>	<b>S9</b>
Personnages protagonistes:	L E	L E	L E	L		L E	L E				L E	L E

**Figure 78: Structure séquentielle de la macroséquence  
« Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)**

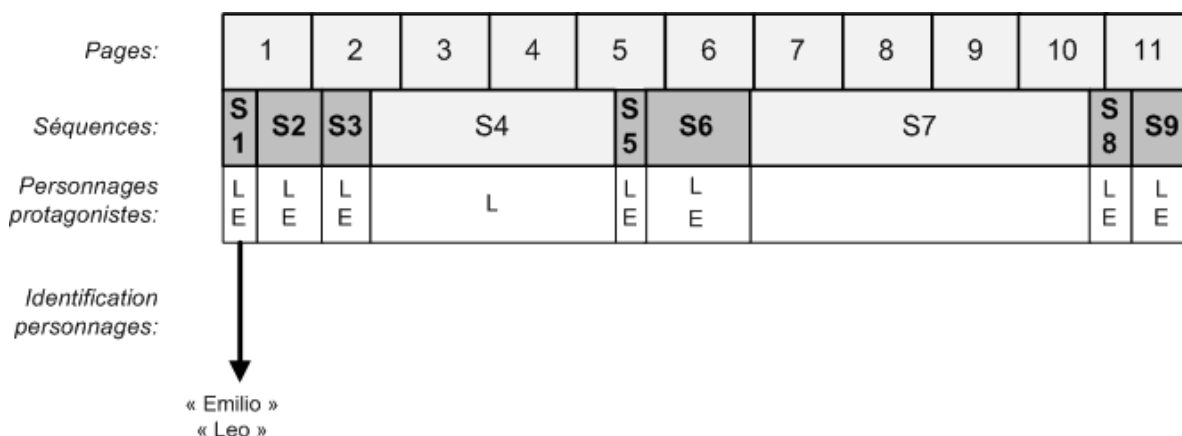
La figure indique que la première séquence (S1) est homo-épisodique (fond foncé) et que ses personnages protagonistes sont Emilio et Leo (« L » et « E »). La citation ci-dessous reproduit intégralement cette première séquence : c'est le texte entre les balises << début S1 >> et << début S2 >>, précédé de la fin de la macroséquence précédente (relatant des antécédents sur Leo) et suivi du tout début de la deuxième séquence.

Durante sus primeros meses de estancia —tras hacer unas visitas de rigor— apenas se relacionó con otras gentes que los inquilinos y empleados de la fonda y ciertos operarios del ramo de la construcción —albañiles, canteros, fontaneros, electricistas, escayolistas y pintores— que desde Macerta acudieron a su llamada para ejecutar las primeras obras que se llevaron a cabo en Región en más de treinta años. La casa de su padre, Titelácer, estaba muy lejos de la nuestra y fuera de la vega: no era más que una finca de recreo, de poca extensión, rodeada de una infranqueable tapia de piedra, que había permanecido cerrada desde antes de la guerra porque la familia —que no era oriunda de estas tierras— dejó de acudir a ella en la depresión. << **debut S1** >> Su estancia en la fonda no debió pasar de seis u ocho meses, con frecuentes interrupciones y una prolongada estancia en Francia para pasar la Navidad en casa de unos amigos suyos y durante la cual empezaron a sentirse los primeros estragos de aquel poder de añoranza que parecía ejercer sobre cuantos la hubieran conocido. El primero en sufrirlo fue el propio **Emilio Ruiz**, al que en verdad nadie conocía bien y para quien toda la provincia resultaba un campo demasiado estrecho para dar satisfacción a su afán de conquista; un hombre que aparentaba ser tan estricto en todo lo que se refiere a la conducta de los demás, en cuanto sus deberes y negocios le obligaban a permanecer más de dos semanas en Región no hacía más que

renegar de las ridículas costumbres de la sociedad pueblerina y buscar, con la compañía de ciertas personas y frecuentando ciertos sitios, la manera de evadirse del marco de sus pretensiones. No era raro verle en la fonda a la caída de la tarde para tomar una cerveza en compañía del viejo ingeniero de minas —que quién sabe con qué grado de lucidez asentía a sus incesantes reproches— y como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**. << début S2 >> Durante su ausencia no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento (UM, p. 254-255)

Un des personnages, Emilio Ruiz, est explicitement identifié avec son orthonyme dès sa première apparition, en début de séquence. L'autre personnage, Leo, était le personnage focal du texte antérieur et n'est orthonymiquement désigné qu'à la fin de la séquence. Les deux personnages sont donc explicitement identifiés. Cette identification explicite en début de macroséquence est bien sûr conventionnelle : le début d'une macroséquence introduit une rupture thématique et souvent un changement de personnages et doit par conséquent commencer par les identifier orthonymiquement, en particulier Emilio qui ne participait pas aux événements décrits dans le texte immédiatement antérieur.

Dans le schéma de la structure séquentielle, nous représenterons les désignations orthonymiques par des flèches verticales étiquetées avec les orthonymes en question. Dans S1, figurent les deux orthonymes *Emilio* et *Leo* :



**Figure 79: Identification des personnages de S1 dans la macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)**

La macroséquence se poursuit avec une deuxième séquence homo-épisodique, dont voici le début :

El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz, [...] No era raro verle en la fonda a la caída de la tarde para tomar una cerveza en compañía del viejo ingeniero de minas —que quién sabe con qué grado de lucidez asentía a sus incesantes reproches— y como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**. << début

**S2 >>** Durante **su ausencia** no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento —retraso que le irritaba tanto más cuanto le venía a poner de manifiesto, ante quienes había presumido de todo lo contrario, hasta qué punto no estaba al tanto de los movimientos de una persona cuyos pasos evidentemente ignoraba porque a todas luces no se preocupaba de tenerle informado de ellos— le indujo, para preservar su siempre afilado amor propio y su sentido del ridículo, a no poner los pies en la fonda hasta tanto no tuviera noticias fidedignas de su vuelta. Cuando al fin supo que estaba de nuevo en Región —uno o dos meses después de lo dicho— se las arregló para hacerse el encontradizo, un gesto bien inútil para quien de sobra sabía que lo habría de encontrar y cuya ineluctabilidad la llevó a no sorprenderse siquiera al no encontrarle en el vestíbulo a **su vuelta de Francia**. Además se venía a sumar un sentimiento de piadoso hastío, de compasiva antipatía (unidos a la falta de recursos con que siempre se ha de encontrar una persona para romper o distanciar unilateralmente un trato deteriorado en un momento de clarividencia), los más arduos y difíciles de superar para sustentar una intimidad. **<< début S3 >>** Todo había ocurrido la víspera de su salida para Francia, (UM, p. 255)

Cette séquence ne contient aucune désignation lexicale des personnages protagonistes, qui sont toujours référencés pronominalement. Cependant, la référence pronominale en début de séquence est autorisée par la norme de cohérence quand les personnages étaient déjà focaux à la fin de la séquence antérieure, ce qui est ici le cas : Emilio et Leo, protagonistes de S2, l'étaient aussi dans S1. Reste cependant que la transition entre les deux séquences présente une certaine étrangeté : le texte de la séquence S2 cadre son action par rapport à un événement que le lecteur ne connaît pas, « *su ausencia* », un événement qu'il n'est pas par conséquent capable de situer dans le récit homo-épisodique antérieur, qui ne parlait d'aucune absence. Devant cette rupture du continuum événementiel non prise en charge par le récit, le lecteur se demandera si le récit qui commence porte encore sur les mêmes personnages. Cette interrogation est justifiée parce que, n'introduisant pas les nouveaux événements en relation avec les événements antérieurs, le texte semble « passer à autre chose » ; elle est encore plus justifiée dans le cadre du texte bénédictien, dont le lecteur sait par expérience qu'il peut à tout moment, sans ménager de transition, changer de sujet.

En réalité, dans les textes conventionnels, il ne suffit pas qu'un personnage soit focal à la fin d'une séquence pour qu'il puisse être référencé pronominalement dans le début de la séquence suivante. Il est nécessaire aussi que la transition entre les deux séquences soit telle que, implicitement ou explicitement, un lien rhétorique (explicatif, de contextualisation, etc.) ou événementiel (temporel, causal, etc.) puisse être établi entre les deux qui justifie la permanence du personnage. C'est ce qui se produisait dans la transition entre les séquences S4 et S5 de la macroséquence « Présentation de Swann dans le salon

des Verdurin », où Swann pouvait être référencé pronominalement à S5 parce qu'un lien (rhétorique) d'explication était posé à la fin de S4 :

[S4] [...] Or quand le pianiste eut joué, **Swann** fut plus aimable encore avec lui qu'avec les autres personnes qui se trouvaient là. Voici pourquoi:

[S5] L'année précédente, dans une soirée, **il** avait entendu une oeuvre musicale exécutée au piano et au violon. D'abord, il n'avait goûté que la qualité matérielle des sons secrétés par les instruments. [...]

Or un tel lien n'est pas manifeste dans la transition entre les séquences S1 et S2 de la macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge », car, comme nous l'avons dit, l'événement charnière entre les deux, « *su ausencia* », est en principe inconnu du lecteur. En réalité, il n'est pas vraiment inconnu, mais il a été rapporté de telle sorte que le lecteur aura du mal à utiliser cette information en commençant la lecture de S2. En effet, l'absence de Leo est implicitement évoquée au début de S1, avant qu'il n'ait été question de la relation d'Emilio et Leo et donc avant que le lecteur ne puisse en saisir l'importance pour l'action de S2 (« *Su estancia [de Leo] en la fonda no debió pasar de seis u ocho meses, con frecuentes interrupciones y una prolongada estancia en Francia para pasar la Navidad en casa de unos amigos suyos* »). Ainsi, même si un lien existe entre les deux séquences, S1 et S2, il est tellement peu saillant qu'il ne sera peut-être pas perçu.

La difficulté de perception de ce lien entre S2 et S1 est due en grande partie à ce que les personnages de S2 ne sont pas explicitement identifiés, de sorte que le lecteur n'est pas invité à chercher dans ce qu'il a lu précédemment sur ces personnages, en particulier les absences de Leo mentionnées à S1. Cet effet négatif de la désignation pronominale des personnages de S2 devient manifeste si on compare la formulation bénétienne originale et l'alternative suivante<sup>454</sup> :

como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**.  
<< *début S2* >> Durante **su ausencia** no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento

---

<sup>454</sup> Cette transition est le siège d'un autre problème de cohérence, l'ambiguïté du pronom *su*, qui peut renvoyer tant à Leo qu'à Emilio. Nous traiterons de ce genre d'ambiguïtés dans le Chapitre 12.

\*como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**. << début S2 >> Durante *la ausencia ésta*, **Emilio** no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento

Cette transgression de la norme de cohérence qui consiste en la désignation pronominale en début de séquence quand les personnages protagonistes sont les mêmes que ceux de la séquence précédente mais qu'il n'existe pas de lien évident entre les deux séquences, nous l'appelons *absence de lexicalisation de maintien* (*maintien* car les personnages étaient déjà focaux à la fin de la séquence précédente).

L'effet potentiel de l'absence de lexicalisation de maintien est double : d'une part, le lecteur pourra douter du caractère homo-épisodique de la séquence, c'est-à-dire de sa participation au récit homo-épisodique commencé à S1, de sorte que l'unité de la macroséquence sera compromise ; d'autre part, les personnages de la séquence ne seront pas identifiés, car leurs désignations pronominales renvoient à ce récit homo-épisodique qui n'aura pas été reconnu dans S2.

Dans ces cas, la nature homo-épisodique de la séquence et l'identification de ses personnages protagonistes seront établies de manière tardive, en avançant dans la lecture, par recoupage avec des informations fournies par le texte antérieur ou postérieur. Ici, le lecteur devra avoir recours à la similitude du rapport qu'entretiennent les personnages de S1 et ceux (non identifiés) de S2 : dans S1, il est question d'Emilio comme future victime de l'attrait de Leo (« *El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz* ») ; dans S2, un des personnages non identifiés semble être sous l'emprise d'un autre personnage (non identifié), dont il attend anxieusement le retour. Cette coïncidence de la structure de l'action pourra alors mettre le lecteur sur la piste de l'appartenance de S2 au récit homo-épisodique.

Ainsi, pour pallier l'absence de lexicalisation de maintien, le lecteur doit poursuivre la lecture jusqu'à ce que, en repérant des événements, des relations entre les personnages, des circonstances temporelles ou spatiales coïncidentes avec les événements homo-épisodiques rapportés par le texte antérieur (ici, S1), la séquence soit reconnue comme appartenant au récit homo-épisodique. Une fois la séquence reconnue comme homo-épisodique, ses personnages protagonistes sont immédiatement identifiés : ce sont ceux du récit homo-épisodique antérieur, Emilio et Leo.

On notera que dans cette identification des personnages à travers la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique se produit une *inversion de la logique*



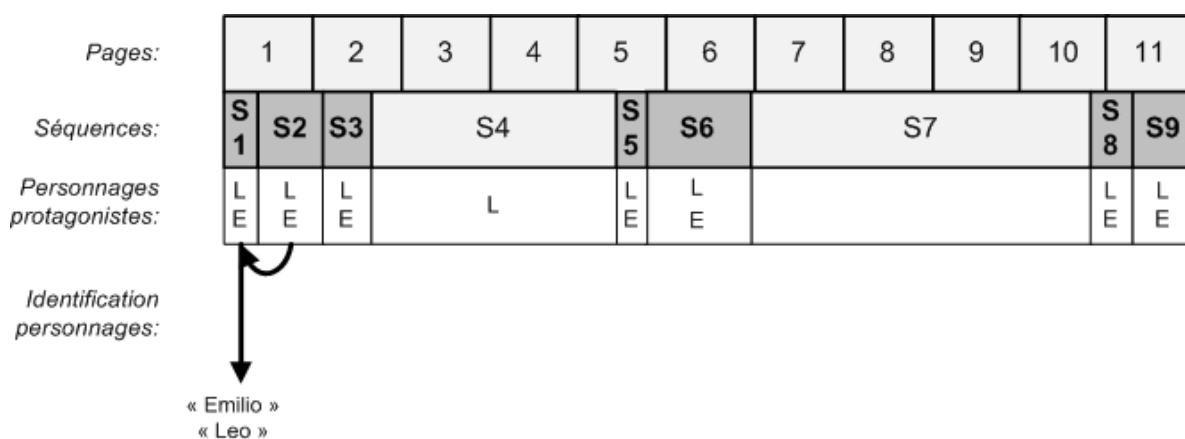
*conventionnelle* : alors que dans le récit conventionnel l'identification des personnages est un préalable à la compréhension de l'action, ici c'est la compréhension (forcément imparfaite) de l'action qui sert à identifier les personnages.

Mais il faut souligner cet aspect essentiel que la reconnaissance du récit homo-épisodique ne conduit pas à une identification absolue des personnages, c'est-à-dire au niveau global de l'ensemble du roman, mais seulement dans le contexte restreint de la macroséquence. En effet, le personnage n'est pas identifié comme tel ou tel personnage du roman (Emilio, Leo Mary, Carlos, etc.), mais comme tel acteur du récit de la macroséquence : le lecteur comprend que le personnage non identifié est le même que celui d'une séquence antérieure, mais il n'en connaît pas l'identité au niveau global (son orthonyme). Cette identification dans le contexte restreint de la macroséquence, nous l'appellerons *identification relative* (*relative* au contexte de la macroséquence).

Nous avons étudié l'*identification absolue* des personnages dans le chapitre précédent (le Chapitre 10) : elle se produit dans certaines séquences soit par *désignation orthonymique*, soit *indirectement par reconnaissance* selon une des modalités inventoriées dans la Figure 75 (p. 358). Dans les séquences qui ne comportent aucune identification absolue (qui sont les plus nombreuses), l'identité absolue du personnage ne pourra être établie que si elles sont reliées par une ou plusieurs identifications relatives à des séquences où cette identification absolue a eu lieu. Dans le cas présent, les personnages référencés pronominalement à S2 sont relativement identifiés comme étant les mêmes que ceux de S1 ; comme dans S1 les personnages étaient désignés avec leurs orthonymes (Emilio et Leo), ceux de S2 deviennent alors absolument identifiés (c'est-à-dire le lecteur comprend non seulement que les personnages de S2 sont les mêmes que ceux de S1 mais aussi qu'il s'agit d'Emilio et de Leo).

Ainsi, l'identification absolue des personnages non orthonymiquement désignés en début de séquence a lieu par *propagation de l'identité* le long de la chaîne d'identifications relatives : les personnages de S1 ont été orthonymiquement identifiés comme Emilio et Leo, identité qui se propage à S2 (où ils sont désignés pronominalement) grâce à l'identification relative reliant S2 à S1. La réussite de l'identification par propagation dépend donc de celle des identifications relatives, qui à son tour dépend de l'attention que le lecteur a portée aux différentes séquences où intervient le personnage. Un lecteur non suffisamment attentif manquera inévitablement certaines identifications relatives et par conséquent les identifications absolues qu'elles auraient pu déclencher.

Le repérage des séquences homo-épisodiques et l'identification relative des personnages est donc ici le fait de la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique antérieur, qui lie certains éléments du contenu de la séquence en cours de lecture à des éléments d'autres séquences. Nous représenterons cette forme de rétablissement indirect de la cohérence (événementielle et référentielle) avec un arc de flèche pointant vers la séquence antérieure avec laquelle le lecteur a établi le lien :



**Figure 80: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : S1 à S2**

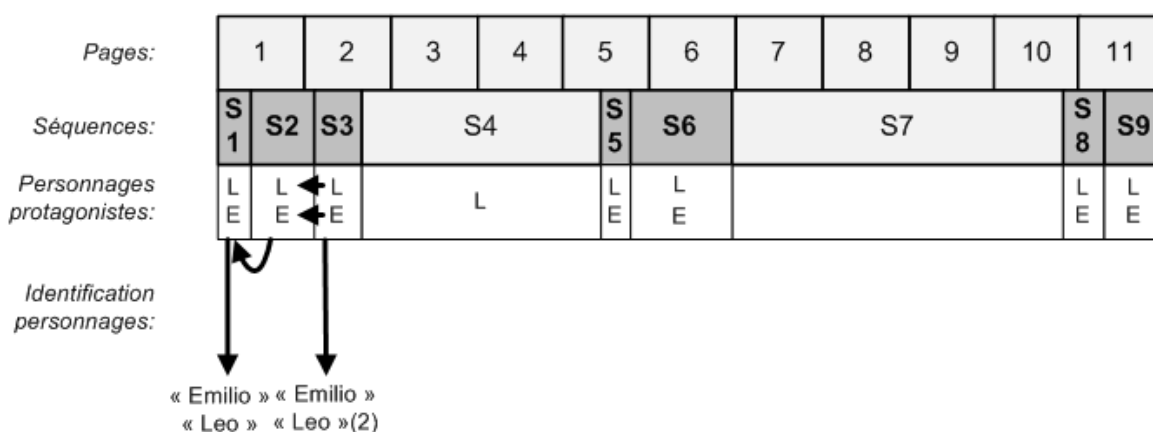
Cette représentation par flèches schématise le mécanisme d'identification relative et absolue. Les flèches représentant les orthonymes ont un sens « sortant » (elles « quittent » le rectangle représentant la séquence) pour indiquer qu'elles opèrent une identification absolue, elles identifient le personnage de la séquence avec tel ou tel personnage du roman. Les flèches représentant les identifications relatives, en revanche, ne font que renvoyer d'une partie du texte de la macroséquence à une autre : le lecteur comprend que le personnage de la séquence d'où part la flèche est le même que celui de la séquence où elle arrive, mais pour identifier le personnage avec un de ceux du roman, une flèche « sortante » est nécessaire.

Dans le cas des personnages de S2, le schéma représente bien le mécanisme d'identification : les deux personnages désignés pronominalement dans S2 sont d'abord relativement identifiés comme les mêmes que dans S1 (identification relative représentée par la flèche menant de S2 à S1), puis deviennent identifiés absolument grâce à la désignation orthonymique de S1 (identification absolue représentée par la flèche sortante). En fonction de la difficulté du cas et de l'attention et de la mémoire du lecteur, ces deux opérations seront plus ou moins rapides et plus ou moins inconscientes.

La séquence suivante, la S3, est encore homo-épisodique. En voici le texte :

Además se venía a sumar un sentimiento de piadoso hastío, de compasiva antipatía (unidos a la falta de recursos con que siempre se ha de encontrar una persona para romper o distanciar unilateralmente un trato deteriorado en un momento de clarividencia), los más arduos y difíciles de superar para sustentar una intimidad. << **début S3** >> Todo había ocurrido la víspera de **su salida para Francia**, a causa de uno de aquellos arbitrarios proceder de **Leo** que ni siquiera podían denominarse caprichos. En ciertas ocasiones también ella podía ser muy elemental u obedecer a tópicos muy simplistas, como aquel que le indujo a dar salida a su amistad con **Emilio Ruiz**, concediéndole por una noche aquello que todo le llevaba a pensar que andaba buscando. Leo era lo bastante penetrante como para no engañarse desde el primer instante —pasada la euforia inicial de su llegada— respecto a la mediocridad de aquel individuo pero también era tan curiosa que no pudo por menos —después de una tan larga ausencia, ávida de entrar en conocimiento directo de un medio y unas personas de las que durante años sólo había oído pestes y extravíos— de sentirse intrigada y dejarse arrastrar —por otro tono, por otros argumentos, por otra manera de razonar y hablar— por una persona que protagonizaba todas las causas de su alejamiento. << **début S4** >> Nada más llegar, una de las primeras cosas que había hecho era presentarse, sin excepción, a saludar a todos los supervivientes de quienes en su día había oído hablar a su padre con algún respeto o simpatía (UM, p. 255-256)

Cette séquence identifie explicitement ses personnages, Emilio et Leo, facilitant ainsi son identification comme séquence homo-épisodique. Par ailleurs, le lien avec la séquence antérieure est cette fois-ci manifeste, car S3 est introduite comme une explication, une exposition des antécédents de S2 : « *Todo había ocurrido...* » Nous représenterons ce lien événementiel entre les deux séquences par deux flèches horizontales (←). Quant à l'identification explicite, nous la représenterons par une flèche verticale sortante, comme pour S1. Le schéma de la macroséquence devient maintenant le suivant :



**Figure 81: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : S1 à S3**

Continuons l'analyse de la macroséquence. La quatrième séquence porte sur le retour de Leo à Región et est donc hétéro-épisodique (cf. Figure 77, p. 371). Or, alors qu'elle est

bien plus longue que les précédentes, cette séquence ne compte aucune désignation lexicale du personnage protagoniste (Leo). Néanmoins, nous allons voir que, contrairement à ce qu'il arrivait à S2, cette absence d'identification explicite ne suppose pas un problème pour identifier les personnages. Voici le début de la séquence :

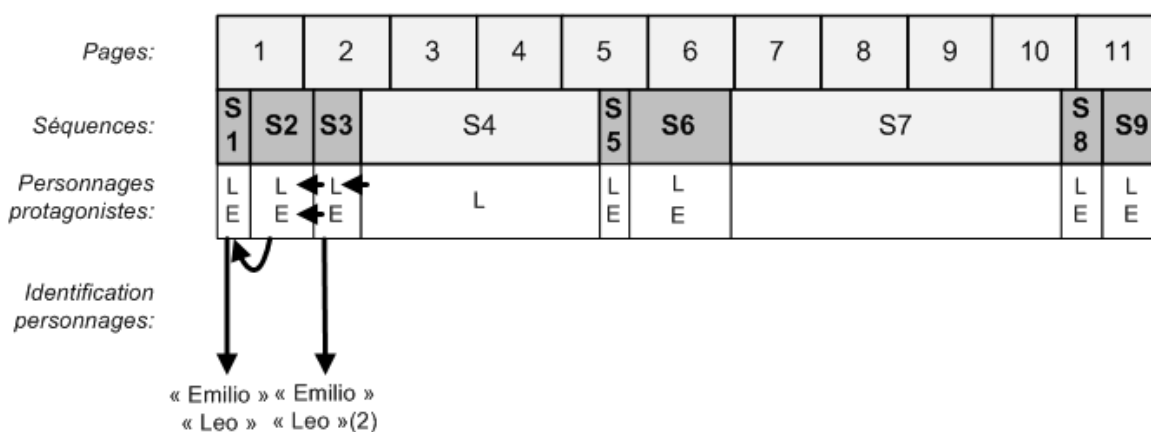
**Leo** era lo bastante penetrante como para no engañarse desde el primer instante — **pasada la euforia inicial de su llegada**— respecto a la mediocridad de aquel individuo pero también era tan curiosa que no pudo por menos —después de una tan larga ausencia, ávida de entrar en conocimiento directo de un medio y unas personas de las que durante años sólo había oído pestes y extravíos— de sentirse intrigada y dejarse arrastrar —por otro tono, por otros argumentos, por otra manera de razonar y hablar— por una persona que protagonizaba todas las causas de su alejamiento. << **début S4** >> **Nada más llegar**, una de las primeras cosas que había hecho era presentarse, sin excepción, a saludar a todos los supervivientes de quienes en su día había oído hablar a su padre con algún respeto o simpatía y, a lo más, no había obtenido en correspondencia más que las tímidas frases de bienvenida con que disimular la indiferencia, esos besos de salutación en que para alcanzar la mejilla del otro es preciso adelantar la cabeza dos palmos. Pero ni en las semanas ni en los meses que siguieron a su instalación provisional en la fonda, cuando era bien patente y conocido que se hallaba decidida a reconstruir la casa de su padre para gozar en Región [...] (UM, p. 256)

On le voit, aucune désignation lexicale ne vient identifier explicitement le personnage de Leo en début de séquence, celui-ci est désigné pronominalement. Mais la désignation pronominale est ici conventionnellement recevable, car Leo est le personnage focal de la fin de la séquence précédente (« *Leo [...] no pudo por menos de sentirse intrigada y dejarse arrastrar [...] por una persona que protagonizaba todas las causas de su alejamiento.* ») et un lien événementiel peut être établi entre les deux séquences qui justifie le maintien du personnage dans le centre d'attention : S4 expose les antécédents de S3 (S3 : « *pasada la euforia inicial de su llegada...* », S4 : « *Nada más llegar...* »). Ainsi, il n'y a pas ici cette transgression de la norme que nous avons constatée dans S2 et que nous appelions absence de lexicalisation de maintien. Par ailleurs, l'articulation mentionnée entre S3 et S4 permet l'intégration de S4 au récit homo-épisodique.

Il est cependant très important de noter que la reconnaissance du lien événementiel qui permet la désignation pronominale ne fournit pas une identification directe du personnage : pour l'identifier dans les pronoms de S4, il faudra que Leo ait été identifiée dans S3, séquence à laquelle renvoient les pronoms de S4. Il s'agit donc d'une forme d'identification relative : le lecteur comprend juste que le personnage est le même que celui d'une autre séquence, en l'occurrence la précédente, S3. L'identification avec un des personnages du roman dépend de ce que dans cette autre séquence l'identité absolue du

personnage ait été établie, ce qui est le cas dans S3 où Leo a été désignée orthonymiquement. Cette identification absolue à S3 se propage alors vers S4 grâce à l'identification relative reliant S4 à S3. En revanche, si le lecteur rate l'identification relative au début de S4, le personnage de cette séquence ne pourra pas être identifié, car S4 ne contient aucune identification explicite.

Avec le même formalisme que précédemment, la figure suivante schématise le lien événementiel qui existe entre S3 et S4 et qui permet d'établir l'identité relative du seul personnage protagoniste, Leo :



**Figure 82: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : S1 à S4**

Après la longue séquence hétéro-épisodique sur le passé de Leo, la séquence suivante, S5, revient au récit homo-épisodique (le récit principal de la macroséquence), celui de la rencontre de Leo et Emilio Ruiz :

Pero cuando tras un par de meses en Región se dio cuenta en su cruda realidad de la soledad de su nueva *demeure*, sin el consuelo o apoyo de un par de amistades firmes y permanentes, por fuerza vino a considerar si aquella decisión tan lúcida no tenía también sus zonas de sombra, tan intensas que —tengo entendido— en varias ocasiones estuvo a punto de renunciar a su acción y volverse por donde había venido, movida por razones más graves, poderosas y cuantiosas que los dineros invertidos en la reconstrucción y acondicionamiento de la antigua finca de su padre. << *début S5* >> En tales circunstancias nada parece más explicable y sencillo de entender que **su [de Leo] primer encuentro y relación ulterior con aquella persona tan pagada de sí misma** y, en verdad, tan ligera pero para la que nunca (cuando ya había suspendido todo trato con él y a sabiendas de que, para compensarse a sí mismo del desaire, había propalado por todas las áreas sujetas en materia de información a su jurisdicción, toda clase de especies acerca de su conducta y manera de ser) tuvo la menor palabra de despecho. << *début S6* >> La víspera de su marcha a Francia [...] (UM, p. 258-259)

Dans cette séquence Leo n'est jamais désignée lexicalement ; quant à Emilio, il l'est avec une désignation descriptive, « *aquella persona tan pagada de sí misma* ». L'absence de lexicalisation de Leo en début de séquence ne transgresse pas la norme de cohérence, car d'une part, Leo est le personnage focal de la fin de la séquence précédente (qui porte intégralement sur elle), S4, et d'autre part, le début de S5 établit un lien événementiel clair avec S4 qui implique la permanence du personnage malgré le changement de séquence. En effet, « *En tales circunstancias nada parece más explicable y sencillo de entender...* » introduit S5 comme une suite et une conséquence de ce qui a été rapporté dans S4.

Il faut noter cependant qu'il s'agit là d'une nouvelle identification relative du personnage de Leo, car le lecteur comprend seulement que le personnage de S5 référencé pronominalement est le même que celui de S4. Or, non seulement au début de S4 le personnage faisait déjà l'objet d'une identification relative par rapport à S3, mais surtout, l'ensemble du texte de la séquence S4 a été le siège d'une autre transgression de la norme de cohérence qui fera que, avant déjà d'arriver à S5, le lecteur ne saura peut-être plus qui est le personnage protagoniste : il s'agit de ce que nous appellerons *absence de lexicalisation de rappel*.

L'absence de lexicalisation de rappel se définit par référence à la lexicalisation de rappel caractéristique des textes conventionnels. Nous savons que dans les passages où le personnage focal ne change pas, la norme prescrit l'emploi de références pronominales, mais que cette règle s'applique seulement jusqu'à ce que le passage en question atteinte une certaine extension ; une fois cette extension limite dépassée, le texte rappelle l'identité du personnage focal au moyen d'une désignation explicite, que nous appellerons *lexicalisation de rappel* (*rappel* de l'identité du personnage focal). Ainsi, nous verrons plus tard (dans §12.1) que dans *La Regenta* l'identité du personnage focal est rappelée au moins tous les 150 à 200 mots.

Or, alors qu'elle compte 793 mots (plus de deux pages dans notre édition de *Una meditación*), la séquence bénétienne S4 dont nous nous occupons en ce moment ne contient aucune lexicalisation du personnage (Leo y est toujours désignée pronominalement). Si l'on prend 200 mots comme référence de la norme de cohérence, le texte bénétien multiplie ici par quatre la distance maximale après la dernière lexicalisation de rappel. C'est ce grand écart par rapport à la norme que nous désignons *absence de lexicalisation de rappel*. On peut alors imaginer que, même si le personnage (Leo) a été correctement identifié au début de S4, l'absence de rappel de son identité sur un si long

passage pourra finir par troubler le lecteur et par engendrer la confusion : s'agit-il toujours du même personnage, n'a-t-il pas changé depuis la dernière mention d'un orthonyme, le lecteur n'aurait-il pas raté quelque chose ?

En arrivant à la séquence S5, le lecteur comprendra qu'un de ses personnages (Leo) est le même que celui de la séquence antérieure (c'est-à-dire qu'il établira une identification relative), S4, mais c'est l'identité du personnage de S4 qui pourra constituer un problème, car sa dernière identification explicite se trouve très loin en arrière. En résumé, même si un lien événementiel ou rhétorique clair existe entre deux séquences partageant le même personnage focal, l'identification du personnage dans la séquence qui commence peut être problématique si la séquence qui se termine a été le siège du phénomène d'absence de lexicalisation de rappel. Nous dirons qu'il se produit dans ce cas une *absence de lexicalisation de rappel en début de séquence* : un texte conventionnel aurait commencé la nouvelle séquence, S5, en rappelant l'identité du personnage.

Mais, même si la continuité événementielle avec la séquence précédente S4 est établie, le lecteur doit encore reconnaître la nature homo-épisodique de cette séquence S5, c'est-à-dire se rendre compte que cette séquence reprend le récit homo-épisodique (sur la rencontre d'Emilio et Leo) interrompu par la séquence hétéro-épisodique S4 (sur le passé de Leo). Pour reconnaître la reprise du récit homo-épisodique, l'identification explicite des personnages aurait été un indice décisif, mais nous avons vu que ni Leo ni Emilio ne sont explicitement identifiés. L'absence de lexicalisation de Leo, nous avons vu qu'elle se justifie par la continuité événementielle avec la séquence antérieure. En revanche, l'absence d'identification explicite d'Emilio en début de S5 constitue une claire transgression de la norme de cohérence que nous appellerons *absence de lexicalisation de réactivation*, car Emilio n'étant pas actif dans la séquence précédente, il aurait dû être réactivé à travers une désignation lexicale. La comparaison du texte original avec la reformulation conventionnelle suivante montre la violence qui est faite à la norme de cohérence :

[*Séquence sur le passé de Leo*] Pero cuando tras un par de meses en Región se dio cuenta en su cruda realidad de la soledad de su nueva *demeure*, [...] << **début S5** >> En tales circunstancias nada parece más explicable y sencillo de entender que su primer encuentro y relación ulterior con aquella persona tan pagada de sí misma y, en verdad, tan ligera pero para la que nunca [...] tuvo la menor palabra de despecho.

\*[*Séquence sur le passé de Leo*] Pero cuando tras un par de meses en Región se dio cuenta en su cruda realidad de la soledad de su nueva *demeure*, [...] << **début S5** >> En

tales circunstancias nada parece más explicable y sencillo de entender que su primer encuentro y relación ulterior con **Emilio Ruiz**, aquella persona tan pagada de sí misma y, en verdad, tan ligera pero para la que nunca [...] tuvo la menor palabra de despecho.

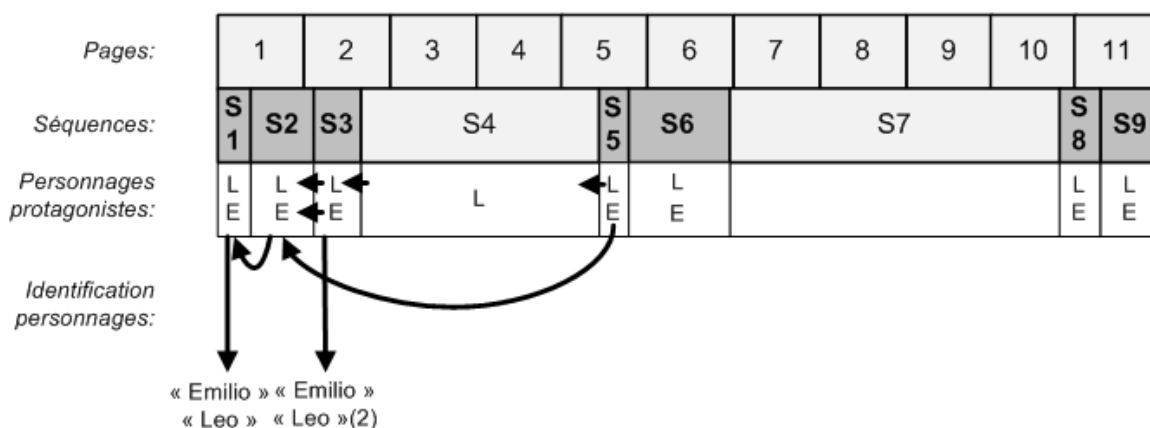
Faute d'identification explicite des personnages protagonistes, la reprise du récit homo-épisodique qu'opère S5 ne pourra être repérée qu'en reconnaissant des éléments de contenu, en particulier ceux auxquels renvoie l'expression employée pour désigner Emilio, « *aquella persona tan pagada de sí misma* ». Cette expression désigne Emilio en invoquant sa présomption, une des caractéristiques que lui a attribuées le texte antérieur, d'abord de manière générique à S1, puis en relation avec Leo à S2 (pages 254 et 255) :

El primero en sufrirlo fue el propio Emilio Ruiz, al que en verdad nadie conocía bien y para quien **toda la provincia resultaba un campo demasiado estrecho para dar satisfacción a su afán de conquista**;

Durante su ausencia no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento —retraso que le irritaba tanto más cuanto le venía a poner de manifiesto, ante quienes **había presumido** de todo lo contrario, hasta qué punto no estaba al tanto de los movimientos de una persona cuyos pasos evidentemente ignoraba porque a todas luces no se preocupaba de tenerle informado de ellos— le indujo, para preservar **su siempre afilado amor propio y su sentido del ridículo**, a no poner los pies en la fonda hasta tanto no tuviera noticias fidedignas de su vuelta.

En résumé, dans S5 la continuité événementielle entre S4 et S5 peut permettre d'identifier Leo, mais la reconnaissance de la reprise du récit homo-épisodique et l'identification d'Emilio dépendent de la reconnaissance des éléments communs avec S2. C'est ce que représente cette nouvelle version du schéma de la macroséquence (la flèche horizontale entre S5 et S4 représente l'identification de Leo grâce à la continuité événementielle entre ces deux séquences ; la flèche courbée entre S5 et S2 représente l'identification d'Emilio par reconnaissance des éléments communs avec S2) :





**Figure 83: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : S1 à S5**

Ce schéma met en lumière un trait caractéristique du système de cohérence bénézien : sa *récurtivité*. En effet, le processus de propagation de l'identité depuis une séquence où les personnages sont explicitement identifiés jusqu'à la séquence en cours de lecture peut comporter non pas une identification relative mais un enchaînement de celles-ci. Ainsi, dans le cas présent, la Figure 83 montre que pour identifier Emilio à S5 il est nécessaire d'établir l'identification relative avec le personnage de S2 (flèche de S5 à S2), mais à son tour l'identification d'Emilio à S2 requiert l'établissement de l'identification relative avec le personnage de S1 (flèche de S2 à S1). La propagation de l'identité absolue établie à S1, où Emilio est désigné orthonymiquement, passe donc par une chaîne de deux identifications relatives, à S2 et à S5. De même, pour identifier Leo il est nécessaire d'établir l'identification relative avec le personnage de S4 (flèche de S5 à S4), puis celle avec le personnage de S3 (flèche de S4 à S3).

Le même phénomène se produit quant à la reconnaissance des séquences homo-épisodiques : reconnaître S5 comme homo-épisodique requiert que S2 ait été, elle aussi, reconnue homo-épisodique. Ainsi, si la séquence S2 n'a pas été intégrée au récit homo-épisodique, la séquence S5 ne pourra pas l'être non plus.

Les identifications récursives supposent un double contrainte : d'une part, si une séquence n'est pas reconnue comme homo-épisodique, l'identification de ses personnages et l'intégration de son contenu deviendront impossibles ; d'autre part, si en plus cette séquence fait partie d'une chaîne de propagation de l'identité, toutes les identifications ultérieures qui s'appuient sur cette chaîne deviendront elles aussi impossibles. Si, par exemple, dans la macroséquence schématisée dans la Figure 83 le lecteur n'a pas compris que S2 est une séquence homo-épisodique et que donc ses personnages sont les mêmes que

ceux de S1, les personnages de S2 resteront non identifiés et la séquence ne sera pas intégrée au récit homo-épisodique ; mais cet échec dans l'identification à S2 entraînera aussi l'impossibilité d'identifier le personnage masculin de S5 et l'intégration de cette séquence, car son identification est réursive et dépend de la chaîne qui mène de S5 à S2 puis à S1.

Les cas où la cohérence doit être rétablie rékursivement sont donc les plus complexes, car ils exigent du lecteur qu'il réussisse toutes les identifications de la chaîne. Comme dans d'autres occasions, la rékursivité domine la dynamique de la compréhension et accélère le décrochage : plus le lecteur rate des identifications, plus il en ratera ; moins il a compris, moins il pourra comprendre.

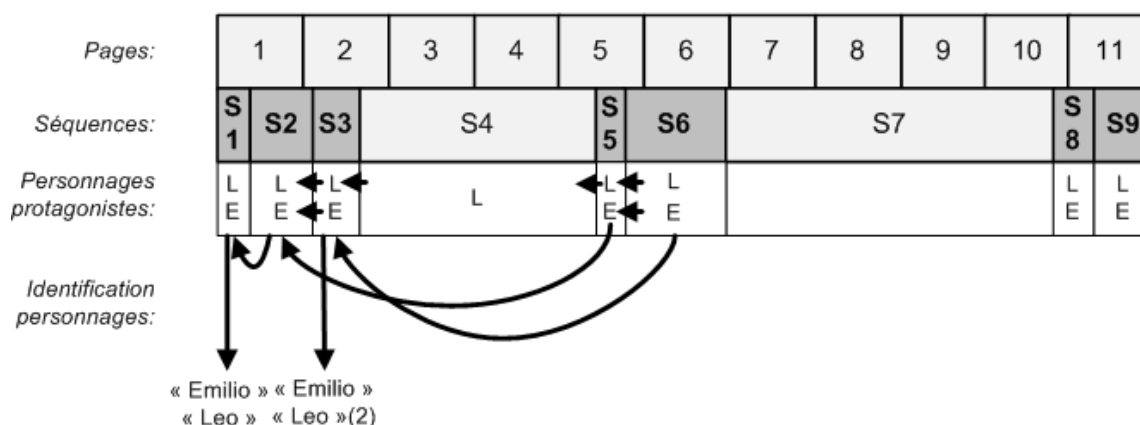
La macroséquence se poursuit avec la séquence S6, homo-épisodique aussi. Elle décrit la nuit où Leo répond aux avances d'Emilio. Pourtant, dans un nouveau cas d'absence d'identification explicite des personnages de la séquence, aucune désignation lexicale ne vient identifier explicitement les personnages. Voici le début du texte de la séquence :

En tales circunstancias nada parece más explicable y sencillo de entender que su primer encuentro y relación ulterior con aquella persona tan pagada de sí misma y, en verdad, tan ligera pero para la que nunca (cuando ya había suspendido todo trato con él y a sabiendas de que, para compensarse a sí mismo del desaire, había propalado por todas las áreas sujetas en materia de información a su jurisdicción, toda clase de especies acerca de su conducta y manera de ser) tuvo la menor palabra de despecho. **<< début S6 >> La víspera de su marcha a Francia para pasar la Navidad cenó en compañía suya y del ingeniero de minas** [...] ella misma sirvió dos últimas copas, a guisa de despedida; la suya la tomó sin decir una palabra, con la vista gacha, dejándose acariciar la mano, tan sólo elevando de tanto en tanto una mirada acongojada como para expresar de forma muda la dificultad de su situación ante una solicitud que no podía ni desoir ni desestimar. Y de repente, sin que mediara el menor cambio en su actitud — tan sólo cogió las copas con tres dedos, para dejarlas en la piletta—, le tomó de la mano y le condujo a su habitación [...] Así se desnudó y le arrastró al lecho sin más preámbulo que entornar los fraileros y correr la cortina, [...] (UM, p. 259-260)

Les deux personnages sont désignés pronominalement dès le début de la séquence (« *La víspera de su [de Leo] marcha a Francia para pasar la Navidad [Leo] cenó en compañía suya [d'Emilio] y del ingeniero de minas* »), ce qui, nous le savons, n'est autorisé par la norme de cohérence que si un lien événementiel clair existe avec la séquence antérieure. Un tel lien se dessine en filigrane, car S5 pourrait être perçue comme une contextualisation de S6, mais l'élément clef pour à la fois reconnaître la nature homo-épisodique de la séquence et en identifier les personnages est l'événement par rapport

auquel est située l'action : « *su marcha a Francia para pasar la Navidad* ». Cependant, la dernière mention de cet événement ne se trouve pas dans la séquence précédente, S5, mais à S3, à quatre pages de distance : « *Todo había ocurrido la víspera de su salida para Francia, a causa de uno de aquellos arbitrarios proceder de Leo que ni siquiera podían denominarse caprichos.* » (p. 255). Nous sommes devant un nouveau cas d'identification relative des personnages : en effet, cette reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique n'identifie pas les personnages de la séquence avec tel et tel personnage du roman, elle indique seulement que les personnages sont les mêmes que dans la séquence avec laquelle le lien homo-épisodique est établi. Ici, la mention du voyage en France peut permettre de comprendre que les personnages de S6 sont les mêmes que ceux de S3, mais l'identification absolue des personnages de S6 dépend de l'identification absolue des personnages de S3. En l'occurrence, Leo et Emilio ont été orthonymiquement désignés dans S3 et sont donc parfaitement identifiés : si l'identification relative des personnages de S6 a lieu, leur identité sera propagée depuis S3 vers S6.

La figure suivante schématise ce processus d'identification à S6 :



**Figure 84: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : S1 à S6**

La séquence S7, une digression sur la sexualité, est paradiégétique. Elle interrompt la narration pendant quatre pages, après lesquelles le texte reprend le récit homo-épisodique à S8. Voici la séquence S8 et le début de la séquence S9, précédés de la fin de la séquence paradiégétique S7 :

De esa forma —y a causa de la memoria, la facultad que rige, controla y garantiza la repetición— la cópula tal cual es (que se consuma antes de alcanzar la meta propuesta por la protomemoria) (quizás el más secreto acto del individuo que se resiste a caer en la

celada preparada por el instinto suicida) representa las cláusulas del contrato suscrito por el hombre amedrentado, que renuncia a un afán originario con vistas a prevalecer, repetirse y recordarse. En ese contrato, no hace falta decirlo, lo primero que le es permitido es el adulterio para soportar el cual la cultura le obliga a profesar un juramento de fidelidad; y si en cierto modo —le dijo el caballero— la necesidad de repetir el acto sexual da la medida de su insuficiencia óptica, la realidad estadística obliga a presumir que en la existencia de todo hombre pueda existir un acto sexual potencial que estructuralmente rescinda el contrato porque lleva aparejados la consumación y la muerte en el ser amado. << *début S8* >> Cuando en la madrugada una luz opalina —una luz que parecía propagarse sólo a través del frío, en láminas y lágrimas— le vino a despertar, la vio sentada en el antepecho de la ventana, un chaquetón de lana de color marinero echado sobre los hombros y los brazos cruzados sobre el pecho con las manos en los codos opuestos y la nariz casi pegada al cristal, mirando fijamente aquella lejana sierra entumecida, aislada en la meseta. La llamó en voz baja. Sólo respondió con un gesto negativo, sacudiendo la melena, le dijo algo acerca de la mañana y el servicio de la fonda, le señaló la puerta y sin acercarse a la cama, se encerró en la habitación aneja que daba al cuarto de baño. Cuando él la llamó con los nudillos tan sólo se limitó a contestar con una despedida, instándole a que apresurara su salida pues el servicio de la fonda estaba a punto de levantarse. Ese mismo día, a media mañana, se fue a Francia de donde no había de volver hasta casi dos meses después de la Navidad. << *début S9* >> A su vuelta, resentido e intrigado por no haber tenido noticias suyas en toda la ausencia y no haber sido tenido al corriente acerca de su llegada, trató de aparentar la misma indiferencia que ella demostrara. Sin embargo, sólo pensaba en volverla a ver y cuando se hizo el enconadizo todas las células de su cuerpo vibraban de miedo, furor y deseo. (UM, p. 264-265)

La séquence S8 constitue un nouveau cas d'absence d'identification explicite des personnages de la séquence : aucune désignation lexicale n'identifie les personnages au début de la séquence et ce malgré l'interruption paradiégétique de quatre pages que constitue S7. Or, après une telle interruption les personnages ne sont ni actifs ni accessibles et par conséquent la norme de cohérence prescrit une désignation orthonymique<sup>455</sup>. En désignant les personnages pronominalement le texte bénéficiaire transgresse une nouvelle fois la norme, dans ce cas par absence de lexicalisation de réactivation.

Comme dans les cas précédents, l'absence d'identification explicite des personnages constitue la principale difficulté pour reconnaître la reprise du récit homo-épisodique qu'opère cette séquence. La reconnaissance de la nature homo-épisodique de la séquence et l'identification subséquente de ses personnages protagonistes dépendra donc du contenu. Ici, la reconnaissance sera possible si le lecteur se souvient que les deux personnages de S6

<sup>455</sup> Catherine Emmott étudie quelques cas de reprise du récit sans identification des personnages, mais dans les textes qu'elle analyse les interruptions sont bien moins longues, entre une demi-page et deux pages (Emmott, *Narrative comprehension, op. cit.*, p. 151-154).

passaient la nuit ensemble dans l'auberge avant le départ du personnage féminin vers la France, éléments diégétiques (en gras) qui se retrouvent tous dans S8 :

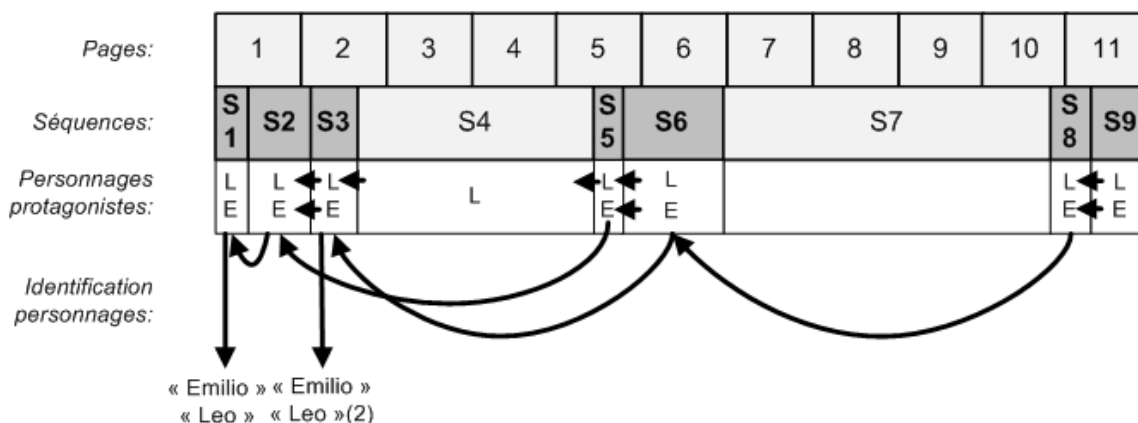
S6:

**La víspera de su marcha a Francia** para pasar la Navidad cenó en compañía suya y del ingeniero de minas [...] Y de repente, sin que mediara el menor cambio en su actitud — tan sólo cogió las copas con tres dedos, para dejarlas en la pileta—, le tomó de la mano y le condujo a su **habitación** [...] Así se desnudó y le arrastró al lecho sin más preámbulo que entornar los fraileros y correr la cortina, [...] (UM, p. 259-260)

S8:

Cuando **en la madrugada** una luz opalina —una luz que parecía propagarse sólo a través del frío, en láminas y lágrimas— le vino a **despertar**, la vio sentada en el antepecho de la ventana, [...] le dijo algo acerca de la mañana y el servicio de **la fonda**, le señaló la puerta y sin acercarse a **la cama**, se encerró en la habitación aneja que daba al cuarto de baño. Cuando él la llamó con los nudillos tan sólo se limitó a contestar con una despedida, instándole a que apresurara su salida pues el servicio de la fonda estaba a punto de levantarse. **Ese mismo día, a media mañana, se fue a Francia** (UM, p. 264-265)

Comme précédemment, l'identification des personnages est relative, car elle renvoie aux événements relatés dans une autre séquence, la S6 : l'identification des personnages de S8 dépend donc de celle des personnages de S6. Mais l'identification des personnages dans S6 était, elle aussi, relative, car elle renvoyait aux événements relatés dans la séquence S3 (où les personnages étaient identifiés orthonymiquement). Il s'agit d'un nouveau cas de récursivité : l'identification des personnages est non seulement relative mais elle dépend d'un enchaînement d'autres identifications relatives antérieures ou postérieures. En l'occurrence, l'identification d'Emilio et Leo dans S8 dépend de leur identification dans S6, qui à son tour dépend de leur identification dans S3. La Figure 85 schématise ce processus récursif d'identification :



**Figure 85 : Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages dans « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268)**

La dernière séquence, S9, poursuit le récit homo-épisodique. Elle ne désigne pas lexicalement ses personnages mais la continuité événementielle avec S8 est évidente, de sorte que les acteurs de S9 sont identifiés avec ceux de S8 :

Cuando él la llamó con los nudillos tan sólo se limitó a contestar con una despedida, instándole a que apresurara su salida pues el servicio de la fonda estaba a punto de levantarse. Ese mismo día, a media mañana, se fue a Francia de donde no había de volver hasta casi dos meses después de la Navidad. << *début S9* >> A su vuelta, resentido e intrigado por no haber tenido noticias suyas en toda la ausencia y no haber sido tenido al corriente acerca de su llegada, trató de aparentar la misma indiferencia que ella demostrara. Sin embargo, sólo pensaba en volverla a ver y cuando se hizo el encontradizo todas las células de su cuerpo vibraban de miedo, furor y deseo. (UM, p. 265)

Comme dans toute identification par reconnaissance de la continuité événementielle, l'identification est relative. Comme S9 renvoie à S8 et que dans S8 l'identification des personnages est aussi relative, leur identification dans S9 est à nouveau récursive (voir la Figure 85).

Résumons ce que nous avons observé dans l'analyse de la macroséquence sur « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268). Contrairement à ce qui se produit dans d'autres macroséquences, les personnages protagonistes de celle-ci sont identifiés explicitement en début de macroséquence par le biais de leur orthonyme, comme l'exige la norme de cohérence. Néanmoins, dans le reste de la macroséquence les transgressions de la norme sont constantes. D'une manière générale, la transgression consiste en l'absence d'identification explicite des personnages de la séquence, expression avec la quelle nous

désignons le fait que le texte de la séquence ne contient aucune désignation lexicale indiquant l'identité absolue des personnages. Cette absence d'identification explicite peut être un problème tout au long de la séquence, mais ce qui nous intéresse ici ce sont ses effets en début de séquence, là où le lecteur a le plus besoin d'identifier les personnages. De ce point de vue, nous avons distingué trois types de transgression de la norme de cohérence : l'absence de lexicalisation de maintien, l'absence de lexicalisation de réactivation et l'absence de lexicalisation de rappel en début de séquence. L'*absence de lexicalisation de maintien* consiste en ce que les personnages protagonistes ne sont pas désignés lexicalement au début des séquences qui – bien qu'elles maintiennent les mêmes personnages focaux – introduisent une rupture de la continuité événementielle et rhétorique avec la séquence précédente. Dans la macroséquence sur Leo et Emilio Ruiz p. 254-268, cela se produit à la séquence S2 (voir la Figure 85). L'*absence de lexicalisation de réactivation* se produit quand les personnages protagonistes ne sont pas désignés lexicalement au début des séquences qui viennent à la suite d'une séquence (diégétique ou non) qui ne portait pas sur eux. Dans la macroséquence p. 254-268, cela se produit aux séquences S5 et S8. Enfin, l'*absence de lexicalisation de rappel en début de séquence* consiste en ce qu'une séquence ne lexicalise pas ses personnages protagonistes parce qu'ils sont les mêmes que dans la séquence immédiatement antérieure avec laquelle l'unité a un lien événementiel ou rhétorique clair, mais que dans la séquence antérieure l'identité des personnages n'a jamais été rappelée. C'est ce qui arrive dans la séquence S5 de la macroséquence p. 254-268.

L'absence d'identification explicite des personnages constitue un obstacle considérable pour la compréhension, car elle rend bien plus difficile l'identification des séquences homo-épisodiques et donc leur intégration dans un tout cohérent. En effet, un des éléments les plus importants pour déterminer si une séquence qui commence est homo-épisodique ou non, c'est l'identité de ses personnages protagonistes.

En absence de lexicalisation en début de séquence, l'identification des personnages exige qu'une chaîne d'identifications relatives puisse être établie entre la séquence en cours de lecture (où les personnages ne sont pas explicitement identifiés) et une séquence où leur identité absolue a pu être établie. Un personnage est relativement identifié quand le lecteur comprend qu'il est le même que celui qui participait à telle autre séquence de la macroséquence. Par exemple, dans la séquence S6 ni Emilio ni Leo ne sont orthonymiquement identifiés, mais le lecteur peut se rendre compte que cette séquence reprend le récit de la séquence S3 et opérer ainsi une identification relative qui établit que

les personnages de S6 sont les mêmes que ceux de S3 ; comme dans S3 les deux personnages ont été explicitement identifiés, ceux de S6 deviennent identifiés par propagation depuis S3 vers S6.

Nous avons vu que dans *Una meditación* l'identification relative des personnages a lieu à travers deux mécanismes :

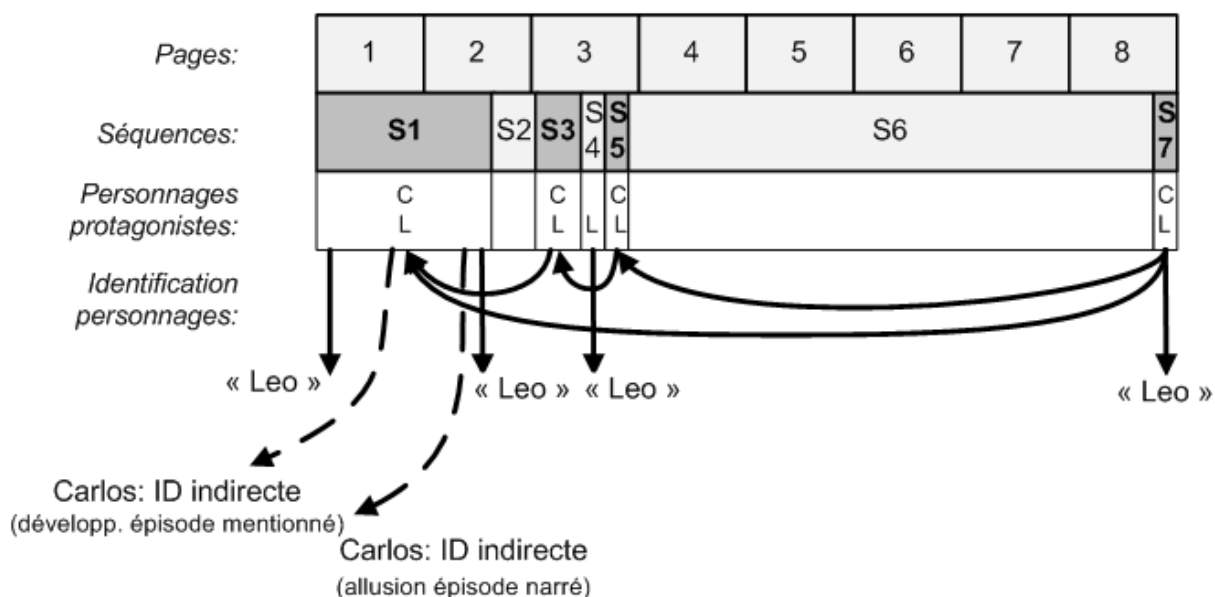
- *L'identification relative grâce à la reconnaissance de la continuité événementielle ou rhétorique avec la séquence précédente.* Les personnages sont identifiés comme étant les mêmes que ceux de la séquence précédente. Dans la macroséquence sur Leo et Emilio Ruiz schématisée dans la Figure 85, cela se produit aux séquences S4, S5, S6 et S9.
- *L'identification relative grâce à la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique.* Si dans la séquence qui commence le lecteur a reconnu des éléments du récit homo-épisodique antérieur, les personnages sont alors identifiés comme ceux de ce récit. Dans la macroséquence schématisée dans la Figure 85, cela se produit aux séquences S2, S5, S6 et S8.

Par ailleurs, l'identification relative peut être *réursive*, c'est-à-dire qu'une identification relative peut renvoyer vers un passage où le personnage était aussi relativement identifié et ainsi de suite. Dans la macroséquence analysée, cela se produit aux séquences S5, S8 et S9, comme l'indiquent les suites de flèches de la Figure 85 menant de ces séquences à S1. Dans ces cas, l'identification du personnage dépend d'une chaîne d'identifications relatives ; or, dans ces chaînes d'identifications relatives, la défaillance d'un des maillons (l'échec du lecteur dans une des identifications relatives) rend toutes les identifications ultérieures s'appuyant sur la chaîne impossibles. Les cas d'identification réursive sont donc les plus complexes, ceux où la probabilité de réussite est la plus faible, car ils exigent du lecteur qu'il ne rate aucune des identifications relatives de la chaîne.

L'examen rapide de quelques autres macroséquences montrera que ces phénomènes textuels sont caractéristiques de l'ensemble de *Una meditación*. Cela nous permettra aussi de voir comment la question de l'identification indirecte ou tardive des personnages de la macroséquence (que nous avons étudiée dans le Chapitre 10) interagit avec celle de leur identification dans chaque séquence.



Commençons avec la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 390-399). La Figure 86 ci-dessous schématise les divers modes d'identification des séquences homo-épisodiques et des personnages protagonistes.



**Figure 86: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages de la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 390-399)**

Comme dans nos analyses précédentes (celles de la macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge »), ce schéma de la Figure 86 représente les identifications orthonymiques et les identifications relatives : ce sont les quatre orthonymes de Leo aux séquences S1, S4 et S7, représentés par les flèches verticales, et les diverses identifications relatives représentées par les flèches qui mènent d'une séquence à une autre. Mais ce schéma signale aussi un autre type d'identification, inexistant dans la macroséquence que nous avons analysée précédemment : les identifications absolues indirectes étudiées dans le Chapitre 10 et qui permettent l'identification (absolue) de Carlos à S1 malgré l'absence de désignation orthonymique. En effet, comme l'indiquait la Figure 70, p. 342, Carlos peut être indirectement identifié à S1 à deux reprises si le lecteur reconnaît des éléments lus dans des macroséquences antérieures. Ces deux identifications absolues indirectes sont représentées dans la Figure 86 par des flèches discontinues pointant vers les macroséquences antérieures (non représentées) permettant l'identification.

Mais que l'identification absolue de Carlos soit indirecte ne change rien à l'analyse de son identification dans chaque séquence<sup>456</sup> : en effet, la Figure 86 montre la présence des mêmes phénomènes textuels inter-séquentiels que nous avons mis en évidence précédemment. Montrons-le. Les séquences S3, S5 et S7 constituent trois cas d'absence de lexicalisation de réactivation, puisque ces trois séquences désignent ses personnages protagonistes pronominalement (sauf Leo à S7) alors que chacune d'elles est précédée d'une interruption du récit homo-épisodique. Certes, les interruptions avant S3 et S5 sont très courtes (d'une demi page ou moins), mais celle qui précède S7 est très longue, de cinq pages : la norme de cohérence aurait donc prescrit une identification explicite des deux personnages protagonistes en début de séquence<sup>457</sup>.

Dans ces trois séquences, S3, S5 et S7, l'absence de lexicalisation de réactivation peut être compensée par le lecteur au travers des identifications relatives que permet la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique, représentées par les flèches qui unissent les diverses séquences (S7 à S5 et à S1, de S5 à S3, de S3 à S1). Cependant, ces identifications par propagation sont soumises au phénomène de récursivité : l'identification relative à S5 renvoie à S3, qui à son tour renvoie à S1 ; de même, une des deux possibilités d'identification à S7 mène à S5, puis à S3 et enfin à S1.

La Figure 86 montre aussi que dans S7 la reconnaissance du récit homo-épisodique peut avoir lieu grâce à la reconnaissance d'éléments de la séquence homo-épisodique antérieure la plus proche (flèche de S7 à S5), mais aussi d'éléments de séquences homo-épisodiques plus lointaines (flèche de S7 à S1). Cette *multiplicité de parcours d'identification* compense en partie la difficulté qu'entraînent les identifications récursives, car si une chaîne est brisée (par échec du lecteur), une autre peut la suppléer : ici, si le lecteur a raté la reconnaissance de S5 comme séquence homo-épisodique, l'identification

<sup>456</sup> Évidemment, comme Carlos n'est jamais désigné orthonymiquement, si le lecteur ne réussit pas son identification absolue indirecte là où elle est possible (à S1), les identifications relatives dans les autres séquences de la macroséquence ne serviront pas non plus à l'identifier parmi les personnages du roman.

<sup>457</sup> Voici le début de S7: « [...] *la verdadera identidad erótica que (desde aquel imaginario embarque para Citeria entrevisto una mañana sin fiebre) ha sido desfigurada y desvirtuada por una cultura carnal su perimpuesta a una tradición amorosa, al igual que en el "Ovide moralisé" el escritor medieval llevado por una casuística a tenor de sus necesidades moralizantes convertía a Píramo en Cristo y a Tisbe en el alma humana, ocultando durante toda una etapa de la vida la verdadera estructura temporal de una naturaleza fatídicoamorosa que nacida para sucumbir en el amor reniega de sí misma para buscar la precaria y engañosa salvación en el placer de la carne.* <début de S7> *Debieron ser cuatro o cinco días de un silencioso, tenaz e insolvente empeño que -iniciado por el intento de Leo de romper su cerco, ignorante no sólo de la vanidad del esfuerzo sino también de la paradoxal condición del fracaso- había de trastornar de tal manera sus intenciones que a partir de esas fechas no volverían a ser los mismos, en un sentido estrictamente intelectual.* » (UM, p. 398-399)

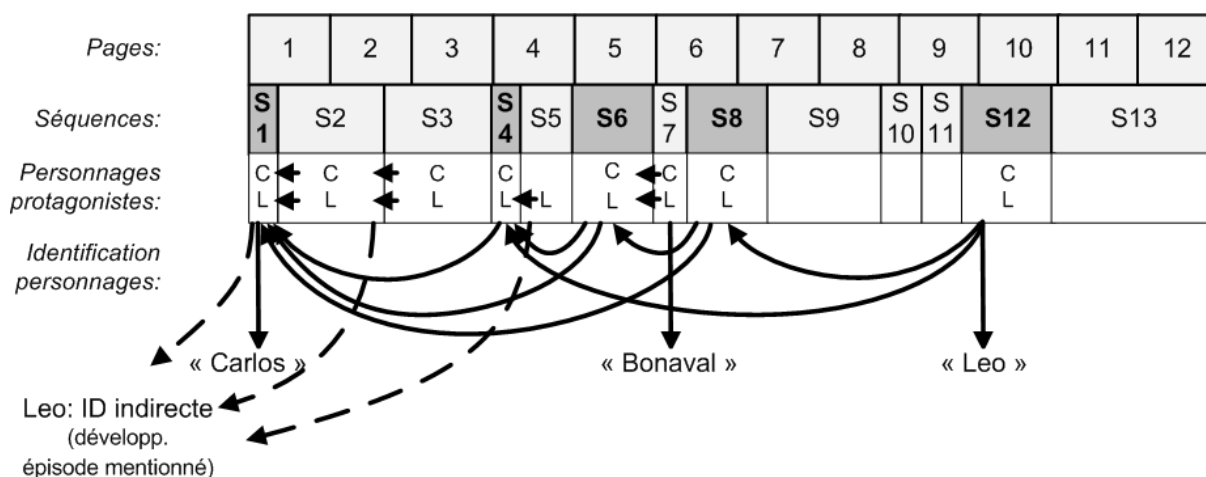
des personnages de S7 à travers de la chaîne S1>S5>S7 sera impossible, mais le lecteur réussira peut-être l'identification au travers de la chaîne directe S1>S7. Reste cependant que S1 est située plus loin de S7 que S5, de sorte que les éléments de contenu de S1 nécessaires à l'établissement de l'identification relative seront peut-être moins accessibles en mémoire que ceux de S5.

La séquence S5 présente un cas d'absence de lexicalisation de maintien : elle reprend pronominalement le personnage focal de la fin de la séquence précédente (Leo) mais il n'existe pas avec celle-ci une continuité événementielle ou rhétorique claire qui appuie une telle reprise<sup>458</sup> (la norme de cohérence exigerait donc une lexicalisation en début de séquence). Par ailleurs, dans cette séquence S5 Leo peut faire l'objet d'une identification relative grâce à la reconnaissance du récit homo-épisodique repris, possibilité représentée par la flèche unissant S5 à S3.

La Figure 87 ci-dessous présente les divers modes d'identification des séquences homo-épisodiques et des personnages protagonistes de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225). La structure séquentielle de cette macroséquence a été explicitée dans la Figure 32, p. 163.

---

<sup>458</sup> Dans S4 Leo est référencée orthonymiquement ; dans S5, avec des méronymes et des pronoms personnels : « **<début de S4>** *El amor destruye a la erótica y ésta a su vez destierra a eros; y por lo mismo que aquél fataliza al individuo, éste con frecuencia busca en la praxis la protección que le defiende del eros aniquilador; sólo hay temporalidad en la cabeza del hombre y todo lo que no sea la dominación erótica de ésta se reduce a un placer solitario, revelación que —en medio del frío— no podía dejar de constituir un grave motivo de inquietud para una **Leo** que, envuelta durante quince años en frecuentes lances amorosos, sin haber alcanzado nunca tal objetivo y conservando por ende su lucidez para aprender toda suerte de lecciones que no afectaban sino transitoriamente a su fatalidad, había logrado adquirir un considerable acervo de conocimientos aledaños y secundarios, como esos bedeles de universidad que tras años de vagar por los pasillos saben muchas cosas relativas a la disciplina enseñada en ellas, a excepción de las básicas. **<début de S5>** *Aquel cuerpo tan activo y celoso había de pasar en muy pocos días —o en muy pocas horas— a una supina y estupefacta pasividad; quizá **[ella]** descubriera que el amor no conviene —ni se aviene con— a una personalidad con una larga formación erótica; **[ella]** ya no se arrojaba sobre **él**, ya no **le** desnudaba. Cuando **[ellos]** llegaban a la habitación **[ella]** procuraba, con la mayor discreción posible, meterse en la cama antes que **él** y, arrebujada bajo las mantas, de entre el embozo surgía una mirada angustiada y anhelante que fija en un punto del suelo contemplaba en horrorizado éxtasis el abismo cavado por el amor en la sima del deseo » (UM, p. 393-394)**



**Figure 87: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225)**

Comme pour la macroséquence antérieure, ce schéma représente les identifications absolues orthonymiques (flèches verticales), à S1, S7 et S12 ; les identifications absolues indirectes (flèches discontinues pointant vers des macroséquences antérieures), à S1, S2 et S5 ; et les diverses identifications relatives (le reste de flèches, menant d'une séquence à une autre).

Le schéma montre que cette macroséquence présente de nombreux cas d'absence d'identification explicite des personnages de la séquence, car Carlos y est orthonymiquement identifié seulement dans deux séquences (S1 et S7) et Leo dans une (S12).

En ce qui concerne l'identification des personnages en début de séquence, on remarque les nombreuses identifications relatives (signalées par les flèches horizontales, ←) rendues possibles par la reconnaissance de la continuité événementielle ou rhétorique avec la séquence précédente : à S2, S3, S5 et à S7<sup>459</sup>. La cohérence narrative assure ainsi une certaine cohérence référentielle, puisque le lecteur peut comprendre que les personnages de ces séquences sont les mêmes que dans les séquences immédiatement antérieures.

<sup>459</sup> Par exemple, à S3: « Y el mismo viaje a la sierra que desde una perspectiva no pasaba de ser la aventura de placer de una pareja de recientes amantes —y por eso mismo no podía más que arrojar resultados previsibles en uno u otro sentido— era susceptible para una hermenéutica más esotérica de una interpretación más general, que involucrara el sentido de destinación de todos los que —de una u otra manera— se habían de sentir afectados por él. <<début de S3>> Todo el otoño e invierno anteriores habían conversado en el barracón de Corral, y de espaldas a él. Pero diría yo que el tema trascendental de su conversación no afloró en ella, [...] » (UM, p. 213-214).

Cependant, dans le cas de S3 et S7, ces identifications par reconnaissance de la continuité événementielle ou rhétorique sont soumises à la même difficulté que nous avons analysée dans la séquence S5 de la macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268) : même si un lien événementiel ou rhétorique clair existe avec la séquence antérieure correspondante (S2 pour S3 et S6 pour S7), celle-ci a été le siège du phénomène d'absence de lexicalisation de rappel. Ainsi, par exemple, en arrivant à S3 le lecteur comprendra que les personnages sont les mêmes que ceux de la séquence antérieure, S2, mais leur identité dans S2 sera elle-même devenue problématique du fait de l'absence de lexicalisation de rappel dans le texte de cette séquence (S2 compte presque 500 mots et aucune désignation lexicale). Les séquences S3 et S7 constituent donc des cas d'absence de lexicalisation de rappel en début de séquence.

La séquence S4 présente un cas d'absence de lexicalisation de maintien : les deux personnages qu'elle désigne pronominalement étaient focaux dans la séquence précédente (S3), mais aucun lien événementiel ou rhétorique entre les deux séquences ne soutient le maintien des personnages que suggère la désignation pronominale. En effet, S4 porte sur l'excursion à la grotte de Carlos et Leo, alors que S3 portait sur leur rencontre chez Cayetano<sup>460</sup> :

*<<début de S3>>* Todo el otoño e invierno anteriores habían conversado en el barracón de Corral, y de espaldas a él. Pero diría yo que el tema trascendental de su conversación no afloró en ella, como si deliberadamente aquel par de personas tan experimentadas lo hubieran rehuido a sabiendas de lo que traía consigo el ponerlo de manifiesto. [...] Quizá por eso mismo el recreo y disfrute que, viajando por todos los rincones del Torce, habían de encontrar ambos en la declaración del tema bien pudo ser mucho más intenso y breve que lo que, por lo común, es dado gozar. De forma parecida el oído extrae las mayores y mejores satisfacciones de una melodía en el momento en que conociéndola tras un limitado número de audiciones, no la sabe todavía de memoria; y cuando confundido por las variaciones sobre un mismo aire no puede por menos de aplicar toda su atención sobre unas notas muy señaladas y separadas que insinúan la matriz oculta y olvidada por el caudal de diferentes ritmos y tonos, no sólo pierde el hilo de aquella sino que por culpa de un interés demasiado polarizado renuncia a la comprensión de cada uno de los fragmentos que forman un conjunto cuyo vínculo se le ha escapado; pero al fin el aire surge, como colofón, en un nítido y solemne final que una vez entendido da plena significación a todo el variado discurso anterior, cuyos más intrincados matices cobran todo su significado, todo su orden armónico dentro de una composición informada por un solo pensamiento que —tal es su virtud— puede adoptar las formas más elaboradas del arte. *<<début de S4>>* A la segunda noche de su estancia en la fonda le había propuesto una excursión a la cueva de la Mazmorra (o de la Mansurra, o de la Majsurrah,

<sup>460</sup> Pour le contenu des séquences, en particulier de S3 et de S4, voir la Figure 32, p. 167.

según los últimos eruditos) cuyo nombre y cuya historia tantas preocupaciones le habían proporcionado al viejo Ruan; se levantaron temprano, cargaron una bolsa de comida y dejaron el coche en la última encrucijada transitable, para subir a pie hasta los prados del Indio. » (UM, p. 214-215).

Pour pallier ce manque d'identification explicite, le lecteur n'a d'autre choix que l'identification relative rendue possible par la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique commencé à S1 (reconnaissance représentée dans la Figure 87 par la flèche menant de S4 à S1). Or la séquence S1 se trouve à plus de deux pages de distance et est très courte, bien plus courte que les deux séquences non homo-épisodiques qui l'ont suivie (S2 et S3) ; il en résulte que, arrivé à S4, le récit homo-épisodique est encore peu installé dans la mémoire du lecteur et n'est donc pas facilement accessible (moins accessible, par exemple, qu'à la séquence S12, où le récit homo-épisodique compte déjà quatre séquences, signalées en gras : S1, S4, S6 et S8).

La séquence S6 constitue un nouveau cas d'absence de lexicalisation de maintien en ce qui concerne Leo et un cas d'absence de lexicalisation de réactivation en ce qui concerne Carlos<sup>461</sup>. D'une part, S6 reprend pronominalement le personnage de Leo, qui était focal à la fin de la séquence précédente (S5), mais sans qu'il n'y ait de lien événementiel ou rhétorique entre les deux séquences appuyant la reprise pronominale (S5 porte sur le passé de Leo en exil ; S6, sur l'excursion à la grotte avec Carlos). D'autre part, Carlos est désigné pronominalement aussi, alors que la séquence précédente (sur le passé de Leo) ne portait pas sur lui. Dans ces deux cas, la norme de cohérence prescrirait une lexicalisation initiale pour identifier les personnages. À nouveau, ce manque d'identification explicite ne pourra être pallié qu'à travers la reconnaissance du récit homo-épisodique repris. À ce propos, on remarque qu'il existe pour le personnage de Carlos une multiplicité de parcours de propagation de l'identité, puisque deux chaînes d'identifications relatives mènent de S1 (où Carlos a été orthonymiquement désigné) jusqu'à S6 : S1>S4>S6 et S1>S6 (voir la Figure 87).

<sup>461</sup> Voici le début de cette séquence S6 : « *Ella podía hablarle de todas aquellas cosas a través de referencias que parecían animarlas con un encanto perdido o con una intención inusitada, como si todavía (última esencia de una visión desde el exilio) aquellas casas, aquellos ríos y choperas, caminos, encrucijadas y alquerías, las guerras pasadas y las presentes privaciones, fueran antes que otra cosa una posibilidad.* <<début S6>> *Cuando llegaron al collado al pronto no acertaron con la situación de la cabaña; escondida entre unas hayas, en la otra vertiente de las aguas, hasta el propio humo parecía querer ocultarse a la vista; se trataba de una construcción muy amplia y recia, de piedra en seco negruzca y áspera, apenas suavizada por el musgo y la intemperie, con los dinteles encalados y unas cubiertas de teja muy extensas que al llegar casi a tocar el suelo le conferían el aspecto de uno de esos perdidos refugios de montaña que más que acoger al excursionista parecen esperarle con nuevos sobresaltos.* » (UM, p. 216).

La séquence S8 fournit un autre exemple d'absence de lexicalisation de maintien qui doit être compensée par l'identification relative que permet la reconnaissance d'éléments du récit homo-épisodique (flèche menant de S8 à S6 et à S1).

La dernière séquence homo-épisodique, la S12, constitue un cas d'absence de lexicalisation de réactivation. En effet, S12 commence après une interruption de presque trois pages sans rapport avec Carlos et Leo, consacrée à trois séquences hétéro-épisodiques sur la grotte de Mansurra, l'expédition belge et une des femmes qui composaient l'expédition<sup>462</sup> ; S12 devrait donc commencer par réactiver ces personnages en les lexicalisant ; or elle ne lexicalise que le personnage de Leo, Carlos est désigné pronominalement :

La mujer que venía con ellos —se ha dicho repetidas veces— era una brabanzona alta y fornida, de talante poco simpático [...] Parece ser que fue ella la que exigió ser la primera en bajar por la torca, colgada de una cuerda atada a su cintura, sosteniendo en la diestra una lámpara de carburo. Y no bien —se dice— aquellos pies enormes tocaron el suelo del tercer salón y la lámpara iluminó el techo tobáceo ornamentado con los más procaces y sacrílegos dibujos (todo un desconocido álbum de signos religiosos y sexuales, esquemas y siluetas iluminados por primera vez por su vestal más concupiscente) por la torca comenzaron a subir tan inhumanos rugidos de asombro y placer que los tres acompañantes atentos a su descenso se encabritaron de tal modo que pronto se vieron enzarzados, tras afirmar bien el clavo que había de sostener la soga, en una feroz pelea por definir quién había de ser el primero en bajar tras ella. <<début S12>> En realidad no era allí —aunque así le gustara crearlo a él mismo y repetírselo a Leo— donde había de nacer el nuevo Tántalo. Ni siquiera en el espacioso nártex en cuyo pórtico una reducida semielipse de un césped raquíptico venía a marcar el límite de las transgresiones de los rayos solares dentro del reino ctónico. Por encima de él la roca formaba un celaje, rosado, cerúleo y pétreo, una apoteosis de vientres soldados detenidos en el admirativo éxtasis de las guirnaldas de ángeles cuyas cabezas forman ristras de ajos. Y cuando [Carlos ou Leo?] encendió la linterna eléctrica —los dos [Carlos et Leo] se hallaban a gatas en el umbral de entrada— al punto parecieron rebullirse en su lecho celeste, [...] (UM, p. 220-221)

Dans cette séquence, Carlos ne pourra être identifié si ce n'est à travers l'identification relative que permet la reconnaissance du récit homo-épisodique (qui, comme l'indique la Figure 87, connecte cette séquence tant avec S8 qu'avec S4).

Cette macroséquence montre à nouveau l'importance et le rôle des identifications relatives. Quand les personnages sont explicitement identifiés en début de macroséquence, les identifications relatives sont indispensables pour *propager* cette identité absolue aux

<sup>462</sup> À nouveau, voir la Figure 32, p. 167.

séquences suivantes où le personnage est désigné pronominalement. Dans le cas de la macroséquence représentée dans la Figure 87, Carlos est désigné orthonymiquement dans S1, mais dans S2, S3, S4 et S6 il est référencé avec des pronoms et par conséquent seules les identifications relatives menant de ces séquences à S1 permettront de l'y identifier. La représentation graphique que nous avons employée schématise bien ce fonctionnement des identifications par propagation : dans chaque séquence, l'identification du personnage exige que le lecteur puisse opérer les connexions avec le texte antérieur (avec ce qu'il a mémorisé de celui-ci) représentées par les flèches et ce jusqu'à arriver à une séquence qui contienne une identification absolue. Par exemple, dans la macroséquence de la Figure 87, l'identification de Carlos à la séquence S8 requiert que le lecteur puisse la connecter aux séquences homo-épisodiques antérieures, jusqu'à la séquence S1 où il a été explicitement identifié avec son orthonyme.

Par ailleurs, le schéma de la Figure 87 montre aussi très clairement la récursivité du processus de propagation : très souvent, l'identification d'un personnage dans une séquence exige que le même personnage ait été identifié dans une autre séquence, dans laquelle la même exigence est formulée en relation à une troisième séquence, etc. Par exemple, un des parcours de propagation susceptibles d'identifier Carlos à S12 implique son identification préalable dans S8, S6 et S4.

Comme on le voit sur le schéma de la Figure 87, il existe souvent une multiplicité de parcours de propagation de l'identité : dans le cas de S8, si le lecteur a réussi les identifications relatives connectant S8 à S6, S6 à S4 et S4 à S1, l'identification absolue de Carlos à S1 pourra se propager jusqu'à S8 à travers cette chaîne ; mais si le lecteur a raté une ou plusieurs de ces identifications relatives, l'identification absolue de Carlos à S1 peut quand même se propager directement de S1 à S8, car S8 et S1 partagent des éléments de contenu indépendamment de S4 et S6. Néanmoins, ce deuxième parcours de propagation présente des difficultés propres : d'une part, la distance entre S8 et S1 est bien plus importante qu'entre S8 et S6, ce qui rendra peut-être le contenu de S1 moins accessible en mémoire que celui de S6 ; d'autre part, dans le parcours S1>S4>S6 le récit homo-épisodique s'est enrichi de nombreux éléments susceptibles de déclencher la reconnaissance à S8, alors que dans le parcours S1>S8 ces éléments déclencheurs sont seulement ceux de S1.

Pour finir, il est important de souligner que par le jeu des différentes chaînes de propagation le lecteur peut réussir l'identification des personnages dans certaines



séquences et la rater dans d'autres. Par exemple, le lecteur pourrait rater l'identification des personnages dans S5, S6 et S8 et la réussir dans le reste de séquences. Ce fait est essentiel car une séquence dont le lecteur n'identifie pas les personnages ne pourra pas (ou alors très précocement) être intégrée à la représentation mentale du texte, à l'enchaînement événementiel auquel participent les personnages.

### **11.3 Perte d'information quand l'identification absolue est tardive**

Jusqu'ici, nous nous sommes occupé des personnages dont l'identité absolue a pu être établie en début de macroséquence (ce que nous appelions *identification synchrone des personnages de la macroséquence*, cf. §10.6). Leur identification dans chaque séquence est alors un problème de propagation de l'identité depuis S1 (où ils ont été absolument identifiés) jusqu'à la séquence en question au travers des chaînes d'identifications relatives.

Or le rôle des identifications relatives est encore plus important dans les cas d'*identification tardive des personnages de la macroséquence* (§10.6), c'est-à-dire quand l'identité absolue des personnages n'a pas pu être établie en début de macroséquence. Dans ce cas, le lecteur n'a d'autre choix que de suivre la chaîne d'identifications relatives en attendant une identification absolue postérieure (orthonymique ou indirecte). Voyons quelle est la dynamique de lecture qu'impose l'identification tardive et comment elle interagit avec les identifications relatives.

Dans la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte », schématisée à la Figure 87 (p. 396), Leo n'est pas explicitement identifiée en début macroséquence : comme l'indique la figure, elle peut être indirectement identifiée aux séquences S1, S2 et S5, puis elle est orthonymiquement identifiée à S12. Si le lecteur réussit la première identification indirecte, à S1, la lecture du reste de la macroséquence se déroulera comme nous l'avons décrit pour Carlos (qui est orthonymiquement identifié à S1). Or le lecteur ne réussira peut-être pas cette identification indirecte ni les suivantes (à S2 et S5) : ce n'est pas improbable, car nous avons vu que les identifications indirectes requièrent en général un lecteur très attentif. Dans ce cas, le lecteur devra attendre jusqu'à la séquence S12 où Leo est explicitement identifiée avec son orthonyme.

Mais pour que cette identification absolue à S12 soit effective, c'est-à-dire pour qu'elle déclenche l'identification du personnage au niveau de toute la macroséquence et non seulement de S12, il faut que le lecteur ait réussi la série d'identifications relatives qui

lient les apparitions du même personnage dans les différentes séquences. Si tel est le cas, l'identification absolue à S12 pourra être propagée vers ce que le lecteur a retenu des séquences antérieures lues dans l'ignorance de l'identité du personnage (de S12 vers S8, S6, S4 et S1). Graphiquement, il s'agit à nouveau de parcourir le schéma de la Figure 87 en suivant les flèches jusqu'à trouver une identification absolue, sauf que maintenant les flèches sont parcourues dans le sens inverse, car il s'agit d'une identification a posteriori, c'est-à-dire après la lecture. En revanche, si le lecteur n'a pas réussi les identifications relatives (S1>S4>S6>S8>S12), l'identification absolue de S12 n'aura qu'un effet local : elle dévoilera l'identité du personnage (Leo) dans la séquence où elle se produit, mais ce même personnage restera non identifié dans les séquences antérieures de la macroséquence.

Mais *l'identification tardive des personnages est toujours d'une efficacité limitée*, même quand toutes les identifications relatives ont été réussies : en effet, elle ne peut pas compenser la lecture « dégradée » initiale. Pour expliquer en quoi consiste cette dégradation – définie bien sûr par rapport à la lisibilité conventionnelle<sup>463</sup> –, rappelons d'abord comment se produit la lecture quand les personnages sont identifiés en début de macroséquence. Quand l'identité absolue du personnage est établie dans la première séquence de la macroséquence (par exemple, à travers d'un orthonyme), le lecteur lit les séquences suivantes en sachant de qui parle le texte, de sorte que les connaissances qu'il a déjà du personnage (enregistrées dans la représentation mentale du texte antérieur) fonctionnent comme contexte de compréhension de la séquence en cours de lecture. Ce qu'il lit peut alors être progressivement intégré à la représentation mentale, tant en ce qui concerne le personnage que les événements auxquels il participe. Bref, la lecture a lieu selon le processus de contextualisation-intégration que nous avons décrit dans §1.1.

En revanche, quand l'identité absolue du personnage ne peut pas être établie en début de macroséquence (même si le lecteur réussit toutes les identifications relatives à l'intérieur de la macroséquence), la représentation mentale du texte antérieur ne pourra pas contribuer à la contextualisation : le cadre de compréhension qu'auraient fourni les caractéristiques du personnage, ses motivations, ses relations avec d'autres personnages, etc. sera totalement absent. Ceci entraîne alors une double conséquence pour la

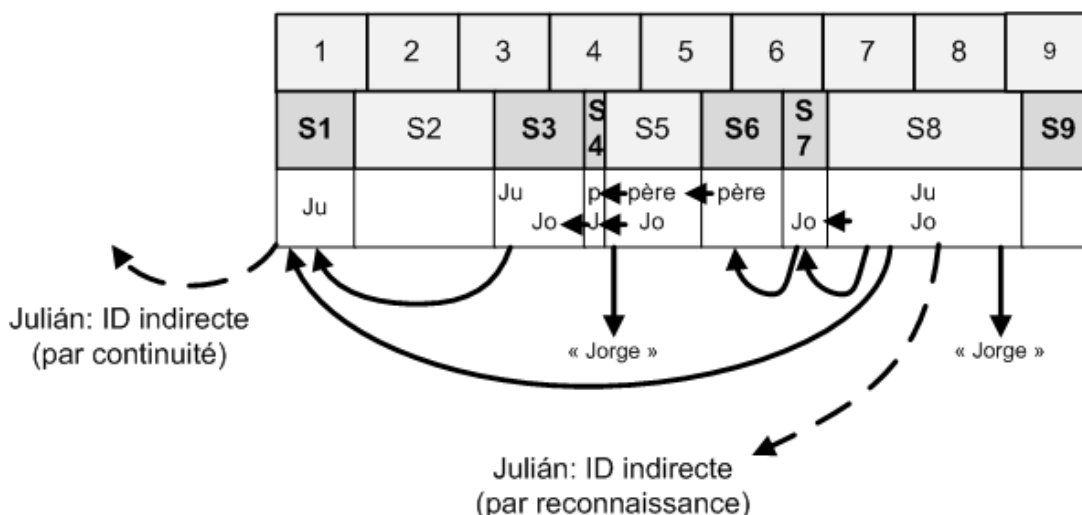
---

<sup>463</sup> C'est-à-dire, par rapport à ce qui dans les textes conventionnels facilite la construction de la figure cohérente d'ensemble (voir p. 15 et 16). Nous verrons dans la troisième partie et dans la Conclusion quel peut être le sens de cette dégradation.

compréhension : d'une part, ce qui est lu ne sera que partiellement compris du fait du manque d'éléments de contexte ; d'autre part, ce qui aura quand même été compris ne pourra pas être intégré à la représentation mentale du roman, car les points d'accroche que sont les personnages seront manquants, et restera séparément en mémoire dans l'attente d'une intégration future éventuelle. Ce mode de lecture dégradé se poursuivra jusqu'à ce qu'une identification absolue ait lieu ; par exemple, dans la macroséquence de la Figure 87, jusqu'à S12 si Leo n'a pas pu être indirectement identifiée à S1, S2 ou S5.

Quand l'identification absolue se produit, elle pourra être propagée mentalement aux événements qui ont été enregistrés en mémoire dans l'attente d'intégration (en supposant que le lecteur ait réussi les identifications relatives correspondantes) ; dans le cas de l'identification explicite de Leo à S12, si le lecteur a réussi les identifications relatives qui lient S12 aux séquences précédentes, il pourra relire mentalement les événements lus dans ces séquences en sachant maintenant que le personnage dont elles parlent est Leo. Or cette relecture n'est pas une relecture du texte mais de ce que le lecteur en a retenu dans sa lecture initiale décontextualisée. Et ce qu'il a retenu des séquences antérieures sera nécessairement bancal, car comme nous l'avons dit le lecteur aura raté un certain nombre d'éléments de l'histoire que l'absence de contextualisation ne lui permettait pas de comprendre (et donc de mémoriser) quand il lisait sans connaître l'identité des personnages. Il en résulte que, dans le meilleur des cas, *l'identification absolue tardive permettra au lecteur de rattacher à la représentation mentale globale ce qu'il a partiellement compris avant l'identification, mais elle ne comblera pas les lacunes et les erreurs induites par la lecture dégradée du texte. L'identification absolue tardive entraîne donc une perte de contenu.*

Cette dynamique de lecture imposée par l'identification tardive des personnages protagonistes est également présente dans la macroséquence sur la « cérémonie d'hommage à Jorge » (p. 79-87), dont la Figure 88 ci-dessous schématise les modes d'identification (sa structure séquentielle a été explicitée dans la Figure 28, p. 152) :



**Figure 88: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages de la macroséquence « Cérémonie d'hommage à Jorge » (p. 79-87)**

Ce schéma rappelle que Julián n'est jamais explicitement identifié dans la macroséquence et que son identification absolue ne peut être qu'indirecte : soit par continuité au début de la macroséquence (mode représenté par la flèche discontinue pointant vers la macroséquence antérieure), soit à la huitième séquence à travers la reconnaissance de certaines de ses caractéristiques (également représenté par une flèche discontinue). Or, dans notre étude de ces possibilités d'identification indirecte de Julián (cf. §10.3), nous avons vu que l'identification par continuité n'était pas aisée, car la continuité rhétorique entre les deux macroséquences n'est pas explicitée ; au contraire, la transition entre les deux macroséquences est brouillée par ce que nous avons appelé hypertrophie du non fonctionnel. Nous avons vu qu'en réalité l'identification de Julián est bien plus probable à la séquence S8, où plusieurs caractéristiques peuvent servir d'indices (son rôle de tuteur auprès de Jorge, son engagement républicain, son exil, son lien conjugal avec Mary).

Si donc l'identification de Julián n'a pas lieu à S1 mais à S8, cette macroséquence sera soumise au même mécanisme de propagation tardive de l'identité que nous avons mis en lumière précédemment : les séquences S1 et S3 seront lues sans que l'on connaisse l'identité du personnage dont il est question (Julián), ce qui les privera de leur contexte et empêchera l'intégration de leur contenu à la représentation mentale globale du roman ; ce n'est que sept pages plus tard, à S8, que l'identité du personnage sera découverte : à ce point, le lecteur relira mentalement les événements rapportés par S1 et S3 dans le but de pouvoir cette fois-ci les intégrer à la représentation mentale globale. Or le manque de contextualisation initial aura eu comme conséquence une perte d'information (par rapport à

ce qui aurait pu être compris si le personnage avait été identifié au début de la macroséquence). Le nombre d'informations perdues dépendra de l'attention que le lecteur a porté au texte malgré son incapacité à le comprendre et de son aptitude à retenir des informations non encore intégrées à la représentation mentale globale<sup>464</sup>.

### 11.4 Synthèse

Dans ce chapitre, nous nous sommes intéressé à l'identification des personnages protagonistes des séquences homo-épisodiques, ainsi qu'à l'identification des séquences homo-épisodiques elles-mêmes. Les débuts de séquence constituent des lieux critiques pour la compréhension du texte, car un début de séquence introduit toujours une rupture par rapport au texte précédent. Si la séquence qui commence est homo-épisodique, l'identification de ses personnages protagonistes est indispensable à la fois pour permettre de contextualiser le texte de la séquence qui va être lue et pour être en mesure d'intégrer son contenu à la représentation mentale globale de la macroséquence.

Nos analyses ont montré que, sur ce point, le trait caractéristique le plus visible dans *Una meditación* est l'absence d'identification explicite en début de séquence : les personnages protagonistes de la séquence qui commence sont le plus souvent désignés pronominalement, rarement avec leur orthonyme. Ceci constitue une transgression de la norme de cohérence, qui en début de séquence prescrit une identification explicite au moyen d'une désignation lexicale appropriée<sup>465</sup>. Selon le type de séquence qui précède la séquence en question, nous avons distingué trois types de transgression de la norme :

- *L'absence de lexicalisation de maintien* : les personnages ne sont pas désignés lexicalement au début des séquences qui, bien qu'elles maintiennent les mêmes personnages protagonistes, introduisent une rupture narrative et/ou rhétorique avec la séquence précédente.
- *L'absence de lexicalisation de réactivation* : les personnages ne sont pas désignés lexicalement au début des séquences qui viennent à la suite d'une séquence (diégétique ou non) qui ne portait pas sur eux.

---

<sup>464</sup> Moins une information est liée aux informations antérieures, plus il est difficile de la retenir (cf. §1.1).

<sup>465</sup> La seule exception à cette règle est celle des séquences dont les personnages protagonistes sont les mêmes que ceux de la fin de la séquence précédente quand il existe entre les deux séquences (celle qui se termine et celle qui commence) un lien événementiel ou rhétorique évident dont on peut inférer le maintien des personnages focaux malgré la transition.

- *L'absence de lexicalisation de rappel en début de séquence* : les personnages ne sont pas désignés lexicalement au début des séquences qui viennent à la suite de séquences sur les mêmes personnages (et avec lesquelles un lien narratif ou rhétorique est clair) mais dans lesquelles l'identité des personnages n'était jamais rappelée.

Cette absence d'identification explicite dans les débuts de séquence où elle serait nécessaire entraîne deux conséquences : d'une part, les personnages ne sont pas immédiatement identifiés comme l'exigerait la norme de cohérence ; d'autre part, le lecteur se voit privé de l'indice le plus important pour identifier une séquence comme homo-épisodique : l'identité des personnages qui y participent.

Dans ces séquences où le texte ne nomme pas les personnages de l'action, les séquences homo-épisodiques ne peuvent être identifiées qu'à partir de leur contenu, quand ce contenu comporte des éléments du récit homo-épisodique antérieur : acteurs, situations, événements, espaces, temps, etc. Nous disons alors qu'il se produit une *reconnaissance de la reprise du récit homo-épisodique*, reconnaissance qui aurait été bien plus aisée si le lecteur avait connu l'identité des personnages de la séquence.

Quant à l'identification des personnages, elle ne peut avoir lieu que par *propagation*. Nous avons vu que le processus d'identification par propagation comporte deux éléments : une identification absolue qui a lieu dans une autre séquence (antérieure ou postérieure) et une chaîne d'identifications relatives qui mènent de cette séquence à la séquence en cours de lecture où le personnage n'est pas explicitement identifié. (*L'identité absolue* d'un personnage est établie quand le lecteur sait de quel personnage du roman il s'agit (Emilio, Leo, Carlos...); en revanche, le personnage est *relativement identifié* quand le lecteur comprend qu'il est le même qui participait à telle autre séquence de la même macroséquence, sans qu'il en connaisse nécessairement l'identité absolue.) Ainsi, par exemple, si l'identité absolue du personnage est établie à S1 et s'il existe une série d'identifications relatives qui permettent de comprendre que le personnage non explicitement identifié de S5 est le même que celui de S1, le personnage de S5 devient identifié par propagation.

Nous avons étudié les modalités d'identification absolue des personnages dans le Chapitre 10, où nous avons vu qu'elle peut être synchrone (à S1) ou tardive (à S<sub>x</sub>, x>1), orthonymique (employant le nom du personnage) ou indirecte (renvoyant au contenu d'autres (macro)séquences).

Quant à l'identification relative, nous avons distingué deux modalités :

- *L'identification relative grâce à la reconnaissance de la continuité événementielle ou rhétorique avec la séquence précédente* : les personnages sont identifiés comme étant les mêmes que dans la séquence précédente.
- *L'identification relative grâce à la reconnaissance de la reprise du récit homo-épisodique* : les personnages sont identifiés comme étant ceux du récit homo-épisodique antérieur (ce récit devant être reconnu dans la séquence en cours de lecture malgré l'ignorance de l'identité de ses personnages).

Nous avons vu aussi que, souvent, le processus d'identification ne comporte pas une seule identification relative, mais une *chaîne d'identifications relatives* en cascade, ce que nous avons appelé *récurtivité* du processus. Dans ces cas, le personnage ne pourra être identifié que si toutes les identifications relatives de la chaîne ont été réussies, ce qui diminue la probabilité de réussite du processus.

Cependant, la difficulté de certaines identifications relatives (en particulier les récursives) est parfois compensée par l'existence d'une *multiplicité de parcours de propagation*. Dans ces cas, plusieurs chaînes de propagation sont possibles pour identifier les personnages de la séquence, de sorte que le lecteur peut rater la constitution d'une des chaînes mais en réussir une autre. Reste cependant que chaque chaîne comporte des difficultés propres, liés aux différentes identifications relatives qu'elle met en jeu.

*L'identification par propagation suppose une inversion de la logique de la cohérence conventionnelle.* Dans les textes à cohérence conventionnelle, l'identité des personnages est toujours explicitement donnée en début de (macro)séquence pour que ce que le lecteur sait déjà d'eux contribue à la compréhension de l'action. Dans le texte bénétien, au contraire, c'est la compréhension de l'action qui doit servir à identifier les personnages. Or l'absence d'identification explicite des personnages empêche une compréhension complète du récit, de sorte que l'établissement de la cohérence événementielle sur laquelle la poétique bénétienne appuie la cohérence référentielle devient elle aussi problématique. *Il en résulte une dégradation (par rapport à la norme) tant de la cohérence référentielle que de la compréhension de l'action*<sup>466</sup>.

---

<sup>466</sup> Nous essayerons de donner un sens à cette dégradation dans la troisième partie et dans la conclusion générale.

Mais la difficulté est encore accrue quand l'identification absolue des personnages n'a pas eu lieu avant la séquence en cours mais qu'elle se produit après, dans une séquence ultérieure (de la même macroséquence), ce que nous avons appelé *identification absolue tardive* (cf. §10.6). La lecture de la macroséquence commence alors sans qu'il ne soit possible de savoir quels sont ses personnages protagonistes. Le lecteur ne peut qu'établir des chaînes d'identifications relatives qui ne mènent à aucune identification absolue. Quand, dans une séquence ultérieure, l'identification absolue arrive, le lecteur peut la propager mentalement vers ce qu'il a retenu du texte antérieur de la macroséquence, celui qu'il a lu sans connaître l'identité des personnages. Or nous avons vu que cette « relecture mentale » de ce que le lecteur a en mémoire est bien différente d'une relecture de la littéralité du texte : en effet, la lecture initiale du texte a eu lieu sans la contextualisation essentielle que fournissent les identités des personnages, de sorte que ce que le lecteur a pu comprendre et retenir est nécessairement incomplet, fragmentaire, décousu ; quand le lecteur découvre l'identité des personnages, le récit qu'il a en mémoire trouve un sens et une cohérence nouveaux, mais beaucoup de ce qui a été perdu lors de la lecture décontextualisée initiale ne pourra pas être récupéré. Ainsi, *l'identification absolue tardive entraîne nécessairement une perte de contenu*. La quantité d'information qui est perdue dépendra de l'attention du lecteur et de sa capacité à mémoriser des fragments de récit qu'il ne comprend pas, ceux qu'il ne peut pas (encore) relier à la représentation mentale globale du texte du fait de l'absence d'identification des personnages.

\*

Que l'identification absolue soit synchrone (à S<sub>1</sub>) ou tardive (à S<sub>x</sub>, x>1), il est probable que dans certaines séquences le lecteur ne parvienne pas à identifier les personnages. Le contenu de ces séquences ne pourra pas alors être intégré à la représentation mentale globale du roman, *ces séquences seront « perdues »*. Sur le plan de la compréhension de l'histoire du roman, cela a deux conséquences. Premièrement, si les faits rapportés par ces séquences perdues sont nécessaires pour établir les enchaînements intentionnels et causaux qui rendent l'histoire intelligible, la représentation mentale du texte deviendra bancal. Deuxièmement, l'intégration des séquences et des macroséquences à venir deviendra (plus) difficile, voire impossible, car leur compréhension dépendra peut-être du contexte qu'aurait dû fournir le contenu des séquences antérieures non intégrées ; au final, la conséquence est à nouveau une dégradation de la compréhension de l'histoire.



Mais d'autre part, ces séquences « perdues » donneront lieu à un texte second, sorte de parasite du récit premier que constituent les lignes d'histoire du roman. En effet, ces séquences perdues, non intégrées, resteront en mémoire, mais, n'entrant dans aucune ligne d'histoire, elles resteront isolées, déconnectées du projet narratif qui les a pourtant engendrées, comme des fragments de récit flottants, des épaves de l'entreprise volontairement ratée du récit conventionnel. Ces fragments seront donc sans contexte, car ils ne s'intègrent pas à un tout, mais ils seront aussi sans personnages, car la cause de leur dérive est justement l'impossibilité d'en identifier les personnages. *Le sous-texte parasite qui se développe à l'ombre du récit des lignes d'histoire est donc décontextualisé et dépersonnalisé : des événements ont lieu sans qu'il ne soit possible de les lier ni à des causes ni à des conséquences, ni à des intentions ni à des personnalités.* Nous développerons cet aspect fondamental de la poétique bénétienne dans la conclusion générale.



## Chapitre 12 La cohérence référentielle à l'intérieur des séquences

Concernant la cohérence référentielle, il est important de distinguer deux lieux textuels où le lecteur ne nécessite pas le même type d'indication : les débuts de (macro)séquence et l'intérieur des séquences. Au début d'une séquence ou d'une macroséquence, la rupture thématique et événementielle avec le texte antérieur est (en général) totale et par conséquent le lecteur ne sait pas encore sur quels personnages va porter le texte : la tâche principale en commençant une (macro)séquence est donc d'en identifier les personnages protagonistes. En revanche, à l'intérieur d'une séquence le lecteur sait déjà (si le texte suit la norme de cohérence conventionnelle) qui sont ses personnages protagonistes : la tâche d'établissement de la cohérence référentielle consiste alors à en repérer les différentes interventions dans la suite de phrases de la séquence.

Dans le chapitre antérieur nous avons étudié la question de l'identification des personnages protagonistes quand le lecteur commence une nouvelle (macro)séquence ; cette identification, nous l'avons vu, peut être problématique. Mais cela n'épuise pas le jeu de la dissimulation des identités : même s'il a réussi à les identifier en début de séquence, l'identification des personnages dans chacune des actions et des événements rapportés par la séquence peut être également problématique. Dans ces situations, le lecteur sait qui sont les protagonistes de l'action (s'il les a identifiés en début de séquence), mais il est incapable de les distinguer avec certitude.

Ce chapitre sera consacré aux problèmes d'identification à l'intérieur des séquences et à la dynamique de lecture qui en découle. Pour cela, nous commencerons avec une caractérisation des modes conventionnels de désignation des personnages à l'intérieur d'une séquence. Nous analyserons ensuite le texte bénétien à la lumière de ce modèle et distinguerons trois formes de transgression de la norme de cohérence, que nous étudierons dans trois sections différentes : l'absence de lexicalisation de rappel, l'absence de lexicalisation de désambiguïsation et l'emploi de désignations descriptives obscures.

### 12.1 Lexicalisations conventionnelles en cours de séquence

À l'intérieur des séquences, la désignation des personnages suit les principes que nous avons exposés dans le Chapitre 8 : la désignation doit être orthonymique si le personnage est inactif, orthonymique ou descriptive s'il est accessible, pronominale s'il est

focal. Cependant, par rapport aux débuts de (macro)séquence, la répartition de ces formes se trouve déplacée : à l'intérieur d'une séquence les personnages protagonistes sont très souvent focaux et par conséquent les désignations pronominales sont très fréquentes.

Alors que les personnages accessibles peuvent être référencés tant par un orthonyme que par une désignation descriptive, les personnages focaux doivent impérativement être référencés avec un pronom, l'orthonyme ne pouvant être employé que dans les cas exceptionnels que nous verrons ci-après où il s'agit d'éviter des ambiguïtés. En dehors de ces exceptions, la désignation orthonymique d'un personnage focal constituerait une transgression de la norme que la psycholinguistique appelle « pénalité du nom répété »<sup>467</sup>.

Il existe cependant deux exceptions à cette règle : les lexicalisations de rappel et de désambiguïsation. La première exception à la règle de la désignation pronominale des personnages focaux ne semble pas avoir été remarquée par les travaux de psycholinguistique. L'amendement à la règle générale serait le suivant : quand un passage sur un même personnage dépasse une certaine longueur, une désignation lexicale est nécessaire même si le personnage n'a pas cessé d'être focal. Cette désignation lexicale apparaît comme une sorte de rappel de l'identité du personnage qui, parce qu'il est l'unique protagoniste du passage, a été constamment référencé avec des pronoms. Nous appellerons donc ce phénomène *lexicalisation de rappel*.

En effet, on constate en examinant des textes conventionnels que dans les passages longs à personnage focal unique, l'identité de celui-ci est rappelée tous les 150-200 mots. Les extraits suivants de *La Regenta* illustrent cette règle conventionnelle spécifique aux passages portant sur un unique personnage (nous ajoutons entre crochets le pronom qui aurait pu être employé à la place de la désignation nominale). Le premier porte sur Ana Ozores ; le deuxième, sur le Magistral. Dans les deux cas, la suite de désignations pronominales ne dépasse jamais les 220 mots, même si le personnage (Ana ou le Magistral) est toujours focal. Dans la plupart des cas, elle est rappelée même avant, en moyenne tous les 100 mots.

---

<sup>467</sup> « When a protagonist is already in explicit focus and there are no competing referents, comprehension is impeded when the protagonist is referred to by a full noun specification rather than by a pronoun; this is called the repeated name penalty. One explanation for this is that a full noun specification is a cue to the comprehender to introduce a new protagonist into the current model whereas a pronoun is a cue to attach the current model to the token representing the protagonist in STWM [short-term working memory]. Thus, the full noun specification clashes with the presence of a token representing the same referent in STWM. » (Zwaan et Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *op. cit.*, p. 167)

Cuando descubrió en el confesonario del Magistral un *alma hermana*, un espíritu *supra-vetustense* capaz de llevarla por un camino de flores y de estrellas a la región luciente de la virtud, también creyó **Ana** que el hallazgo se lo debía a Dios, y como aviso celestial pensaba aprovecharlo.

Ahora, al sentir revolución repentina en las entrañas en presencia de un gallardo jinete, que venía a turbar con las corvetas de su caballo, el silencio triste de un día de marasmo, **La Regenta** [Ø] no vaciló en creer lo que le decían voces interiores de independencia, amor, alegría, voluptuosidad pura, bella, digna de las almas grandes. Sus horas de rebelión nunca habían sido tan seguidas. Desde aquella tarde ningún momento había dejado de pensar lo mismo; que era absurdo que la vida pasase como una muerte, que el amor era un derecho de la juventud, que Vetusta era un lodazal de vulgaridades, que su marido era una especie de tutor muy respetable, a quien ella sólo debía la honra del cuerpo, no el fondo de su espíritu, que era una especie de subsuelo, que él no sospechaba siquiera que existiese; de aquello que don Víctor llamaba los nervios, asesorado por el doctor don Robustiano Somoza, y que era el fondo de su ser, lo más suyo, lo que ella era, en suma, de aquello no tenía que darle cuenta. «Amaré, lo amaré todo, lloraré de amor, soñaré como quiera y con quien quiera; no pecará mi cuerpo, pero el alma la tendré anegada en el placer de sentir esas cosas prohibidas por quien no es capaz de comprenderlas.» Estos pensamientos, que sentía **Ana** [Ø] volar por su cerebro como un torbellino, sin poder contenerlos, como si fuesen voces de otro que retumbaban allí, la llenaban de un terror que la encantaba. Si algo en ella temía el engaño, veía el sofisma debajo de aquella gárrula turba de ideas sublevadas, que reclamaban supuestos derechos, **Ana** [Ø] procuraba ahogarlo, y como engañándose a sí misma, la voluntad tomaba la resolución cobarde, egoísta, de «dejarse ir».

(*La Regenta*, p. 339-340)

**El Magistral** se contentó con escupirle para sus adentros. Dio algunas vueltas solo, saludando a diestro y siniestro con la amabilidad de costumbre, por máquina, sin ver apenas a quien saludaba. Llevaba el manteo terciado sobre la panza, que comenzaba a indicarse; y mano sobre mano —ya se sabe que eran muy hermosas— a paso lento (que buen trabajo le costaba, muy de buen grado hubiera echado a correr... detrás de los coches del Marqués) anduvo por allí un cuarto de hora desafiando humildemente las miradas de todos, seguro de que todos o los más hablaban de él; y de la confesión de dos horas o tres o cuatro. «¡Sabría Dios cuántas serían ya! —Aquel Gloucester y su don Custodio habrían tenido buen cuidado de hacer rodar la bola... ¡Las cosas que dirían ya los enemigos! Pero ¿qué le importaba a él? Lo que ahora le pesaba era no haber seguido al Vivero; ¡de todos modos habían de murmurar los miserables! y en cuanto a las personas decentes, las que a él le importaban, ésas no habían de creer nada malo porque él, como hacía Ripamilán, como habían hecho otros sacerdotes, fuese a las posesiones de Vegallana.» Algunos amigos verdaderos, o por lo menos partidarios declarados **del Magistral** [suyos], paseaban por el Espolón; pero no se atrevían a acercarse al ilustre Vicario general; llevaba cara de pocos amigos, a pesar de su sonrisita dulce, clavada allí desde que se veía en la calle. Así como a los delicados de la vista la claridad les hace arrugar los párpados, a don Fermín le hacía sonreír; parecía aquella sonrisa con que siempre le veía el público un efecto extraño de la luz en los músculos de su rostro.

La deuxième exception à la règle prescrivant une référence pronominale pour le personnage focal concerne les cas d'ambiguïté qui se produisent dans les contextes où plusieurs personnages sont focaux. Une désignation lexicale est alors souvent nécessaire, que nous appellerons *lexicalisation de désambiguïstation*.

Cependant, dans nombre d'occasions, alors que plusieurs personnages ont été mentionnés à peu près au même point du texte, ce type de désambiguïstation n'est pas nécessaire, un référent apparaissant clairement plus activé que les autres. C'est qu'en réalité l'activation n'est pas une grandeur discrète mais continue, et les référents (même focaux) peuvent être classés en fonction de leur *degré d'activation*<sup>468</sup>.

Il importe alors de donner quelques indications sur les facteurs qui influencent le degré d'activation d'un référent (nous ne pouvons pas fournir ici un exposé complet sur cette question très complexe). Pour cela distinguons deux niveaux textuels : celui du texte et des macro(séquences) et celui de la phrase. Au niveau supra-phrastique, le degré d'activation des référents est déterminé par leur *saillance* et par leur *récence* (deux facteurs que nous avons déjà introduits dans §9.7). Un référent est saillant s'il est fonctionnellement important dans l'unité textuelle considérée<sup>469</sup> (le roman, la macroséquence, la séquence). Dans le cas des personnages, le plus saillant sera celui sur lequel porte l'unité textuelle considérée : ainsi, les personnages principaux sont saillants au niveau du roman dans son ensemble (cf. Figure 3, p. 53), Mary et son mari sont saillants dans la macroséquence sur le « Retour d'exil de Mary » (cf. Figure 10, p. 70) et Emilio Ruiz est saillant dans la séquence S9 de cette même macroséquence (cf. Figure 34, p. 167). Le deuxième facteur déterminant l'activation au niveau supra-phrastique est la récence, qui mesure la proximité des

<sup>468</sup> « Activation is a scalar measure of the amount of attention a concept receives. It can vary from an inactive level where the concept is not accessible for processing to a highly active or salient level. As a concept increases in activation, it is easier to use and can be accessed more quickly. Salient concepts are thus immediately available for processing at little or no processing cost. » (Deane, *Grammar in Mind and Brain*, op. cit., p. 34). D'autres termes comme *saillance*, *accessibilité* ou *proéminence* sont également employés par certains auteurs pour désigner la notion de degré d'activation.

<sup>469</sup> « The more salient the antecedent the more highly accessible it is deemed. I distinguished between global discourse topics (highest degree of accessibility), local discourse topics (relatively high degree of accessibility) and non-topics (relative low degree of accessibility) in this connection, as well as between the speaker and the addressee (high degree of accessibility) versus a referent which is neither (a 3rd person - a relatively low degree of accessibility). Another salience distinction depends on the automaticity/stereotypy of the inference required in generating a Givenness status for an entity. [...] Frame induced entities (e.g., waiters in restaurants) are more accessible than inferable entities which are not salient or necessary in a specific frame (e.g., umbrellas in restaurants). » (Ariel, "Accessibility theory: an overview", op. cit., p. 32).

dernières mentions du référent : plus la dernière mention du référent est proche, plus il est actif<sup>470</sup>.

Au niveau de la phrase, le degré d'activation d'un référent est essentiellement déterminé par trois facteurs : la fonction et le niveau syntaxiques dans lesquels il figure et, dans une moindre mesure, la position qu'il occupe dans l'ordre de succession des mots de la phrase. S'appuyant sur la théorie du centrage de l'attention, Francis Cornish affirme que le facteur le plus important déterminant la saillance locale des référents d'une phrase est celui de sa fonction syntaxique et il fournit le classement suivant par ordre décroissant de saillance : *Sujet > objet indirect animé > objet direct > objet indirect inanimé > objet oblique*<sup>471</sup>. Ce classement des fonctions syntaxiques ne vaut que pour des phrases simples. Pour tenir compte des phrases complexes, nous suivons les créateurs de la théorie du centrage et ajouterons que les référents placés dans des propositions subordonnées sont moins saillants que les sujets et les objets des propositions principales<sup>472</sup>. Enfin, en lien encore avec la hiérarchie syntaxique, Cornish propose d'ajouter un autre paramètre, celui du niveau d'enchâssement syntaxique au sein d'un syntagme nominal : « Plus un SN sera enchâssé à l'intérieur d'un autre SN, plus il sera difficile de récupérer son référent par rapport à celui qui correspond à un SN moins enchâssé que lui. »<sup>473</sup> Le deuxième facteur influençant la saillance locale est selon Cornish « l'ordre linéaire d'introduction, une évocation précédente l'emportant sur une évocation subséquente ». Ce facteur est généralement désigné avec le nom d'*avantage de la mention en début de phrase*<sup>474</sup>.

<sup>470</sup> « The distance between a previous mention of the same referent and the current mention is an obvious measure of an accessibility distinction. The larger the distance separating different mentions of the same mental entity, the lower the degree of accessibility with which the mental representation is entertained. » (*ibid.*, p. 33)

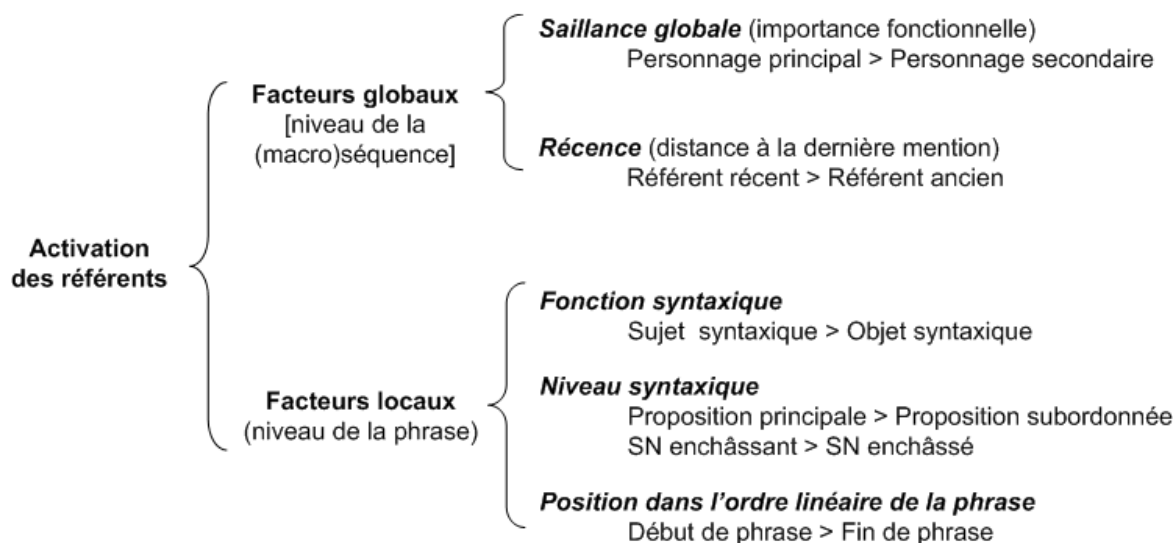
<sup>471</sup> Cornish, "L'accessibilité cognitive des référents", *op. cit.*, p. 10.

<sup>472</sup> « Entities realized in subject positions [rank] more highly than entities realized in object position, which are both then ranked more highly than entities realized in subordinate clauses or as other grammatical functions. » (Marilyn A. Walker, Aravind K. Joshi et Ellen F. Prince, "Centering in Naturally-Occurring Discourse: An Overview", in Marilyn A. Walker, Aravind K. Joshi et Ellen F. Prince (ed.), *Centering Theory in Discourse*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 7).

<sup>473</sup> Cornish, "L'accessibilité cognitive des référents", *op. cit.*, p. 11. Cornish fournit l'exemple suivant : « par exemple, le référent d'un SN complément ou modifieur au sein d'un SN 'matrice' est classé moins haut que celui de ce dernier (cf. *les saucisses de Toulouse*, où il sera plus difficile de reprendre le référent 'Toulouse' dans la suite au moyen d'un pronom, que celui du SN global, 'les saucisses de Toulouse'). »

<sup>474</sup> En anglais, *Advantage of first mention* ou *Sentential first mention*. « Participants mentioned first in a sentence are more memorable than participants mentioned later. [...] First-mentioned participants are more accessible because they form the foundations for their sentence-level representations and because it is through them that subsequent information is mapped onto the developing representations. [...] Carreiras et al. demonstrated that the Advantage of First Mention occurs in Spanish [...] » (M. A. Gernsbacher et J. A.

La Figure 89 ci-dessous récapitule les facteurs déterminant le degré d'activation des référents textuels.



**Figure 89: Facteurs déterminant le degré d'activation des référents**

## 12.2 La disparition signifiante du personnage (l'absence de lexicalisation de rappel)

Nous avons déjà introduit la notion d'*absence de lexicalisation de rappel* dans l'étude de l'identification des personnages protagonistes en début de séquence (voir p. 382). Elle désigne le non respect de la règle de cohérence conventionnelle qui prescrit le rappel régulier de l'identité des personnages focaux. Ainsi, nous avons vu que dans *La Regenta* la lexicalisation de rappel se produisait au maximum tous les 150-200 mots, le plus souvent avant. Or nous savons que, de manière générale, le texte bénédictin a horreur de la désignation lexicale et orthonymique. Et cette constante se vérifie aussi dans les passages où les personnages protagonistes ne changent pas, où la distance entre deux lexicalisations est bien plus élevée que dans le texte de Clarín.

Dans notre étude de l'identification des personnages protagonistes en début de séquence, l'absence de lexicalisation de rappel nous intéressait dans la mesure où elle influence le processus d'identification des personnages de la séquence suivante (quand ceux-ci sont désignés pronominalement et doivent être identifiés par reconnaissance de la continuité événementielle ou rhétorique entre séquences). Par exemple, dans la macroséquence « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (cf. Figure 85, p. 390), nous avons vu

Foertsch, "Three models of discourse comprehension", in S. Garrod et M. J. Pickering (ed.), *Human language processing*, East Sussex (UK), Psychology Press, 1999, p. 291-292.



que l'identification relative des personnages de la séquence S5 par repérage de la continuité avec S4 est problématique en raison de l'absence de lexicalisation de rappel à S4. En effet, cette séquence S4 ne contient aucune lexicalisation du personnage protagoniste, Leo, alors qu'elle compte 793 mots, soit une extension textuelle sans rappel de l'identité quatre fois supérieure à la norme (200 mots) ; l'identification relative des personnages de S5 (désignés pronominalement) renvoie aux personnages de la fin de S4, mais l'identité de ceux-ci sera peut-être confuse après un passage de presque 800 mots sans aucune désignation lexicale.

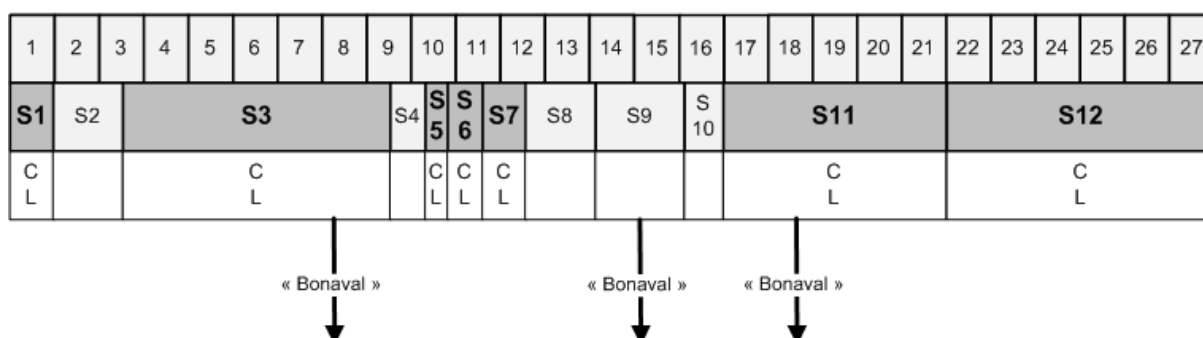
Mais les effets de l'absence de lexicalisation de rappel ne se font pas sentir uniquement dans la séquence suivante (S5, dans notre dernier exemple) : l'effet principal se produit dans la séquence qui en est le siège (S4), qu'elle soit suivie ou non d'une séquence où les personnages doivent être identifiés par continuité. En effet, *en avançant dans la lecture d'une séquence sans lexicalisation de rappel, et à mesure qu'augmente la distance à la dernière désignation lexicale, le lecteur ne pourra éviter de se demander si la séquence porte encore sur les mêmes personnages*. La lecture se poursuit sans qu'il n'y ait apparemment de rupture événementielle ni de personnages, mais le désert orthonymique dans lequel elle progresse ne pourra que miner les certitudes initiales.

Or les séquences soumises à l'absence de lexicalisation de rappel sont très nombreuses (bien plus nombreuses que celles que nous avons vues dans l'étude de l'identification des personnages protagonistes en début de séquence) :

- Dans la macroséquence sur « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (cf. Figure 85, p. 390), la séquence S4 compte presque 800 mots, mais la suite S5+S6 (liées par la continuité des mêmes personnages) en compte presque 500, et la suite S8+S9 presque 400, soit quatre, deux et demi et deux fois, respectivement, l'extension maximale sans rappel de l'identité dans *La Regenta*.
- Dans la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge » (cf. Figure 86, p. 393), S1 compte deux occurrences de l'orthonyme de Leo séparées de 470 mots et aucune lexicalisation de Carlos dans les 530 mots de la séquence, soit deux fois et demi la distance maximale dans *La Regenta*.
- Dans la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (cf. Figure 87, p. 396), alors que les séquences S1 à S8 portent sur Carlos et Leo (sauf la S5, qui porte exclusivement sur Leo), on ne trouve dans cette suite de presque 2000 mots que deux orthonymes pour Carlos (*Carlos* et *Bonaval*) et aucun

pour Leo. Pour Carlos, la distance entre les deux orthonymes est de quelque 1600 mots, soit huit fois la valeur maximale dans *La Regenta* ; pour Leo, l'absence de lexicalisation se maintient au cours des 2000 mots, soit dix fois la norme.

Pour finir, la Figure 90 ci-dessous montre la présence du phénomène d'absence de lexicalisation de rappel dans la dernière macroséquence du roman, « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 419-445). Le schéma indique uniquement où se produisent les désignations orthonymiques des personnages protagonistes, Carlos et Leo. Comme on peut le voir, la séquence S3, de six pages, ne contient aucune lexicalisation de Leo et seulement une de Carlos (*Bonaval*) à la cinquième page de la séquence ; cela suppose une extension sans rappel de l'identité des personnages de 1980 mots pour Leo et de 1485 mots pour Carlos, soit sept et neuf fois la valeur maximale dans *La Regenta*. Les cas des séquences S11 et S12 sont similaires.



**Figure 90: Identification lexicale des personnages protagonistes de la macroséquence « Carlos & Leo à l'auberge » (p. 419-445)**

En portant à l'extrême la règle de référenciation pronominale du personnage focal, en ne rappelant pas qui est ce personnage dont on parle, *Una meditación* ignore le sens des normes de cohérence référentielle, qui est de faciliter l'identification des référents et par là la lecture. En effet, le lecteur de Benet fait face à un texte riche et complexe qui le détournera souvent de ce personnage pourtant focal : si ce discours est long, le rappel de l'identité du personnage serait plutôt une aide qu'un obstacle à la compréhension. Or le texte benétien raréfie au possible les désignations explicites.

On le voit, le personnage principal est là, puisqu'il est le protagoniste de l'action, mais son nom est délibérément escamoté. Ainsi, par rapport aux textes conventionnels, il se produit chez Benet une sorte de *disparition signifiante du personnage* : sur le plan du signifié, le personnage est là comme agent logique du récit, comme centre de gravité

*intentionnel et passionnel ; mais sur le plan du signifiant, il tend à disparaître pour ne laisser que de rares traces éparses.*

L'effet sur la compréhension de l'absence de lexicalisations de rappel dépendra de si les personnages ont été identifiés en début de séquence :

- Dans le cas où les personnages ont été identifiés en début de séquence, l'absence de lexicalisations de rappel, rendant si rares les signifiants (les noms des personnages) qui permettent l'ancrage dans la représentation mentale globale du texte, ne pourra qu'affaiblir l'empreinte mémorielle des événements rapportés et leur connexion avec les personnages concernés.
- Dans le cas où les personnages n'ont pas pu être identifiés en début de séquence, l'absence de lexicalisations de rappel signifie qu'aucune identification explicite ne viendra pallier le problème au cours de la séquence. Par exemple, si dans la macroséquence représentée à la Figure 85 le lecteur n'a pas (indirectement) identifié Leo en début de S4, aucun orthonyme ne viendra lui apprendre son identité au cours de la lecture.

Dans les deux cas, l'absence de lexicalisations de rappel rendra plus difficile, voire impossible, l'intégration des contenus lus à la représentation mentale globale du texte.

### **12.3 La confusion des personnages (l'absence de lexicalisation de désambiguïsation)**

Cette section sera consacrée à l'étude des diverses manifestations de l'absence de lexicalisation de désambiguïsation et à leurs effets de lecture. Elle se terminera avec une synthèse de nos observations.

Nous savons que *Una meditación* porte principalement sur des couples de personnages (cf. §2.1) : Emilio et Leo, Carlos et Leo, Jorge et Camila, Mary et Julián, Mary et son deuxième mari, Jorge et son père, Emilio et le contremaître, etc. Et nous connaissons aussi la tendance du roman bénétien à la désignation pronominale des personnages. La conjonction de ces deux caractéristiques fait qu'on trouve souvent dans *Una meditación* des passages sans aucune désignation lexicale et où les pronoms renvoient de manière ambiguë tantôt à l'un, tantôt à l'autre personnage. Par comparaison avec la norme de cohérence, nous appellerons *absence de lexicalisation de désambiguïsation* le trait caractéristique de la poétique bénétienne consistant à référencer pronominalement un personnage dans un contexte où au moins un autre personnage jouit d'un degré

d'activation similaire<sup>475</sup> (et est par conséquent également candidat à la référence pronominale). L'*ambiguïté référentielle* qui en résulte apparaît comme un choix délibéré en contradiction avec la norme de cohérence, qui en cas d'ambiguïté potentielle prescrit une relexicalisation (cf. §12.1).

Avant d'examiner l'absence de lexicalisation de désambiguïsation, il sera utile de montrer des formes à travers lesquelles le texte se montre capable d'éviter l'ambiguïté. Tout d'abord, quand tous les personnages sont désignés avec leur orthonyme, aucune ambiguïté n'est possible. C'est ce qu'illustrent les deux passages suivants, l'un de la macroséquence sur Cayetano et Leo (p. 103-124), l'autre de la macroséquence sur Jorge et Camila (p. 346-377) :

Que para **Cayetano Corral** las cosas eran así vino a demostrarse por la conducta ulterior que mantuvo al saber que **Leo** se había ido de viaje a la Sierra con un individuo que no podía ser otro que **Carlos Bonaval**. (UM, p. 109-110)

Algo así debió ser el pretendido descubrimiento de **Jorge**, la noche que pasó en la cabaña del **Indio**, que había de devolverle parte de la salud perdida, ayudarle a clarificar sus turbias y tormentosas relaciones con **Camila** y, por último, llevarle a la muerte de un garrotazo en la nuca [...] (UM, p. 354)

Cependant, l'ambiguïté peut être évitée sans avoir recours à la lexicalisation de tous les personnages. Dans le passage suivant de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (séquence S11), Mary est d'abord désignée avec son orthonyme puis systématiquement avec des pronoms, mais *la désignation lexicale des autres personnages protagonistes*, Jorge et son deuxième mari (*su marido*), rend les références pronominales univoques :

En aquella estancia, para todos estaba claro, se cimentó la amistad entre **Mary** y **Jorge** para quien no podía haber mejor regalo que el cuidado de una enferma de aquella naturaleza, que agradecía todo género de lecturas, sabía callar y escuchar durante horas —sentada en el centro del jardín en un sillón de mimbre, protegida por sus gafase incluso — tengo para mí— no demostraba demasiada repugnancia por el juego de las ratas. Y además les unía el vínculo a Julián, mantenido por medio de dilatadas cartas que uno u otro escribían, recibían y se leían recíprocamente. Tal fue la mejoría que **Jorge** no vaciló, andando el tiempo, primero en sacarla a pasear para en seguida llevarla en unas cuantas ocasiones a las reuniones de aquellos amigos suyos de Región y la ribera, Rosa de

<sup>475</sup> L'ambiguïté provoquée par ces références pronominales a été remarquée, entre autres, par Anne-Marie Capdeboscq : « Le système de référence est [...] brouillé par le recours systématique de Benet à l'anaphore sans référent explicite ou implicite proche ou évident [...] L'absence de pronoms personnels sujets (non obligatoires en espagnol) ou encore leur nature anaphorique permet parfois deux (ou davantage) interprétations des phrases. » (Anne-Marie Capdeboscq, "L'imparfait ou l'expansion de l'instant (sur 'Duelo')", *Licorne*, 31, 1994, p. 59).

Llanes, los hermanos Abrantes, etc., que por tener todos en común aquella especial orfandad —completamente despreocupada de los cánones apenas recibidos— habían optado por un tipo de conducta considerado como el más licencioso. Cuando volvió **su marido** permanecieron todavía en Escaen por espacio de un par de meses, al cabo de los cuales alquilaron en Región una casa pequeña de una sola planta en un barrio bastante modesto. Allí, qué voy a decir, languideció seis o siete años, cada día un poco más demacrada, tumbada en una hamaca en el balconcillo de terrazo con un libro a sus pies que nunca leía, las gafas que parecían crecer a medida que su salud se deterioraba y su cara se reducía, y **su marido** detrás a las horas del crepúsculo, cuando terminaba la consulta. (UM, p. 152)

Mais l'ambiguïté peut être évitée même sans aucune lexicalisation des personnages. En effet, il est très courant dans *Una meditación* que *le protagoniste du récit soit non pas l'un ou l'autre des membres du couple pris individuellement mais le couple lui-même*. Les personnages sont alors envisagés collectivement et désignés au pluriel, de sorte qu'aucune ambiguïté n'est possible, car il n'y a qu'un seul référent possible (si le couple a été identifié en début de (macro)séquence). Le début des séquences S2 et S4 de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225) illustrent ce fait :

Vivían ese segundo momento tan particular e irrepitable, ofuscados por unas palabras que parecen, cuando salen de unos determinados labios, tan absolutas, nuevas y trascendentes a su condición verbal, tan completas o más que las cosas que significan, cuando significan algo. (UM, p. 212)

Todo el otoño e invierno anteriores habían conversado en el barracón de Corral, y de espaldas a él. Pero diría yo que el tema trascendental de su conversación no afloró en ella, como si deliberadamente aquel par de personas tan experimentadas lo hubieran rehuido a sabiendas de lo que traía consigo el ponerlo de manifiesto. (UM, p. 214)

Après les cas que nous venons de voir, on peut imaginer que les ambiguïtés référentielles apparaissent quand les personnages sont référencés individuellement et avec des pronoms. Nous allons voir maintenant quelles sont les formes que peut prendre cette ambiguïté, que nous allons inventorier dans un ordre croissant de complexité pour le lecteur.

Une première forme d'ambiguïté est celle qui se produit quand les personnages sont tous désignés pronominalement mais que le genre et/ou le nombre des pronoms peut suffire à déterminer quel est le personnage visé. Le début de la macroséquence « Emilio Ruiz à la mine et à l'auberge » (p. 399-415), cité ci-dessous, illustre cette forme d'ambiguïté. La première phrase identifie orthonymiquement les personnages, mais dans le reste du passage ils sont désignés avec des pronoms. Cependant le genre et le nombre des

pronoms<sup>476</sup> permettent le plus souvent d'identifier le personnage visé, car, d'une part, Leo est référencée avec des pronoms féminins et, d'autre part, le seul personnage masculin référencé individuellement est Emilio, Carlos étant toujours référencé conjointement avec Leo, donc au pluriel.

Probablemente el día de su llegada, bajo la lluvia, **Leo** llegó a reconocer a **Emilio Ruiz**, casi oculto tras una mampara de cristal, pero nada le dijo a **Bonaval**. Aquél había llegado unos cuantos días antes, a causa de las alarmantes noticias que su capataz, Rufino, le había comunicado acerca del plante de barrenistas. Era un tiempo bastante desapacible y frío [...] Pero [**Emilio**] ya sólo quería volver a Región, abandonando la mina y la fonda a la merced de los acontecimientos. Estaba tan inquieto que no quiso esperar al día siguiente, a pesar de que podría tomar el ordinario de los miércoles, ahorrándose el importe del taxi. En el momento de salir —no se llevaba consigo más que aquel montón mugriento y mojado de billetes y una Luger del caño corto que le había hecho un agujero en el bolsillo del pantalón—, al **verlos [a Carlos y Leo]** entrar por el jardinillo que rodeaba la fonda y que en su parte trasera se transformaba en lavadero, gallinero y leñera, vinieron a su memoria todas esas agudas cristalizaciones de remembranzas que asaltan al viajero que abandona el lugar donde no ha podido resucitar más que la melancolía de las maletas. Había llovido y [**Carlos y Leo**] **se habían mojado** y al **verla [a Leo]** avanzar hacia la puerta, soltándose del brazo [de Carlos] que le rodeaba la cintura, con el pelo húmedo pegado a las mejillas rosadas por la carrera y aquel paso un poco saltarín y desenfadado —una forma de andar que era un exponente más de su ligereza de conducta— [**Emilio**] pudo sentir hasta qué punto era esclavizado por su presencia, con qué fuerza las dos mandíbulas del deseo y el rencor se cerraban sobre su voluntad con un espasmo que no cesará hasta que uno cualquiera fuera satisfecho. [**Emilio**] Se retiró (a ambos lados de la puerta) para no ser advertido, buscando refugio, cuando [**Carlos y Leo**] **cruzaron** el umbral, en las ropas de abrigo que colgaban del perchero. (UM, p. 399-400)

Cette forme d'ambiguïté est une des plus courantes. Elle est omniprésente dans les séquences (majoritaires) où le récit porte sur un couple de personnages de sexe différent. On la constate par exemple dans les séquences S5, S6 et S12 de la macroséquence sur Carlos et Leo dans la grotte (p. 212-224), dans les séquences S6, S8 et S9 de la macroséquence sur Leo et Emilio Ruiz à l'auberge (p. 254-268), dans les séquences S3 et S5 de la macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge (p. 390-399). Voyons quelques-unes de ces occurrences.

Le fragment ci-dessous reproduit le début de la séquence S6 de la macroséquence sur Leo et Emilio Ruiz à l'auberge (p. 254-268). Les deux premières références pronominales sont constituées de possessifs (« *su marcha a Francia* », « *en compañía suya* »),

<sup>476</sup> Quand les pronoms sont implicites, seul le nombre est connu (codé dans les désinences des verbes).

expressions qui ne marquent pas le genre du possesseur et ne peuvent donc pas identifier le sexe du personnage visé, mais nous avons vu dans le Chapitre 10 que la mention du voyage en France (« *La víspera de su marcha a Francia* ») permet d'identifier Leo indirectement, et donc (par élimination) Emilio. Ce qui nous intéresse maintenant sont les références pronominales dans la suite de la séquence.

La víspera de su [de Leo] marcha a Francia para pasar la Navidad cenó en compañía suya [de Emilio] y del ingeniero de minas y a los postres descorcharon una botella de champán bastante rancio y dulce para levantar el ánimo de aquel hombre y extraer de aquel abismo de taciturnidad esa profunda ampolla de alegría desconsolada que muy de tarde en tarde emerge a la superficie del humor para romper en carcajadas que resuenan con tonos de penas en las paredes huecas del ámbito abandonado por el entusiasmo. Al fin el pobre hombre, entre hipidos, secándose continuamente con su sucio pañuelo de hierbas el humor amarillento que segregaba su ojo de vidrio y que por efecto del vino parecía padecer de una incoercible fluencia, se retiró a su habitación tropezando en la escalera y antes de que su encorvada figura desapareciese en el rellano **[Emilio à Leo]** le tomó la mano y quiso besarla en el cuello. No dijo nada; la camarera se había retirado y el comedor estaba apenas iluminado. Un pequeño mueble que hacía las veces de bar, ocupado tan sólo por unas extrañas botellas de licor que nadie probaba, había quedado abierto; **ella [Leo]** misma sirvió dos últimas copas, a guisa de despedida; la suya la tomó sin decir una palabra, con la vista gacha, dejándose acariciar la mano, tan sólo elevando de tanto en tanto una mirada acongojada como para expresar de forma muda la dificultad de su situación ante una solicitud que no podía ni desoír ni desestimar. Y de repente, sin que mediara el menor cambio en su actitud — tan sólo cogió las copas con tres dedos, para dejarlas en la piletta—, **le [Leo à Emilio]** tomó de la mano y **le** condujo a su habitación —advirtiéndole que tuviera cuidado con un escalón— que cerró con llave y cuando abrió la ventana —una de esas noches calmas y frías, en que la propia sierra entumecida oscila y vibra a consecuencia del frío, pulsando su caparazón constreñido por el hielo, moldeado en mil vértebras de azul iridiscente— parecía una vez más **animada** de una decisión tajante e irreprimible, nacida de una voluntad incontestable que no tenía por qué pedir su placet al cuerpo. Así se desnudó y **le** arrastró al lecho sin más preámbulo que entornar los fraileros y correr la cortina, (UM, p. 259-260)

Ce texte ne contient aucune désignation lexicale (onomastique ou descriptive) mais le genre des pronoms personnels (sujet ou d'objet direct) permet d'identifier le personnage qu'ils visent (en supposant bien sûr que le lecteur a réussi l'identification des personnages protagonistes en début de séquence). Par exemple, dans « *le tomó la mano y quiso besarla en el cuello* », le pronom d'objet direct *la* indique que le personnage patient est Leo et donc aussi, indirectement, que l'agent est Emilio. Inversement, dans « *le tomó de la mano y le condujo a su habitación* », les pronoms masculins *le* identifient Emilio comme patient et par conséquent Leo comme agent. On notera aussi la contribution du genre d'un adjectif (*animada*) à l'identification de Leo.

L'identification par le genre des pronoms est spécialement importante dans les nombreuses séquences où *les deux* personnages protagonistes sont identifiés par reconnaissance du récit homo-épisodique (cf. Chapitre 11), car dans ce cas elle intervient dès le début de la séquence. Le début de la séquence S8 de « Leo et Emilio Ruiz à l'auberge » (p. 254-268), reproduit ci-dessous, illustre ce fait. En commençant la lecture de la séquence, la reconnaissance du récit homo-épisodique indiquera au lecteur qui sont les personnages protagonistes de la séquence, Emilio et Leo (cf. Figure 85, p. 390), mais elle ne fournira aucune information sur qui est qui dans les différentes références pronominales. C'est le genre de chaque pronom qui indique dans chaque cas quel est le personnage visé.

Cuando en la madrugada una luz opalina —una luz que parecía propagarse sólo a través del frío, en láminas y lágrimas— **le [à Emilio]** vino a despertar, **la [à Leo]** vio sentada en el antepecho de la ventana, un chaquetón de lana de color marinero echado sobre los hombros y los brazos cruzados sobre el pecho con las manos en los codos opuestos y la nariz casi pegada al cristal, mirando fijamente aquella lejana sierra entumecida, aislada en la meseta. **La** llamó en voz baja. Sólo respondió con un gesto negativo, [...] Cuando **él** **la** llamó con los nudillos tan sólo se limitó a contestar con una despedida, instándole a que apresurara su salida pues el servicio de la fonda estaba a punto de levantarse. Ese mismo día, a media mañana, se fue a Francia de donde no había de volver hasta casi dos meses después de la Navidad. (UM, p. 264-265)

Le début de la séquence S5 de « Carlos et Leo à l'auberge » (p. 390-399) constitue un cas similaire : s'il a reconnu la reprise du récit homo-épisodique, le lecteur saura quels sont les personnages protagonistes de la séquence (Carlos et Leo), mais leur identification dans chaque pronom devra s'appuyer sur les marques de genre. Or, comme on peut le remarquer, les premières références aux personnages ne sont pas marquées, car Leo est d'abord référencée avec un méronyme (*cuerpo*) et avec des pronoms sujet implicites (« *quizá descubriera* », « *ya no se arrojaba* »). Ce n'est qu'en arrivant au pronom sujet explicite référençant Carlos (« *ya no se arrojaba sobre él* ») que le lecteur pourra (rétrospectivement, par élimination) identifier Leo dans les pronoms du début de la séquence.

Aquel cuerpo **[de qui?]** tan activo y celoso había de pasar en muy pocos días —o en muy pocas horas— a una supina y estupefacta pasividad; quizá descubriera **[qui?]** que el amor no conviene —ni se aviene con— a una personalidad con una larga formación erótica; ya no se arrojaba **[qui?]** sobre **él [Carlos]**, ya **[Leo]** no **le [à Carlos]** desnudaba. Cuando llegaban a la habitación **[Leo]** procuraba, con la mayor discreción posible, meterse en la cama antes que **él [Carlos]** y, arrebujada bajo las mantas, de entre el embozo surgía una mirada angustiada y anhelante que fija en un punto del suelo



contemplaba en horrorizado éxtasis el abismo cavado por el amor en la sima del deseo, [...] (UM, p. 393)

Le début de S6 de « Carlos et Leo dans la grotte » (p. 212-224) offre un autre exemple de cette identification tardive grâce au genre des pronoms. Dans ce cas, l'extension de texte à lire avant de trouver une marque de genre désambiguïsant rétrospectivement les références pronominales antérieures est plus importante : ce n'est que 138 mots après le début de la séquence que figure un pronom sujet explicite (*ella*) permettant de comprendre que dans l'action narrée par le texte antérieur de la séquence Carlos était l'agent et Leo le patient.

Quando llegaron al collado al pronto no acertaron con la situación de la cabaña; todas las puertas y ventanas estaban entornadas lo que aún acentuaba aquel efecto de súbito abandono que inspiraba el lugar. Un lugar para un crimen —vino a decirle [**qui à qui ?**]—, el más adecuado para matar a un padre, mientras se dirigía al establo en busca de las caballerías. Le confesó [**qui à qui ?**] que el tiempo que estuvo dentro, encinchándolas, no tuvo más que estremecimientos y cuando al fin apareció bajo el portalón trayendo del ronzal dos enormes burras que hubieron de agachar la cabeza para pasar por debajo de él, con ese andar abrumado del animal consciente de que ha sido engendrado y es alimentado con una única finalidad, **le [à qui ?]** pareció sorprender en **ella [Leo]** el último asomo de la sonrisa de la idiotez, alelada y convulsa, mirando fijamente la escalera que subía al sobrado del establo. (UM, p. 216-217)

En résumé, on constate dans les fragments analysés que pour identifier le personnage, il est nécessaire d'avoir recours à l'information que fournissent les marques génériques des pronoms et, plus rarement, des adjectifs. Cela engage le lecteur à être attentif à la moindre marque de genre, car elles ne sont pas nombreuses. Par ailleurs, il est souvent nécessaire de lire plusieurs lignes avant de trouver une marque de genre qui résolve rétrospectivement l'ambiguïté. Ce délai dans le dévoilement de la clef d'interprétation des pronoms ne fera qu'accroître la difficulté de lecture, car cela obligera le lecteur (s'il a repéré les marques de genre tardives) à relire (mentalement ou physiquement) le texte antérieur. Ainsi, l'identification des personnages visés par les pronoms sera d'autant plus complexe que les marques de genre seront peu nombreuses et loin du début du passage problématique.

Une forme d'ambiguïté moins courante mais plus complexe est celle où le passage en question ne contient ni pronoms ni adjectifs au genre marqué, alors qu'aucun personnage ne jouit d'un degré d'activation clairement supérieur à l'autre. Dans ces cas, aucun morphème ne contribue à l'identification de l'un ou de l'autre personnage du couple protagoniste, elle ne pourra s'appuyer que sur le contenu du propos (si tant est que celui-ci

contient des informations permettant l'identification). Dans les occurrences les moins complexes, tous les pronoms de même fonction syntaxique renvoient au même personnage, le travail de lecture consistant alors à déterminer la correspondance entre les rôles syntaxiques et les personnages du couple. Cette forme d'ambiguïté est illustrée par les trois passages suivants, fragments des macroséquences sur Carlos et Leo où il est difficile, voire impossible, de savoir qui est le personnage sujet-agent (le contenu de la ligne d'histoire fait penser plutôt à Carlos).

A la segunda noche de su estancia en la fonda **[Carlos ou Leo?] le había propuesto una excursión a la cueva de la Mazmorra** (o de la Mansurra, o de la Majsurrah, según los últimos eruditos) cuyo nombre y cuya historia tantas preocupaciones le habían proporcionado al viejo Ruan; se levantaron temprano, cargaron una bolsa de comida y dejaron el coche en la última encrucijada transitable, para subir a pie hasta los prados del Indio. Durante veinte años de exilio, durante parte de su infancia, adolescencia y primera juventud no había oído hablar ella de otra cosa con más añoranza que de aquellos parajes; (UM, p. 215)

En realidad no era allí -aunque así le gustara creerlo a él mismo y repetírselo a **Leo**- donde había de nacer el nuevo Tántalo. Ni siquiera en el espacioso nártex en cuyo pórtico una reducida semielipse de un césped raquíptico venía a marcar el límite de las transgresiones de los rayos solares dentro del reino ctónico. Por encima de él la roca formaba un celaje, rosado, cerúleo y pétreo, una apoteosis de vientres soldados detenidos en el admirativo éxtasis de las guirnalda de ángeles cuyas cabezas forman ristra de ajos. Y **cuando [Carlos ou Leo?] encendió la linterna eléctrica** -los dos se hallaban a gatas en el umbral de entrada- al punto parecieron rebullirse en su lecho celeste, sombras que surgieron fugazmente para escabullirse en el giro de la instantánea eclíptica que se desvaneció en las tinieblas subterráneas asomadas a una luz sin resplandor, y un grupo de arañas concentradas bajo un vientre para formar una rala y casi anciana cabellera puviana, corrieron sin otra dirección que la de perder la compañía para buscar un refugio individual. Cuando volvieron del segundo salón, en aquel escuálido sobrelecho de césped, se abalanzó encima de **ella** sujetándola por el cuello al tiempo que ella buscaba su cintura con las manos, soltándole la camisa. (UM, p. 221)

Se recordará que se trataba de una fonda húmeda, destartalada y fría a la que fueron a parar en aquel viaje, sin duda con el propósito de alojarse en el lugar menos acogedor y reconfortante; sin saber muy bien la razón de ello, es evidente que su intención fue eludir toda clase de amenidad. La primera noche **[Carlos ou Leo?] estuvo llamando por espacio de un cuarto de hora**, bajo una lluvia mansa y blanda, sin dar muestras de impaciencia y a sabiendas de que la puerta estaba abierta. Es posible que **[Carlos ou Leo?] hubiera sabido** por Cayetano que meses atrás, en vísperas de su muerte, Jorge había encontrado o dejado la puerta abierta; un suspiro vino a iluminar el cristal esmerilado de la mirilla en la que asomó la cara ojerosa de la dueña, peinada en la sombra, cerrando con una mano el escote de su bata negra sobre su lúgubre pecho. (UM, p. 419)

Ce même type d'ambiguïté peut se produire quand un personnage est implicitement référencé comme possesseur dans une expression possessive (si le contexte comporte au moins deux personnages jouissant d'un degré d'activation similaire)<sup>477</sup>. C'est ce qu'exemplifient les deux passages ci-dessous. Dans le premier, « *su ausencia* » peut renvoyer tant à l'absence de Leo comme à celle d'Emilio (l'analyse du contenu de la macroséquence révèle que le possessif renvoie à Leo) :

El primero en sufrirlo fue el propio **Emilio Ruiz**, [...] como siempre se afanaba por cualquier novedad fue el primero en toparse con **Leo**. Durante **su ausencia [de Leo ou d'Emilio?]** no hizo sino inquirir en la conserjería noticias sobre su vuelta hasta que el largo aplazamiento [...] (UM, p. 254-55)

Dans le passage ci-dessous, « *un cierto pariente suyo* » est employé pour référencer un parent d'un des personnages protagonistes. Or les deux personnages protagonistes, Leo et Cayetano, sont focaux, car Leo est mentionnée juste avant le possessif et Cayetano a été focal pendant un long passage immédiatement antérieur. L'expression possessive peut donc renvoyer tant à un parent de Leo que de Cayetano. Il s'agit en réalité d'un parent de Cayetano, Emilio Ruiz, mais le lecteur ne pourra le déterminer que dans la suite du texte<sup>478</sup>.

Así estaban las cosas cuando a caballo de aquella ficción, el propósito de terminarlo un día perdió mucho de su aliento. Aunque hubiera preferido cualquier otra explicación me veo obligado a suponer que el interés en terminar el reloj —y en dar a conocer los secretos que guardaba aquel taller asiático— remitió a raíz de conocer [**Cayetano**] a Laura (en otra palabra, Leo). Ocurrió como sigue: cuando **Leo** volvió de América, uno de los primeros que se creyó en la obligación de acompañarla, cortejarla, aprovecharla y seducirla fue **un cierto pariente suyo [de Cayetano ou de Leo?]** que por haber hecho dinero después de la guerra —y encontrarse en esa situación del hombre rico y emprendedor que habiendo triunfado a la primera y a una edad bastante temprana pierde toda capacidad de análisis y lo da todo por sentado— se creía en la necesidad de conquistar en todos los terrenos. (UM, p. 108)

Mais il est une forme d'ambiguïté encore plus complexe, qui posera le plus de difficultés au lecteur : celle qui se produit quand le propos du texte passe d'un personnage protagoniste à l'autre sans le signaler avec une désignation lexicale. La macroséquence sur

<sup>477</sup> Nous avons présenté une analyse des expressions référentielles possessives dans le Chapitre 8.

<sup>478</sup> Dans la phrase suivante, où c'est Cayetano qui se voit désigné comme pariente du « *cierto pariente* » : « *Cuando hubo agotado todo su repertorio no se le ocurrió otra cosa que llevarla al taller de su pariente* » (p. 109).

Jorge et son père (p. 310-314) est plusieurs fois le siège de ce genre d'ambiguïté. Le passage suivant en fournit un exemple :

Los años que siguieron estuvieron marcados por una pasiva resistencia del padre a todo proyecto del hijo [Jorge] que, sin demasiados medios ni excesivo coraje para tomar una resolución liberatriz, voluntariamente se encerró en Escaen para pasar las noches en blanco, con frecuencia embriagado con una droga de farmacia y sin dar otra salida a su desconsuelo que el regocijo que podía obtener con aquellos pequeños entretenimientos que tanta repugnancia debían causar a su padre. Que al parecer [Ruan père] ni podía concentrar su atención sobre su trabajo ni conciliar el sueño mientras las ratas se pasearan por encima del techo del dormitorio o la biblioteca. <<S>> Mary tardó un rato en recapacitar; una mirada que ya veía poco, confusa y abotargada, trataba de adivinar en la estela negra de su [de qui<sub>1</sub>?] espalda al retirarse hacia la casa el último significado de sus [de qui<sub>2</sub>?] palabras; [qui<sub>3</sub>?] había bajado tras asegurarse que su hijo había salido, momentos que ella [Mary] aprovechaba también para —sentada a la sombra de un olmo— leer entrecortadamente alguno de los poemas del libro que no conocía y cuya sola posesión él [qui<sub>4</sub>?] no habría tolerado; ya [qui<sub>5</sub>?] le [à qui<sub>6</sub>?] conocía bastante para saber que no podía hacer mención de ella [=de la posesión del libro] pero aun así no quiso pasarse de la lectura del libro, que tuvo que adquirir, al no encontrarlo en Escaen, en una librería religiosa de Región que conservaba tres o cuatro ejemplares metidos entre misales y publicaciones piadosas y edificantes de bajo precio. Primero [qui<sub>7</sub>?] olfateó el rastro de gasolina quemada y, a media voz, pronunció unas palabras de censura con la entonación estudiada para que ella [Mary] sólo oyera las invectivas; luego se acercó a donde estaba sentada, se agachó sobre el libro, observó la portada a distancia y lo dejó caer en la hierba en el mismo sitio para, sin añadir más, retirarse hacia la casa murmurando entre dientes quejas contra el hijo que enajena lo que no es suyo y repitiendo las amargas frases de Labán o de Agur que sin duda había oído en sus días a su hermano Ricardo (UM, p. 313-314)

Le début de séquence signalé avec <<S>> constitue un cas d'absence de lexicalisation de maintien<sup>479</sup>. Dans ce début de séquence, Mary est explicitement identifiée avec son orthonyme ; Ruan père, en revanche, est référencé pronominalement comme le possesseur implicite dans « *su espalda* » (*qui<sub>1</sub>*) et dans « *sus palabras* » (*qui<sub>2</sub>*). Or, bien que Ruan père soit le personnage focal du texte immédiatement antérieur (« *...ni podía concentrar su atención sobre su trabajo ni conciliar el sueño...* »), il n'existe pas de continuité événementielle justifiant la permanence de la référence pronominale (cf. Chapitre 8). La norme de cohérence aurait ici exigé une lexicalisation : \**Mary tardó un rato en recapacitar; una mirada que ya veía poco, confusa y abotargada, trataba de adivinar en la estela negra de la espalda del señor Ruan al retirarse hacia la casa el*

<sup>479</sup> Sur la lexicalisation de maintien, voir p. 382.

*último significado de sus palabras*. En réalité, le personnage implicite dans *qui*<sub>1</sub> et *qui*<sub>2</sub> ne pourra être identifié qu'une fois identifié celui de *qui*<sub>3</sub>.

Ce qui nous intéresse surtout se situe dans la suite de la phrase, après le point-virgule, où un personnage est référencé (dans [*qui*<sub>3</sub>]) avec un pronom sujet implicite: « *había bajado tras asegurarse que su hijo había salido...* ». Selon la norme de cohérence, le pronom sujet reprend préférentiellement l'entité qui était la plus activée dans la phrase précédente, celle qui y avait le rôle de sujet<sup>480</sup>. Dans le cas présent, cette entité est Mary, qui est le sujet de « *Mary tardó un rato en recapacitar... trataba de adivinar...* ». Or l'analyse du contenu montre que le pronom (*qui*<sub>3</sub>) ne référence pas Mary mais Ruan père. Cette absence de désambiguïsation ne manquera pas de désorienter le lecteur et de rendre plus difficile la tâche de compréhension. En effet, le lecteur commencera la lecture de cette partie de la phrase en supposant qu'elle porte toujours sur Mary, mais quelques mots plus tard il trouvera un pronom féminin (« *había bajado tras asegurarse que su hijo había salido, momentos que ella aprovechaba...* ») qui viendra troubler cette hypothèse et imposer soit l'acceptation d'une incohérence non résolue, soit une relecture. Si le pronom *qui*<sub>3</sub> ne renvoie pas à Mary, alors ce doit être l'un des deux autres personnages les plus actifs : Ruan père ou Jorge, protagonistes de la séquence antérieure ; comme le texte fait référence au fils du personnage inconnu (« *había bajado tras asegurarse que su hijo había salido* »), celui-ci doit donc être Ruan père.

On le voit, le texte passe d'un personnage focal à un autre sans pourtant accompagner le changement de foyer de la lexicalisation qu'exige la norme de cohérence. La comparaison du texte original avec la formulation conventionnelle suivante (où les pronoms ont été remplacés par des désignations lexicales ou déictiques) montre les deux transgressions de la norme que nous avons signalées, l'absence de lexicalisation de maintien et de désambiguïsation :

**Mary** tardó un rato en recapacitar; una mirada que ya veía poco, confusa y abotargada, trataba de adivinar en la estela negra de su espalda al retirarse hacia la casa el último significado de sus palabras; había bajado tras asegurarse que su hijo había salido, momentos que ella aprovechaba también [...]

\* **Mary** tardó un rato en recapacitar; una mirada que ya veía poco, confusa y abotargada, trataba de adivinar en la estela negra de la espalda **del señor Ruan** al retirarse hacia la

<sup>480</sup> Nous l'avons vu dans §12.1 : le pronom sujet reprend l'entité la plus saillante de la phrase précédente, et la saillance des entités dépend de la position syntaxique dans laquelle elles se trouvent selon l'échelle *Sujet* > *objet indirect animé* > *objet direct* > *objet indirect inanimé* > *objet oblique*.

casa el último significado de sus palabras; **éste** había bajado tras asegurarse que su hijo había salido, momentos que ella aprovechaba también [...]

La suite du passage cité p. 428 illustre les autres types d'ambiguïté. Le genre du pronom explicite *él* [*qui<sub>4</sub>*] indique qu'il renvoie à Ruan père, mais dans « *ya* [*qui<sub>5</sub>?*] *le* [*à qui<sub>6</sub>?*] *conocía bastante* » le pronom implicite *qui<sub>5</sub>* pourrait renvoyer autant à Ruan père (sujet de « *había bajado tras asegurarse...* ») qu'à Mary (sujet de l'apposition « *momentos que ella aprovechaba también para...* »). Cette ambiguïté ne pourra être résolue qu'à partir de l'analyse du contenu rapporté par la suite de la phrase, quand le texte dit que *qui<sub>5</sub>* « *no quiso pasarse de la lectura del libro* », activité de lecture que le texte a attribuée à Mary dans la phrase précédente (« *leer entrecortadamente alguno de los poemas del libro* »). Ensuite, une nouvelle fois Ruan père est référencé avec un pronom sujet alors que dans le texte immédiatement antérieur le personnage sujet (et donc le plus activé) n'est pas lui mais Mary :

*ya* [**Mary**] *le* [**à Ruan père**] *conocía bastante para saber que no podía hacer mención de ella [=posesión del libro] pero aun así no quiso pasarse de la lectura del libro, que tuvo que adquirir, al no encontrarlo en Escaen, en una librería religiosa de Región que conservaba tres o cuatro ejemplares metidos entre misales y publicaciones piadosas y edificantes de bajo precio. Primero* [**qui<sub>7</sub>?**] *olfateó el rastro de gasolina quemada y, a media voz, pronunció unas palabras de censura con la entonación estudiada para que ella sólo oyera las invectivas; luego se acercó a donde estaba sentada,*

Le lecteur commencera la lecture de la phrase « *Primero olfateó el rastro de gasolina quemada...* » en supposant qu'elle porte sur le personnage sujet du texte antérieur, Mary, mais quelques mots plus tard, il devra revoir cette hypothèse quand il rencontrera le pronom féminin *ella* dans une proposition subordonnée : *qui<sub>7</sub>* ne renvoie donc pas à Mary mais à Ruan père.

Dans tous ces cas, le lecteur avance dans le texte en confondant les personnages : il croit que le sujet-agent est tel personnage, alors qu'il s'agit de tel autre. La méprise n'est perçue que plus tard dans la phrase, quand l'hypothèse initiale se révèle incompatible avec le contenu ou avec le genre d'un pronom explicite. Le lecteur peut alors soit revenir en arrière et relire le texte (ce qu'il n'aura peut-être pas envie de faire étant donnée la fréquence de ces « pièges »), soit accepter l'incomplétude et l'incohérence engendrées par la méprise.

La séquence S17 de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary offre de nouveaux exemples des dernières formes d'ambiguïté que nous avons vues. Cette séquence, sur le

saccheggio de la maison du deuxième mari de Mary après la mort de cette dernière, commence ainsi<sup>481</sup> :

Al poco tiempo de morir **Mary**, un día que **su marido** —con un talante remozado, austero y discreto, y con la mejor disposición para seguir adelante— volvía de un breve viaje por el campo, encontró su casa arrasada; no guardaba nada de valor pero no quedó ni un solo mueble ni enser que fuera aprovechable; los muebles, las puertas y estanterías habían sido hacheadas, los colchones acuchillados, los cristales, las lámparas y la loza aporreadas; en la cocina levantaron una pila con toda la ropa, la lana y la borra y los libros, a la que prendieron un fuego tan violento —sin duda con un par de bidones de gasolina— que levantaron el piso de terrazo y provocaron graves desperfectos en las tuberías y en los techos. (UM, p. 167-168)

Le personnage protagoniste de la séquence, le mari de Mary, est explicitement identifié en début de séquence (« *Mary [...] su marido* »). Après ce passage, la séquence continue en rapportant la réaction du mari sans toutefois le lexicaliser une seule fois. Puis, une page et demi après, le lecteur arrive au passage auquel nous allons nous intéresser, que nous reproduisons ci-dessous. Pour faciliter l'analyse, nous distinguons trois parties : dans les deux premières, dont nous avons signalé le début avec <A> et <B>, sont rapportées les spéculations du mari de Mary et des gens de Región sur l'auteur ou le commanditaire du saccheggio, personnage que nous appellerons « commanditaire supposé » ; dans la troisième partie, signalée avec <C>, sont rapportées quelques caractéristiques de ce commanditaire supposé.

[<A>] Supongo que [*le mari de Mary*] no abrigaba la menor duda acerca de la identidad del autor del desmán [=le commanditaire supposé] y [*le mari*] resuelto a devolverle [=au commanditaire supposé] cien por uno, [*le mari*] sabía muy bien con qué medios no podía contar para buscar su satisfacción. Y dadas las circunstancias que rodeaban a uno y a otro, un mínimo de sensatez le [*au mari*] llevaba a considerar que por el más leve gesto que [*le mari*] promoviera contra su enemigo [*du mari*] acabaría [*le mari*] con los huesos en la cárcel, abrumado de denuncias reales o ficticias, presentes o pasadas, con una condena de diez o veinte años. Por otra parte y aunque para él [*le mari*] la cosa estaba muy clara porque todas las sospechas y razones convergían en la misma persona, no lo era así ni siquiera para la gente de Región que, estando al tanto de los hechos, habiendo escuchado a su enemigo repetir sus amenazas y bravatas, no podía convencerse de que un hombre tan celoso de su prestigio y en posición algo delicada en relación con su vida pública, pudiese cometer un atropello del que a la larga sólo le cabría extraer perjuicios. [<B>] Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de uno cualquiera de sus enemigos [**DE QUI?** *du commanditaire supposé*] (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido [*l'ennemi du commanditaire supposé*] no sólo de que

<sup>481</sup> La position de la séquence dans la macroséquence est schématisée dans la Figure 34, p. 171 (la position de la macroséquence dans le roman, dans la Figure 10, p. 72).

la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo había pregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata. [**C**] Para empezar, [*QUI? le commanditaire supposé*] no se encontraba en Región el día del atropello sino bastante lejos, en la cuenca del Polonia donde tenía unas pertenencias y explotaba una mina de antracita, de filón muy estrecho y muy escaso residuo, que visitaba regularmente para estar presente en el abono de los quincenales, y aunque eran conocidas sus relaciones con algunos chulos y matones no se le consideraba la persona capaz de comisionar aquel acto a terceros, y llevarlo a cabo con una violencia distante y calculada. Sí se le tenía por hombre extremoso y temperamental que en un arrebato, o sólo por cumplir una palabra tantas veces empeñada, podría cometerlo sin detenerse a pensar en las consecuencias que le acarrearía y eso mismo invalidaba la hipótesis de una *vendetta* con coartada firme, ejecutada bajo su designio por hombres a su sueldo. (UM, p. 168-170)

On notera que les pronoms personnels (implicites et explicites) et les possessifs renvoient tantôt à un personnage tantôt à un autre : le mari, le commanditaire supposé ou encore un éventuel ennemi de ce dernier. Pour faciliter la tâche de notre lecteur, nous avons ajouté entre crochets des indications sur le personnage visé par chaque pronom ou possessif problématique.

La partie A du texte illustre le phénomène d'absence de lexicalisation de rappel que nous avons déjà étudiée (dans la section précédente de ce chapitre). En effet, le mari de Mary y est toujours référencé pronominalement : avec des pronoms personnels sujet implicites (signalés par [*le mari*]) et explicites (*él*), avec un pronom personnel d'objet (*le*) et avec deux possessifs (« *su enemigo [du mari]* »). Comme le mari de Mary était déjà focal avant le début de ce fragment et l'est aussi dans toute cette partie (il occupe la position de sujet syntaxique), la référence pronominale systématique est en principe en accord avec la norme. Cependant, nous avons vu que ce type d'expression référentielle s'est maintenu depuis le début de la séquence, la distance à la dernière (et unique) lexicalisation du personnage (le « *su marido* » du début de la séquence) étant à ce point du texte de 421 mots, ce qui constitue une violation par excès de la norme de cohérence.

Mais ce sont les parties B et C qui nous intéressent maintenant, car elles comportent de nouveaux cas d'absence de lexicalisation de désambiguïsation. Voici la partie B, précédée de la fin de la partie A :

Por otra parte y aunque para él [*le mari*] la cosa estaba muy clara porque todas las sospechas y razones convergían en la misma persona, no lo era así ni siquiera para la gente de Región que, estando al tanto de los hechos, habiendo escuchado a su enemigo [*du mari*] repetir sus amenazas y bravatas, no podía convencerse de que un hombre tan celoso de su prestigio y en posición algo delicada en relación con su vida pública, pudiese cometer un atropello del que a la larga sólo le cabría extraer perjuicios. [**B**]



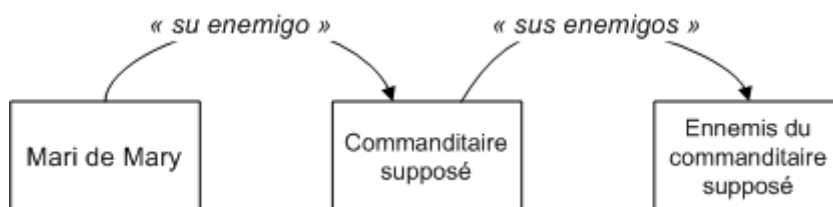
Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de uno cualquiera de **sus enemigos** [*du commanditaire supposé*] (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido [*l'ennemi du commanditaire supposé*] no sólo de que la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo había pregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata.

Dans la partie A, le personnage focal était le mari de Mary (il était focal avant et il l'est resté pendant toute la partie A) ; il est donc le candidat naturel à la référence pronominale. Cependant, en commençant la partie B, la référence pronominale de « *sus enemigos* » est ambiguë, car à ce point du texte deux personnages jouissent d'un degré d'activation similaire : le mari de Mary et le commanditaire supposé. En effet, la dernière phrase de la partie A se termine avec deux propositions subordonnées dans lesquelles le mari de Mary ne figure pas et où le commanditaire supposé apparaît en position d'agent sémantique et de sujet syntaxique, ce qui a comme effet d'accroître son degré d'activation (cf. §12.1) :

la gente de Región que, estando al tanto de los hechos, habiendo escuchado a **su enemigo** [*du mari*] repetir sus amenazas y bravatas, no podía convencerse de que **un hombre tan celoso de su prestigio** y en posición algo delicada en relación con su vida pública, pudiese cometer un atropello del que a la larga sólo le cabría extraer perjuicios.

Dans ces deux subordonnées, le commanditaire supposé est mis en avant en même temps que le mari de Mary disparaît : par conséquent, le degré d'activation du premier augmente et celui du deuxième diminue. Mais en commençant la partie B le degré d'activation du mari de Mary est encore très élevé : d'une part, il jouit de l'activation globale que lui a procuré le texte précédent de la séquence, dont il est le protagoniste ; d'autre part, le mari de Mary a été agent et sujet de la subordonnée avec laquelle commençait la dernière phrase de la partie A : « *aunque para él [le mari] la cosa estaba muy clara [...]* ». Il en résulte qu'en commençant la partie B, les deux personnages jouissent d'un degré d'activation proche, rendant ainsi ambiguë une éventuelle référence pronominale. Et c'est bien ce qui se produit : quand le texte parle de « *sus enemigos* » [*« Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de uno cualquiera de sus enemigos (los tenía sobre todo en la mesa de juego) »*], le lecteur a bien de mal à savoir si le personnage visé par le possessif *sus* est le mari de Mary ou le commanditaire supposé.

De plus, à la similarité des degrés d'activation s'ajoute un autre facteur qui renforce l'ambiguïté : l'emploi de deux désignations descriptives indirectes<sup>482</sup> presque identiques (au nombre près) : dans la partie A, le possessif *su* de « *su enemigo* » renvoie au mari de Mary et l'ensemble « *su enemigo* » au commanditaire supposé ; dans la partie B, le possessif *sus* de « *sus enemigos* » renvoie non pas au mari de Mary mais au commanditaire supposé. La figure ci-dessous schématise la mécanique de cette ambiguïté :



**Figure 91 : Une même désignation nominale possessive visant des personnages différents**

La suite immédiate de la phrase rend la compréhension encore plus confuse, car elle référence pronominalement un troisième personnage :

Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de uno cualquiera de **sus enemigos [du commanditaire supposé]** (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido [**l'ennemi du commanditaire supposé**] no sólo de que la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo había pregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata.

L'analyse du contexte montre que le syntagme « *convencido no sólo de que la responsabilidad [...]* » se rapporte à l'ennemi du commanditaire supposé. Cependant, sa nature syntaxique et le contexte dans lequel il figure, font que les autres personnages apparaissent aussi comme cibles potentielles de ce syntagme. D'une part, ce syntagme est une incise participiale, construction qui se caractérise par la lâcheté de sa connexion, à la fois au plan syntaxique et sémantique, avec le syntagme nominal auquel elle se rattache<sup>483</sup>.

<sup>482</sup> Nous traitons des désignations descriptives indirectes aux p. 451 et suivantes.

<sup>483</sup> *Inciso participial* est le terme de A. Suñer Gratacós. Elle reprend la définition de R. Lapesa, qui emploie le terme de *adjetivo incidental* : « Llamaremos adjetivo incidental al que, sin estar en construcción absoluta, tiene respecto al resto de la frase cierta autonomía, marcada formalmente por su libertad de colocación por estar separado mediante pausas. [...] A diferencia del absoluto, se refiere al sujeto, al objeto directo o indirecto o a un complemento circunstancial. La cualidad, estado o actividad que denota no delimita al término referido, y no es, por lo tanto, indispensable para el sentido lógico de la oración; pero pone de relieve, a modo de comentario o información oracional destacados, la causa, el modo, el fin u otras circunstancias de la acción del verbo, sin constituir propiamente complemento de él, sino como suboración autónoma condensada. Puede anteponerse al cuerpo de la oración, interrumpirla como paréntesis, o añadirse después. » (A. Suñer Gratacós, "La aposición y otras relaciones de predicación en el sintagma nominal", in I. Bosque et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española*, t. 1, Madrid,

D'autre part, à ce point du texte le lecteur a constaté que tant le mari de Mary que le commanditaire supposé sont susceptibles d'être référencés tacitement à tout moment, quel que soit le contexte. Il en résulte que le personnage visé par « *convencido...* » est potentiellement triple : le mari de Mary, le commanditaire supposé et l'ennemi du commanditaire supposé.

À nouveau, cette difficulté de compréhension apparaît comme un choix délibéré qui va à l'encontre de la norme de cohérence, qui dans une situation potentiellement ambiguë a recours à la relexicalisation. C'est ce que montre la reformulation conventionnelle suivante :

Por otra parte y aunque para **\*el marido de Mary** [*lexicalisation de rappel*] la cosa estaba muy clara porque todas las sospechas y razones convergían en la misma persona, no lo era así ni siquiera para la gente de Región que, estando al tanto de los hechos, habiendo escuchado a su enemigo repetir sus amenazas y bravatas [...] [**B**] Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de **\*uno cualquiera de los enemigos del sospechoso** [*lexicalisation de désambiguïsation*] (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido **\*éste** [*lexicalisation de désambiguïsation*] no sólo de que la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo habíaregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata.

La suite de la séquence, la partie C, présente un nouveau cas d'absence de lexicalisation de désambiguïsation. Voici le début de cette partie, précédée de la partie B :

[**B**] Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de uno cualquiera de sus enemigos [*du commanditaire supposé*] (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido [*l'ennemi du commanditaire supposé*] no sólo de que la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo habíaregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata. [**C**] **Para empezar, [le commanditaire supposé] no se encontraba en Región el día del atropello** sino bastante lejos, en la cuenca del Polonia donde tenía unas pertenencias y explotaba una mina de antracita [...]

Le personnage référencé pronominalement au début de cette partie C (« *no se encontraba en Región el día del atropello* » puis « *tenía unas pertenencias y explotaba una mina de antracita* ») est le commanditaire supposé. Or, à ce point du texte, le personnage le plus activé et donc le candidat naturel à la référence pronominale n'est pas le

---

Espasa Calpe, 1999, p. 544-545). Un exemple dans *La Regenta* : « '¡Chitón! ¡silencio!' gritaban desde dentro los del tresillo; y don Pompeyo bajaba la voz, y el corro se alejaba de los tresillistas, lleno de respeto, obedientes todos, convencidos de que aquello del juego era cosa mucho más seria que las teologías de don Pompeyo, más práctica, más respetable. » (*La Regenta*, p. 408).

commanditaire supposé mais son ennemi, qui dans la phrase précédente occupe une position syntaxique hiérarchiquement supérieure. En effet, le commanditaire supposé (désigné « *quien tanto lo habíaregonado* ») apparaît comme complément (C2) d'une proposition (P2) qui elle-même fonctionne comme complément (C1) d'une proposition (P1) de niveau supérieur dont le sujet (S1) est l'ennemi du commanditaire supposé (désigné « *uno cualquiera de sus enemigos* ») : « *[[uno cualquiera de sus enemigos]<sub>S1</sub> [...] convencido no sólo de [que [la responsabilidad del acto recaería sobre [quien tanto lo habíaregonado]<sub>C2</sub>]<sub>P2</sub>]<sub>C1</sub>]<sub>P1</sub> ».*

Ce début de la partie C constitue donc un cas clair d'absence de lexicalisation de désambiguïsation, car le personnage référencé pronominalement (le commanditaire supposé) n'est pas le personnage le plus activé (l'ennemi du commanditaire supposé). En commençant la lecture de cette partie, le lecteur tendra spontanément à croire que le personnage dont il est question, celui qui « *no se encontraba en Región el día del atropello* », est l'ennemi du commanditaire (et non, comme c'est en réalité le cas, le commanditaire lui-même). Cette ambiguïté aurait bien sûr été évitée si la première référence au commanditaire supposé était lexicale, comme dans la reformulation suivante :

Por otra parte y aunque para **\*el marido de Mary** [*lexicalisation de rappel*] la cosa estaba muy clara porque todas las sospechas y razones convergían en la misma persona, no lo era así ni siquiera para la gente de Región que, estando al tanto de los hechos, habiendo escuchado a su enemigo repetir sus amenazas y bravatas [...] [**B**] Más bien se llegó a pensar todo lo contrario, en una suerte de revancha de **\*uno cualquiera de los enemigos del sospechoso** [*lexicalisation de désambiguïsation*] (los tenía sobre todo en la mesa de juego), convencido **\*el revanchista** [*lexicalisation de désambiguïsation*] no sólo de que la responsabilidad del acto recaería sobre quien tanto lo habíaregonado sino también de que la reacción del marido de Mary sería inmediata. [**C**] **Para empezar, \*el sospechoso** [*lexicalisation de désambiguïsation*] **no se encontraba en Región el día del atropello** sino bastante lejos, en la cuenca del Polonia [...]

Mais la difficulté est encore plus importante quand dans le passage problématique un des deux personnages référencés pronominalement est beaucoup plus présent que l'autre. Dans ces cas, les références à ce dernier peuvent très facilement passer inaperçues, le lecteur croyant alors que le passage ne porte que sur un seul personnage. La séquence S8 de la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge (p. 79-87) le montre clairement :

Aunque ya habían transcurrido unos cuantos meses desde aquella súbita y trágica muerte, fue la lectura de **su [de Jorge] breve poema** (y también las cuartillas que siguieron) lo que le desterró para siempre del mundo de los vivos; sólo el poema de un muerto se debe

leer al aire libre; con el primer verso dejó de estar ausente porque era ya pura preterición, emanación de una memoria doliente que segrega sus propias y espúreas remembranzas a las incesantes demandas de un a todo trance no dejar de existir; y en contraste **¡de qué manera no estaba él [Julián] allí!** Se diría que cada uno de los instantes que brillaban fugazmente (quizá porque no existían, es la nada la que brilla) al compás de una gota que no se vio caer, el vuelo de un pájaro invisible cuyo graznido —no se mueven las ramas ni caen las hojas— hace descender un poco más un cielo encapotado que parecía muy próximo a las copas de los árboles, era el anuncio de **su [de Julián] repentina llegada**; todo parecía **preludiarle [Julián]** y hasta los húmedos troncos de los plátanos, vacilaban sin encontrar su posición como esa multitud alineada en la acera de la calle que se inclina hacia afuera para ver si en un fondo vacío asoman ya las figuras que abren el desfile que tanto se hace esperar. Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona **al pie de su [de Jorge] ventana, le [à Julián]** esperaban también, **con su [de Julián] gabardina abotonada hasta el cuello y sus [de Julián] pesados zapatos negros**, doblando con parsimonia el pilono de entrada de la finca. (UM, p. 86)

Le premier possessif (« *su breve poema* ») renvoie à Jorge ; puis un pronom sujet explicite marque un changement de personnage (« *y en contraste ¡de qué manera no estaba él allí!* »), même si l'autre personnage n'a jamais été orthonymiquement désigné dans le texte antérieur (\*« *y en contraste ¡de qué manera no estaba Julián allí!* »).

Le reste de la séquence contient cinq références pronominales à ce personnage qui vient d'être focalisé (dans « *era el anuncio de su repentina llegada; todo parecía preludiarle* », puis dans « *le esperaban también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y sus pesados zapatos negros* »). Or, au milieu de ces références au personnage focal (Julián), « *al pie de su ventana* » ne renvoie pas à Julián, mais à Jorge, ce qui constitue un nouveau cas d'absence de lexicalisation de désambiguïsation. Cette référence pronominale isolée à Jorge dans un contexte où le personnage focal est Julián pourra induire le lecteur à penser qu'il n'y a qu'un personnage là où il y en a deux. Pour éviter l'ambiguïté, la norme aurait exigé une lexicalisation de Jorge, comme dans la reformulation suivante du texte original :

Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona al pie de **su** ventana, le esperaban también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y sus pesados zapatos negros

\* Y hasta me atrevo a pensar que todos los allí presentes, tras depositar la corona al pie de la ventana **de Jorge**, le esperaban [à Julián] también, con su gabardina abotonada hasta el cuello y sus pesados zapatos negros

Notons par ailleurs qu'il est possible de référencer deux personnages pronominalement sans pourtant courir le risque que le lecteur pense qu'il n'est question

que d'un seul personnage. Pour cela, les deux personnages référencés pronominalement doivent apparaître dans des positions syntaxiques et sémantiques différentes. C'est ce qui se produit dans la séquence S8 de la même macroséquence, où l'identification est problématique du fait de l'absence de marques de genre (les deux personnages sont masculins) mais où il est clair que l'action compte deux personnages :

Aunque pocos —o quizá nadie a excepción de dos o tres— **le [à Julián]** conocían, todos debían saber de **él [Julián]**, **su [de Jorge] mentor** en la infancia, casi único amigo que **[Jorge?<sup>484</sup>]** conservara en España y con el que **[Jorge?]** mantuviera una relación epistolar, y descubridor y propagador **[Julián]** de **su [de Jorge?] talento**; había muchos que no **lo [à Julián]** habían conocido y que —a mi modo de ver— temían **su [de Julián] vuelta** que por fortuna para ellos en aquellos días era de todo punto imposible; y los más, incluso los que **le [à Julián]** habían conocido en guerra, tenían acerca de **él [de Julián]** una total ignorancia respecto a su existencia en América, donde vivía absolutamente distanciado de todo lo que pasaba por aquí. (UM, p. 86-87)

Il en était de même dans le passage sur Mary et Ruan père que nous avons analysé plus haut : dans des segments comme « *ya [qui<sub>5</sub>?] le [à qui<sub>6</sub>?] conocía bastante* » (voir p. 428), le lecteur distingue deux acteurs, indépendamment de leur identification.

Pour finir, la séquence S3 de la macroséquence sur l'hommage à Jorge offre un cas extrême d'absence de lexicalisation de désambiguïsation. Alors que dans les cas précédents l'ambiguïté était due à ce que le personnage référencé pronominalement avait un degré d'activation similaire ou inférieur à un autre, ici son degré d'activation est nul, c'est-à-dire qu'un personnage inactif est référencé pronominalement alors qu'un autre personnage est focal :

Y no sólo estaba **[qui<sub>0</sub>=Julián]** presente por el hueco que había dejado; quizá nada estaba tan presente, en aquella apoteosis de la fugacidad, como lo que no podía estar ausente. Habían acudido unos cuantos amigos y deudos, no muchos, de muy diferentes edades y condición, en tres o cuatro coches que esperaron a la puerta del paseo bajo los plátanos; fue una ceremonia muy breve y bastante tosca cuyo desarrollo estaba previsto con anterioridad. Habían encargado la lápida a un marmolista de Región y el capataz, con ayuda de un albañil que fue despachado por la mañana, la colocó en la pared que daba a la huerta, cerca y debajo de la ventana de la habitación adonde **[qui<sub>1</sub>?]** prácticamente había vivido desde después de la guerra cuando, muerta Elvira, su padre **[de qui<sub>2</sub>?]** se decidió a retirarse allí; la colocaron con tan poco esmero que no estaba aplomada, se vencía de un lado y tras los cuatro clavos de bronce de las cartelas asomaba el mortero con que había sido recibida. (UM, p. 81-82)

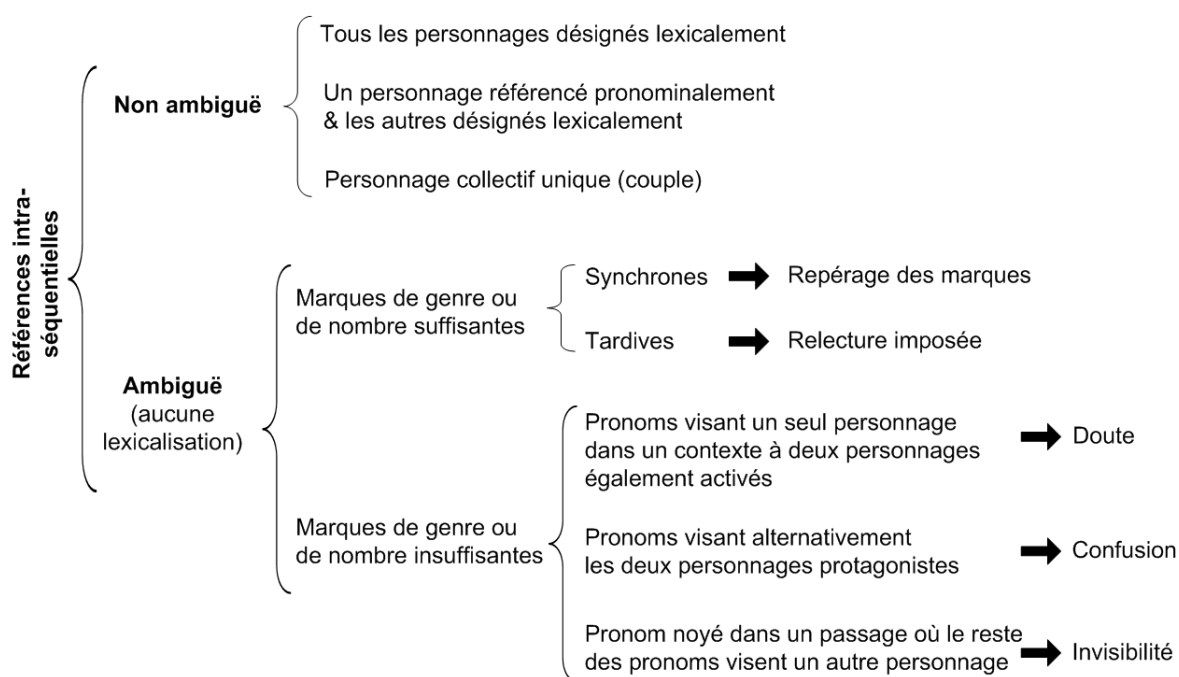
<sup>484</sup> Car Julián est parti en exil, pas Jorge.

Nous avons déjà étudié l'identification problématique de Julián au début de cette séquence (cf. Figure 88, p. 404). Ce qu'il est intéressant de noter maintenant est que dans la première phrase les pronoms sujet renvoient d'abord à Julián (« *Y no sólo estaba [Julián] presente* ») mais que plus tard, après une phrase à personnage collectif (« *Habían acudido unos cuantos amigos y deudos* »), dans *qui*<sub>1</sub> et *qui*<sub>2</sub>, ils renvoient à Jorge (« *la habitación adonde [Jorge] prácticamente había vivido desde después de la guerra cuando, muerta Elvira, su padre [de Jorge] se decidió a retirarse allí.* »). Or ces pronoms sujet implicites signalés par *qui*<sub>1</sub> et *qui*<sub>2</sub> seront spontanément interprétés comme des références à Julián, car celui-ci était le personnage sujet du début du passage, alors que Jorge n'a été mentionné ni dans cette séquence ni dans les précédentes. La référence pronominale à Jorge dans ce passage constitue donc un cas à la fois d'absence de lexicalisation d'activation (car, avant de le référencer avec un pronom, Jorge aurait dû être activé avec une désignation lexicale) et d'absence de lexicalisation de désambiguïsation (car le meilleur candidat à la référence pronominale est Julián, non Jorge).

Ce cas d'ambiguïté posera encore plus de difficultés de compréhension que ceux que nous avons vus précédemment. En effet, ici les deux personnages référencés pronominalement (Julián et Jorge) n'apparaissent jamais ensemble dans une même phrase, occupant des positions syntaxiques et sémantiques différentes. Or cela induira le lecteur à penser qu'il n'y a pas deux personnages mais un seul : dans des segments comme « *Y no sólo estaba [qui<sub>0</sub>?] presente por el hueco que había dejado [...] la habitación adonde [qui<sub>1</sub>?] prácticamente había vivido desde después de la guerra* » ni la structure syntaxique ni la structure sémantique n'indiquent la présence de deux acteurs différents. Autrement dit, la structure syntaxique et sémantique du passage autorise une lecture où *qui*<sub>1</sub> et *qui*<sub>0</sub> référencent un seul et unique personnage. *Le risque pour la compréhension n'est plus alors de confondre les personnages au sens de prendre l'un pour l'autre, mais, plus fondamentalement, de ne pas voir qu'ils sont deux.*

### Synthèse

Le schéma de la Figure 92 ci-dessous reprend les types d'ambiguïté que nous avons passés en revue, disposés par ordre selon la difficulté de lecture qu'ils entraînent (en haut les plus simples, en bas les plus complexes).



**Figure 92: Types d'ambiguïté dans la référenciation intra-séquentielle des personnages**

L'ambiguïté se produit quand, à l'intérieur de la séquence, un personnage est référencé pronominalement dans un contexte où plusieurs personnages jouissent d'un degré d'activation similaire.

Si les personnages peuvent être distingués par leur sexe (homme/femme) ou par leur nombre (individu/groupe) et que le passage comporte suffisamment de marques de ces deux traits, l'ambiguïté peut être résolue. La difficulté de lecture est alors liée, d'une part, au *repérage des marques*, qui souvent ne sont pas nombreuses, d'autre part à leur apparition tardive, après un certain nombre de références pronominales qui ne pourront être résolues que dans une *relecture a posteriori*, une fois apparues les marques de genre ou de nombre.

Dans le cas où le passage ne comporte pas assez de marques de genre ou de nombre pouvant contribuer à l'identification des personnages visés par les pronoms, le lecteur n'aura d'autre recours que l'analyse (fût-elle inconsciente) du contenu rapporté. À un premier niveau de difficulté, cette situation se présente dans les cas où deux personnages sont également activés mais où la structure de l'action indique que tous les pronoms renvoient au même personnage ; un tel contexte se présente par exemple en début de séquence quand le lecteur reconnaît la reprise du récit homo-épique et sait donc que le texte va porter sur tel ou tel couple ; la même chose se produit en milieu de séquence quand les deux personnages ont été mentionnés avec une fréquence et une récence



similaires et que l'un d'eux est référencé avec un pronom ou un possessif. Dans ce cas, le lecteur sera pris par le *doute* : il sait que tous les pronoms visent le même personnage, mais il ne sait pas lequel des deux membres du couple.

Mais c'est quand les deux personnages protagonistes sont référencés pronominalement dans un même passage que la difficulté de lecture est la plus importante. Dans cette situation, nous avons distingué trois cas. Si dans le passage problématique les deux personnages maintiennent des rôles syntaxiques et sémantiques constants, il suffira de les identifier dans une seule référence pronominale pour les identifier dans toutes ; s'il ne les identifie pas, le lecteur restera, comme précédemment, dans le *doute*. En revanche, si les personnages échangent leurs rôles, le lecteur devra les identifier dans chaque référence pronominale instaurant un changement de rôle ; s'il ne réussit pas toutes ces identifications, le lecteur risque la *confusion* des personnages, c'est-à-dire de prendre l'un pour l'autre, d'attribuer à l'un les actions de l'autre. Enfin, la situation la plus complexe, celle qui entraînera la plus grande difficulté de lecture, est celle où une référence pronominale à un personnage est noyée dans un passage où tous les autres pronoms renvoient à un autre personnage ; dans ces cas, le lecteur non seulement risquera de confondre les personnages mais surtout de croire qu'il n'y en a qu'un seul là où il y en a deux (c'est-à-dire l'*invisibilité* d'un des personnages).

\*

Selon la norme de cohérence, avant de faire référence à un personnage avec un pronom personnel ou (indirectement) avec un possessif, le personnage visé doit avoir été préalablement mis en avant, porté au centre d'attention du lecteur (rendu focal), de manière à éviter toute confusion : c'est le rôle de la lexicalisation. Or le texte bénétien ignore cette prescription et change de personnage visé sans se soucier de son degré d'activation. La difficulté est d'autant plus importante que ces changements de personnage sont nombreux, même dans un espace textuel réduit : en effet, le texte de Benet enchaîne souvent les références pronominales renvoyant à des personnages différents. Par exemple, dans le passage de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary que nous avons analysé, les trois personnages (le mari de Mary, le commanditaire supposé du saccage et l'ennemi de celui-ci) sont systématiquement référencés au moyen de pronoms personnels et de possessifs sans que le texte ne se soucie de parer aux ambiguïtés référentielles que cela engendre.

L'identification des personnages devient par conséquent bien plus complexe que dans un texte à la cohérence conventionnelle. L'emploi bénétien des pronoms personnels et

des possessifs ne le renseignant pas sur le personnage visé, le lecteur consciencieux n'aura d'autre recours que l'analyse du contenu du contexte, c'est-à-dire la (re)lecture attentive. Le lecteur pressé, en revanche, lira un ensemble d'événements dont il ne saura pas très bien à quel personnage ils se rapportent (au mari de Mary, au commanditaire supposé, à l'ennemi imaginé de celui-ci) et obtiendra une image d'ensemble nécessairement floue. Plus encore, dans certains cas extrêmes le lecteur ratera non seulement l'identification des personnages mais il échouera aussi dans la détermination de leur nombre.

Le texte apparaît ainsi comme un ensemble d'événements qui gravitent autour d'un groupe de personnages pas toujours bien défini et avec lequel il est souvent difficile d'établir des liens clairs. La lecture a alors lieu hantée par deux interrogations sans cesse renouvelées par le texte : *qui agit ? qui est là ?*

## 12.4 Les désignations descriptives obscures

Le texte benétien, nous l'avons vu, évite l'orthonyme et fait un emploi massif des expressions pronominales pour référencer les personnages protagonistes, ce qui entraîne les différents problèmes de lecture que nous avons examinés précédemment. Reste cependant un troisième mode de référencement, qui se situe entre l'orthonyme et le pronom<sup>485</sup> : la désignation descriptive. Comme le verrons ci-dessous, ce mode de référencement est très fréquent dans les textes conventionnels. Le roman de Benet emploie aussi des désignations descriptives, mais elles ont des caractéristiques qui les éloignent de celles des textes conventionnels et rendent leur compréhension problématique. Nous dirons alors que, par comparaison avec l'emploi normatif, ces désignations descriptives sont *obscures*.

Cette section se propose de mettre en évidence l'importance de ces désignations descriptives obscures dans *Una meditaci3n* et de les caractériser par rapport à la norme de cohérence. Pour cela, nous présenterons d'abord une analyse de l'emploi des désignations descriptives dans les textes conventionnels.

### 12.4.1 Les désignations descriptives dans les textes conventionnels

Nous avons vu dans §9.1 que les *désignations nominales autonomes* référencent les personnages en invoquant une ou plusieurs de leurs caractéristiques, mais que leur emploi récurrent en fait presque des noms propres, de sorte que pour identifier le personnage

---

<sup>485</sup> Pour les différents modes de référencement, voir le Chapitre 8.

auquel elles renvoient le lecteur ne se sert plus de leur contenu descriptif : *regenta* est la femme du *regente*, mais pour identifier le personnage désigné « *La Regenta* » le lecteur de Clarín ne se sert pas de cette information ; par la répétition, « *La Regenta* » est devenu une désignation rigide, un nom propre, un orthonyme. Les *désignations nominales dépendantes*, en revanche, réfèrent le personnage en invoquant une de ses caractéristiques, comme les autonomes, mais, contrairement à ces dernières, elles ne sont pas employées de manière récurrente. Comme elles ne sont pas récurrentes, elles ne fonctionnent pas comme des noms propres et par conséquent leur contenu descriptif devient indispensable à leur interprétation. C'est pour cette raison que nous les appellerons plutôt *désignations descriptives*.

### Les désignations descriptives directes

Ce mode de référencement est illustré dans le fragment suivant de *La Regenta*, où Saturnino Bermúdez est référencé avec trois expressions nominales, « *el sabio* », « *el arqueólogo* » et « *el doctor en teología* » :

¿Quién era un embozado que de noche, a la hora de las criadas, como dicen en Vetusta, salía muy recatadamente por la calle del Rosario, torcía entre las sombras por la de Quintana y de una en otra llegaba a los porches de la plaza del Pan y dejaba la Encimada aventurándose por la Colonia, solitaria a tales horas? Pues era **don Saturnino Bermúdez, doctor en teología, en ambos derechos, civil y canónico, licenciado en filosofía y letras y bachiller en ciencias** [...] Era él, que salía disfrazado de capa y sombrero flexible. No había miedo que en tal guisa le reconociera nadie. ¿Y a dónde iba? A luchar con la tentación al aire libre; a cansar la carne con paseos interminables; y un poco también a olfatear el vicio [...] Alguna vez desde el fondo del susodicho abismo le llamaba la tentación; entonces retrocedía **el sabio** más pronto, ganaba el terreno perdido, volvía a las calles anchas y respiraba con delicia el aire puro; [...] Esta voluptuosidad ideal del bien obrar, mezclándose a la sensación agradable del calorcillo del suave y blando lecho, convertía poco a poco a **don Saturno** en otro hombre; y entonces era el imaginar aventuras románticas, de amores en París, que era el país de sus ensueños, en cuanto hombre de mundo. [...] y entre estos dimes y diretes en que todo era espiritualismo y, a lo sumo, vagas promesas de futuros favores, le iba entrando el sueño **al arqueólogo**, y la lógica se hacía disparatada, y hasta el sentido moral se pervertía y se desplomaba la fortaleza de aquel miedo que poco antes salvara **al doctor en teología**.

(*La Regenta*, p. 25-26)

Le personnage est référencé deux fois avec son orthonyme (« Saturnino Bermúdez », « don Saturno »), mais aussi avec trois expressions nominales employées pour la première fois : « *el sabio* », « *el arqueólogo* » et « *el doctor en teología* ». Même si le texte ne les a

pas utilisées précédemment, ces expressions identifient parfaitement le personnage en renvoyant à certaines de ces caractéristiques.

Comme elles ne sont pas autonomes, les désignations descriptives (directes) ne peuvent être employées que dans certaines conditions : le personnage référencé doit être accessible ou focal et la caractéristique invoquée doit être saillante. Dans l'exemple cité, « *sabio* » peut renvoyer à Saturnino parce que Saturnino est le personnage focal et que la caractéristique invoquée (l'érudition) vient de lui être attribuée (« *doctor en teología* », etc.) En revanche, si le personnage est inactif, la tâche de le rendre focal ne peut être accomplie que par un orthonyme (une expression référentielle autonome). C'est ce qui arrive dans le passage précédent de *La Regenta*, où les désignations descriptives sont précédées de plusieurs emplois de l'orthonyme (notre citation n'en montre que le dernier : « *Pues era don Saturnino Bermúdez* »). Une fois le personnage est focal, il peut être référencé avec des désignations descriptives comme « *el sabio* ». Si, en revanche, lors de sa première apparition dans la séquence, Saturnino avait été référencé avec « *el sabio* » (donc sans référenciation orthonymique préalable), il aurait été très difficile pour le lecteur de l'identifier.

Le fragment suivant illustre le même phénomène. *El Magistral* y est désigné avec son orthonyme (« *El Magistral* ») mais aussi avec une désignation descriptive, « *el señorito* » :

**El Magistral**, que estaba solo y seguro de ello, dio un puñetazo sobre la mesa.

—Voy, **señorito** —gritó una voz dulce y fresca desde una habitación contigua.

**El Magistral** no oyó siquiera. En seguida entró en el despacho una joven de veinte años, alta, delgada, pálida, pero de formas suficientemente rellenas para los contornos que necesita la hermosura femenina. [...]

Era la doncella de doña Paula, Teresina. Dormía cerca del despacho y de la alcoba del **señorito**. Esta proximidad había sido siempre una exigencia de doña Paula. [...] La doncella había de tener su lecho cerca del **señorito**, por si llamaba, para avisar a la madre, que bajaba inmediatamente.

(*La Regenta*, p. 207-208)

Comme on le voit, dans un contexte où il a été rendu accessible, le personnage du Magistral peut être désigné avec une expression nominale qui fait référence à une de ses caractéristiques. Ici, la caractéristique invoquée est la supériorité sociale par rapport à la

bonne, manifestée dans le traitement *señorito*. Cette caractéristique est saillante car elle fait partie du statut social du personnage.

En revanche, « *el señorito* » ne pourrait pas être employé pour désigner le Magistral dans un contexte où celui-ci ne serait pas accessible (ou focal). D'une part, une caractéristique qui, comme celle-ci, n'est pas employée comme désignateur récurrent ne serait pas suffisante pour identifier le personnage. D'autre part, cette caractéristique peut être commune à d'autres personnages et rendre ainsi la désignation plurivoque ; c'est d'ailleurs ce que montre le fragment ci-dessous, où Alvaro Mesía et Paco Vegallana sont référencés avec la même expression employée pour le Magistral, *señorito* :

La conversación de metafísica erótica que **Mesía y Paco** acababan de dejar no les permitía, al principio, participar de aquel entusiasmo gastronómico y culinario a que estaban entregadas las damas. [...] No tardaron **los señoritos**, a pesar del ideal, en tomar parte más activa en el entusiasmo alegre y expansivo de aquellas artistas.

(*La Regenta*, p. 154)

Les débuts de chapitre sont des lieux privilégiés pour vérifier cette règle selon laquelle les désignations descriptives directes ne sont jamais employées si le personnage n'est pas déjà accessible ou focal. En effet, dans le roman classique la fin de chaque chapitre marque en général une clôture thématique, ce qui entraîne une désactivation de tous les personnages ; par conséquent, dans le tout début du chapitre suivant, la première référencement de chaque personnage devra employer une expression apte à le rendre focal. Or, dans les débuts de chapitre de *La Regenta*, les personnages sont toujours désignés avec leur orthonyme, jamais avec des désignations descriptives directes. Par exemple, le chapitre 3 commence par « *Aquella tarde hablaron La Regenta y el Magistral en el paseo* » ; et le chapitre 11 par « *El Magistral era gran madrugador* ». Si ces chapitres commençaient par \**Aquella tarde hablaron La Regenta y el señorito en el paseo* et \**El señorito era gran madrugador*, le personnage du Magistral serait impossible à identifier.

En résumé, les désignations descriptives directes identifient localement le personnage en faisant référence à telle ou telle de ses caractéristiques, mais ne peuvent pas l'identifier s'il n'a pas d'abord été rendu accessible ou focal par un orthonyme.

### Les désignations descriptives indirectes

Les *désignations descriptives indirectes* identifient le personnage en invoquant la relation qu'il entretient avec un autre personnage, que nous appellerons « personnage

pont ». Nous distinguerons deux sous-types selon que le personnage pont soit référencé avec un orthonyme ou avec un pronom.

Les *désignations descriptives indirectes à personnage pont orthonymique* identifient le personnage en invoquant la relation avec un autre personnage qui, lui, est identifié avec un orthonyme. Le passage suivant illustre ce mode de référencement :

Don Custodio [...] había averiguado que doña Olvido, la orgullosa hija única de Páez, uno de los más ricos americanos de *La Colonia*, había pasado, tiempo atrás, del confesonario de Ripamilán al de don Fermín. Esto era ya una gollería. Pero, ¡oh escándalo!, ahora (don Custodio lo había averiguado escuchando detrás de una puerta), ahora el chocho del poeta bucólico dejaba al Magistral la más apetecible de sus joyas penitenciarias, como lo era sin duda **la digna y virtuosa y hermosísima esposa de don Víctor Quintanar**.

(*La Regenta*, p. 40)

Dans « *la [...] esposa de don Víctor Quintanar* », La Regenta est désignée au moyen de sa qualité d'épouse de Víctor Quintanar, qui a son tour est référencé avec un de ses orthonymes (« *don Víctor Quintanar* »). Contrairement à ce qui se produit dans les désignations descriptives directes, la compréhension des désignations descriptives indirectes est indépendante du degré d'activation du personnage visé (*La Regenta*), qui peut être inactif. En revanche, la relation (ici, matrimoniale) qui lie le personnage visé au personnage pont (Víctor Quintanar) doit être une caractéristique saillante de celui-ci (c'est-à-dire qu'il faut que le texte apprenne au lecteur cette relation et qu'elle lui soit rappelée régulièrement, implicitement ou explicitement).

Les *désignations descriptives indirectes à personnage pont pronominal* sont un type mixte d'expression référentielle, mi-nominal et mi-pronominal. Dans ce mode de désignation, le personnage est référencé indirectement au moyen d'une relation qui l'unit à un autre personnage (élément nominal), ce personnage pont étant quant à lui référencé pronominalement. Le fragment de *La Regenta* ci-dessous illustre cette forme de référencement :

Y después de *depositar* otro beso, por propia iniciativa, en la frente de Ana, salió de la alcoba con la palmatoria en la diestra mano; con la izquierda levantó el cortinaje granate; volvióse, saludó a **su esposa** con una sonrisa, y con majestuoso paso, no obstante calzar bordadas zapatillas, se restituyó a su habitación que estaba al otro extremo del caserón de los Ozores.

(*La Regenta*, p. 58)

L'expression en gras, « *su esposa* », désigne La Regenta (personnage visé) en faisant référence à sa qualité d'épouse de Víctor Quintanar (personnage pont). Mais Víctor Quintanar est référencé pronominalement avec un possessif qui ne sera compris que si ce personnage (Víctor Quintanar) est focal ou très actif<sup>486</sup>. Comme on le voit, la compréhension de ces désignations suppose un fort degré d'activation non du personnage visé mais du personnage pont qui sert à référencer le premier, ainsi qu'une forte saillance de la caractéristique qui unit le personnage pont au personnage visé. En l'occurrence, pour que « *su esposa* » réussisse sa fonction de référenciation de La Regenta, il n'est pas nécessaire que celle-ci soit accessible ou focale : il est en revanche indispensable que Víctor Quintanar soit focal ou très actif et que le lien matrimonial qui l'unit à La Regenta soit une caractéristique très saillante de ce personnage.

#### **12.4.2 Les désignations descriptives obscures dans *Una meditación***

Nous allons voir dans cette section que le propre du texte bénétien est d'employer les désignations descriptives dans des contextes où elles perdent la force d'identification qu'elles ont dans les textes conventionnels, de sorte que, finalement, ces désignations descriptives deviennent un leurre.

Nous avons vu que pour qu'une désignation descriptive réussisse sa fonction de référenciation, le personnage visé (si la désignation est directe) ou le personnage pont (si la désignation est indirecte) doit être accessible ou focal et la caractéristique invoquée doit être saillante. Par conséquent, une désignation descriptive sera *obscure* quand une de ces deux conditions ne sera pas remplie : si la caractéristique invoquée n'est pas saillante ou si le personnage visé (ou le personnage pont dans le cas des désignations indirectes) n'est pas accessible.

Dans *Una meditación*, nous distinguerons deux cas : les désignations descriptives visant des personnages protagonistes qui sont déjà intervenus dans des séquences antérieures ; les désignations descriptives visant des personnages non protagonistes, qui ne sont pas intervenus dans le texte antérieur de la macroséquence.

##### **12.4.2.1 Désignations descriptives des personnages protagonistes**

Nous allons voir que quand le texte bénétien emploie une désignation descriptive pour référencer un des personnages intervenant dans l'action homo-épisodique, la

---

<sup>486</sup> Pour la nature pronominalement des déterminants possessifs, voir le Chapitre 8.

caractéristique qui est invoquée a souvent été attribuée au personnage dans un contexte où elle n'était pas mise en avant, parfois de manière implicite, et n'a joué aucun rôle fonctionnel important dans la suite du texte. Or, nous avons vu dans le Chapitre 9 que les informations présentées comme secondaires et sans importance fonctionnelle ultérieure sont facilement oubliées. Il en résulte que la trace mémorielle de cette caractéristique au moment où elle est employée pour désigner le personnage est faible et donc que la désignation remplit difficilement son rôle.

La macroséquence sur Cayetano et Leo (p. 103-124 ; cf. Figure 10, p. 70) fournit plusieurs exemples de ce type de désignation descriptive invoquant des caractéristiques à faible trace mémorielle. Après plusieurs pages sur Cayetano, sa personnalité et son travail incessant de réparation d'une horloge, la macroséquence rapporte sa rencontre de Leo, arrivée d'Amérique et qu'Emilio Ruiz (non nommé dans le passage ci-dessous) amène à l'atelier de Cayetano :

Así estaban las cosas cuando a caballo de aquella ficción, el propósito de terminarlo un día perdió mucho de su aliento. Aunque hubiera preferido cualquier otra explicación me veo obligado a suponer que el interés en terminar el reloj —y en dar a conocer los secretos que guardaba aquel taller asiático— remitió a raíz de conocer a Laura (en otra palabra, Leo). Ocurrió como sigue: **cuando Leo volvió de América**, uno de los primeros que se creyó en la obligación de acompañarla, cortejarla, aprovecharla y seducirla fue un cierto pariente suyo que por haber hecho dinero después de la guerra —y encontrarse en esa situación del hombre rico y emprendedor que habiendo triunfado a la primera y a una edad bastante temprana pierde toda capacidad de análisis y lo da todo por sentado— se creía en la necesidad de conquistar en todos los terrenos. Cuando hubo agotado todo su repertorio no se le ocurrió otra cosa que llevarla al taller de su pariente [...] (UM, p. 110)

Après ce passage, le texte présente un résumé anticipant le voyage de Leo et Carlos à la montagne, puis il reprend les explications sur le travail obsessionnel de Cayetano sur l'horloge. Dans le cadre de ce développement sur l'horloge, dans deux passages qui se trouvent, respectivement, deux et trois pages après la dernière mention de Leo (p. 110), le récit adopte le point de vue de l'horloge (qui est donc personnifiée) et rapporte que depuis l'arrivée de Leo quelque chose a changé chez Cayetano. Dans ces deux passages, Leo est désignée descriptivement :

Que una pasión tan vehemente se convirtiera en pocos meses (aunque la explicación de tal mutación hubiera que buscarla muchos años atrás) en esa tranquila, solemne y escéptica aceptación de un acontecer sin sobresaltos era algo que ni siquiera **el reloj podía comprender**; [...] Quizá por eso se mantenía, aunque detenido, en la alerta, dispuesto en cualquier momento a seguir pautando el ritmo deseado por su amo en cuanto con un leve toque de su mano se decidiera a aliviarle de aquella espera sin



cómputo; eso era lo que había presumido tiempo atrás pero **la actitud había cambiado desde la llegada de la extranjera**, aunque nada ni nadie en el taller hubiera denunciado tal hecho; (UM, p. 112)

**él (el reloj)** que habría podido medir el tiempo (o pautarlo tan sólo, mas para la formación del carácter da lo mismo) consumido en aquella espalda reclinada sobre el banco para llevar a cabo su reparación, era quien mejor sabía cómo el tiempo es mucho más grávido cuando es advertido y cómo las horas que transcurrieron en un espasmo, en un susto o en un santiamén, nunca dejan de pasar la cuenta en largos momentos de supina incredulidad e inmitigable tedio; cómo el balance es a la postre siempre el mismo, el tiempo no es más que la capacidad de desventura concentrada o dispersa que puede soportar un cuerpo; cómo los largos minutos con la mirada clavada en la esfera con manchas o el oído atento a las campanas (que tocan a la tarde para que los trigos se humillen) no son nada en comparación con aquellos otros en que distraído por un perro o por **una mujer que recién ha venido de América**, retira su atención de quien tanto debe; así que **según el reloj, con toda seguridad la entrada de aquella mujer en el chamizo (sin que él (su amo) se apercibiera muy bien de la razón de ello) fue el sanseacabó**. Y ahora que en más de una medida él (el reloj) se encontraba en la misma situación, incapaz de medir el tiempo por su cómputo sino por la otra espera del momento en que él le repusiera la atención con un tardío reconocimiento de la fidelidad que había sabido y querido mantener, era también el más apto para comprender el género de ficción en que habían tratado ambos de buscar refugio antes de la llegada de **la extranjera**. (UM, p. 113)

Ainsi, selon la voix de l'horloge, l'arrivée de Leo est la cause d'un changement radical dans le projet de Cayetano. Mais ce qui nous intéresse ici est que, dans ces deux passages des p. 112 et 113, Leo n'est pas désignée orthonymiquement (*Leo*) mais avec les désignations descriptives directes « *la extranjera* » (deux fois), « *una mujer que recién ha venido de América* » et « *aquella mujer* ». Pour qu'une désignation descriptive directe réussisse sa fonction référentielle, il est nécessaire que le personnage visé soit accessible (ou focal) et que la caractéristique invoquée soit saillante. Ici, le personnage de Leo est accessible, car il est apparu deux et trois pages auparavant, mais les caractéristiques invoquées pour le désigner, en revanche, ne sont pas très saillantes : sa venue d'Amérique n'a été mentionnée qu'une fois, trois pages avant, dans le passage de la p. 110 que nous avons cité plus haut (« *cuando Leo volvió de América* »), et sa condition d'étrangère n'a jamais été posée explicitement (elle doit être inférée).

Bien évidemment, le texte aurait pu désigner Leo avec son orthonyme, *Leo*, comme il l'a fait par six fois dans les pages 110-111, avant que ne commence le long passage sur

l'horloge<sup>487</sup>, ce qui aurait évité toute difficulté. Dans ce choix des désignations descriptives contre les orthonymes, il semble que le texte opère un changement de point de vue similaire à celui que supposent les références pronominales non normatives : le narrateur ne semble pas se poser comme instance de régie surplombant l'ensemble d'une histoire qu'il s'agit de communiquer à un lecteur qui l'ignore ; au contraire, en se montrant étranger à cette mission communicative, il suppose connue l'identité des acteurs de l'action et ne les désigne qu'en fonction du rôle qu'ils y jouent. Les désignations descriptives n'ont pas alors une fonction d'identification mais plutôt narrative, de mise en avant de traits susceptibles d'éclairer les événements. Dans le cas présent, si Leo est désignée non pas orthonymiquement mais descriptivement, c'est parce que le texte adopte le point de vue de l'horloge : en effet, l'horloge n'a que faire du nom de Leo ; pour elle, Leo n'est que « *aquella mujer* » venue d'Amérique qui distrait Cayetano de son travail.

Cette fonction narrative des désignations descriptives est encore plus évidente dans l'emploi de l'expression indéfinie « *una mujer que recién ha venido de América* », qui plus que référencer Leo, la transforme en un personnage anonyme réduit à la seule caractéristique qui intéresse l'horloge : son apparition soudaine pour troubler le travail de Cayetano. Deux pages plus tard, dans un passage sur la culpabilité que ressent Carlos Bonaval après la disparition de Cayetano et l'incendie de son atelier, Leo apparaît à nouveau dans une expression indéfinie qui ne vise pas à la désigner mais à la caractériser :

Y unas semanas más tarde, como para proteger aquellas sagradas cenizas que sólo de tarde en tarde el viento removía para depositarlas en lugares muy especiales, levantó en torno a ellas una cerca de alambre de espino que algunas noches —sin ser visto por nadie— Carlos Bonaval cruzaba muy sigilosamente para ir a llorar junto al destruido altar del Tiempo y la Palidez y, acucillado sobre la tierra calcinada, restregarse la cara y tiznarla completamente con los restos y cenizas y carbones del incendio, en un singular, casi incomprensible acto de expiación. Examinado desde cierto ángulo analítico bien poco tenía que expiar; aquel viaje a la Sierra con **una mujer que no había hecho otra cosa en su vida que correr aventuras de esa índole** ¿constituía acaso una falta tan irreparable?

Comme précédemment, l'expression indéfinie « *una mujer que no había hecho otra cosa en su vida que correr aventuras de esa índole* » a une fonction plus attributive que référentielle, car elle rapporte une caractéristique de Leo qui n'était pas connue (sa nature

---

<sup>487</sup> Par exemple, à la p. 110 : « *A los pocos días de apercibirse de su ausencia [...] despachó un chico en una bicicleta a casa de Leo para interesarse por su salud; cuando el chico volvió con la razón que Leo había dejado en su casa, abandonó el chamizo y [...]* »

volage), caractéristique dont l'invocation semble reproduire la pensée de Carlos essayant de se disculper d'avoir enlevé Leo à Cayetano. Reste cependant que, comme le texte ne rappelle pas l'identité du personnage ainsi caractérisé, le lecteur n'a d'autre option pour l'identifier que d'exploiter le contenu de l'expression indéfinie.

La dernière séquence de la macroséquence sur l'hommage à Jorge offre un exemple d'une variante plus complexe de désignation descriptive à caractéristique peu saillante :

Quando por fin dieron por terminado el homenaje y —sin otras cuentas que rendir— abandonaron la finca por el paseo bajo los plátanos hacia los coches que esperaban en la carretera, al franquear la puerta de entrada una mujer que nadie reconoció [...] cruzó junto a ellos; cubierta con un pañuelo de cabeza y calzada con zapatos bajos, con el cinturón del impermeable muy ceñido y las manos en los bolsillos, media cara escondida tras sus inseparables gafas oscuras, **Mary** había acudido a visitar —como lo hacía desde meses atrás con una frecuencia que a nosotros nos era desconocida— **al que fue maestro de su marido y padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras.** (UM, p. 87)

À la fin de cet extrait, un personnage est désigné « *maestro de su marido* » et « *padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras* ». Ces deux désignations sont du type que nous avons appelé *désignations descriptives indirectes* : elles réfèrent un personnage en invoquant la relation qui l'unit à un autre personnage (personnage pont). En réalité, il se produit un *enchaînement de désignations descriptives indirectes*, et donc une complexification de la tâche d'élucidation de l'identité du personnage visé. Voyons d'abord la première désignation, « *maestro de su marido* ». Pour désigner le personnage, P1, l'expression « *[el] maestro de su marido* » enchaîne les deux désignations indirectes : /P1= *maestro de P2*/ & /P2=*marido de P3*/, où P3 est le possesseur référencé par *su*. Le personnage P3 est facilement identifié, car le possesseur de *su* est Mary, le personnage focal de la phrase : par conséquent, P2 est le mari de Mary, c'est-à-dire Julián (à ce stade du roman, le lecteur ne sait pas encore que Mary s'est remariée). L'identification du personnage visé par « *[el] maestro de su marido* » dépend donc de ce que la représentation mentale du lecteur contienne des informations sur qui a été le professeur de Julián. Une telle caractéristique a en effet été attribuée à Julián dans un passage antérieur où il était question de l'opposition de la famille de Mary à sa relation avec lui :

Porque lo último que habían esperado de la correría de Mary por Escaen es que pescara un profesor, muy joven, muy modesto, que sólo hacía unos meses había terminado una de esas carreras que no sirven para nada y que hablaba de unas oposiciones para poderse casar [...] Desde un punto de vista en nuestra casa se sentían enteramente defraudados toda vez que su pretendida paridad con **los Ruan** se venía abajo con un compromiso que

venía a enlazar una de sus bazas más fuertes —la joya de la familia en la que habían puesto más esperanzas— con lo que ellos consideraban poco más que un servidor o un asalariado [=Julián], a pesar de ser concedores del aprecio en que le tenía **el padre** de los chicos quien no se recataba de afirmar que **no había pasado por sus aulas un discípulo como aquel**. (UM, p. 76-77)

Le professeur de Julián était donc Ruan père. Or ce passage attribuant à Julián cette caractéristique figure plus de dix pages avant et dans un tout autre contexte que celui de la cérémonie d'hommage à Jorge. En outre, la caractéristique est attribuée indirectement, comme présumé de l'affirmation « *no había pasado por sus [de Ruan père] aulas un discípulo como aquel [Julián]* ». Par la suite, cette caractéristique n'aura aucune importance fonctionnelle, ce qui entraînera inévitablement l'affaiblissement de sa trace mémorielle. Quand, dix pages après, le lecteur arrive à la page 87 où il doit identifier le personnage désigné « *maestro de su marido* », la relation élève-professeur de Julián et Ruan père sera par conséquent très peu saillante. Seul un lecteur attentif et avec une bonne mémoire sera donc capable d'identifier Ruan père dans cette désignation.

Le fonctionnement de la deuxième désignation descriptive est un peu plus complexe. Dans « *padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras* », deux désignations descriptives indirectes sont enchaînées : /P1=*padre de P2*/ & /P2=*único amigo de P3*/. Contrairement à ce qui se produisait dans le cas précédent, le personnage P3 est ici ambigu, car la structure de la phrase est telle qu'il peut s'agir tant de Mary que de « *su marido* », c'est-à-dire de Julian ; le lecteur n'a d'autre option que de travailler avec les deux hypothèses. (P3 est en réalité Julián, ce qui ajoute un troisième maillon à l'enchaînement de descriptions<sup>488</sup>.) Pour identifier le personnage P2, la représentation mentale du lecteur devrait contenir des informations sur l'ami unique de P3 (donc de Mary ou de Julián). Le texte a fourni une telle information à propos de Julián, pour qui – dit le texte – Jorge (élève de Julián) eut toujours admiration et amitié :

si mi memoria no se equivoca [Julián] tan sólo estuvo allí dos veranos [...] un paso tan fugaz y una huella tan indeleble, tanto por haberse llevado consigo la persona más universalmente querida de la familia, como por la influencia decisiva que hubo de ejercer sobre los dos hermanos —en Enrique, tan callado, que había de seguir su ejemplo en las montañas de Región, en las postrimerías de la guerra, y en **Jorge, en quien, contra todos los pronósticos había de despertar una vocación que siempre le profesó gran admiración, agradecimiento y amistad**, mantenida durante los largos años del exilio mediante una espaciada pero ininterrumpida correspondencia (UM, p. 78-79)

<sup>488</sup> /P1=*padre de P2*/ & /P2=*único amigo de P3*/ & /P3=*marido de P4*/, avec P4={possesseur de *su*}=Mary.

Si la représentation mentale du lecteur dispose de cette information, le personnage P2 sera identifié comme Jorge Ruan et donc P1 comme Ruan père. Mais, à nouveau, cette information a été rapportée dix pages en arrière, dans un contexte très différent (la macroséquence sur Julian et Mary) de celui de la cérémonie d'hommage à Jorge, et elle n'a eu aucune importance fonctionnelle : sa saillance, en arrivant à la p. 87 où il faut identifier le « *padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras* », sera donc très faible.

En résumé, la désignation de Ruan père comme « *maestro de su marido y padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras* » apparaît comme un défi pour le lecteur, défi tout à fait délibéré car, comme dans les autres occasions, la désignation orthonymique aurait évité ici toute difficulté :

Mary había acudido a visitar [...] al que fue maestro de su marido y padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras.

\*Mary había acudido a visitar [...] al **señor Ruan**, antiguo maestro de su marido y padre del único amigo que hubo de conservar en estas tierras.

À nouveau, les désignations descriptives ont ici une fonction plus narrative que d'identification : elles expliquent l'arrivée de Mary chez les Ruan en invoquant la relation que son mari eut avec Ruan père et avec Jorge.

\*

Pour terminer ces réflexions sur les désignations descriptives des personnages intervenant dans le récit homo-épique, nous allons voir un cas plus complexe, où à la difficulté de la faible saillance des caractéristiques invoquées s'ajoute celle de l'identification du personnage pont. C'est ce qui se produit dans la séquence S13 de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (cf. Figure 34, p. 167), dans un passage sur l'enterrement de cette dernière où sont rapportées les menaces qu'un personnage désigné « *su ex futuro cuñado* », puis « *su futuro tío político* » aurait proféré à l'encontre du mari devenu veuf :

No sé qué clase de humilde confianza, de un continente inalterable que por su propia modestia se siente protegido contra la ambición y envidia de los demás, tenía aquel hombre [=le (deuxième) mari de Mary]; no era demasiado simpático ni agraciado, pequeño de estatura, no daba la menor muestra de orgullo ni rencor y, a través de unas grandes y redondas gafas de carey del tiempo de los congresos antifascistas [...], sabía mirar con absoluta displicencia aquel porvenir que había cargado de amenazas **su ex futuro cuñado**. [...] Y cuando **el hijo de su mujer** sin ninguna reserva ni intención preconcebida pero alarmado de las amenazas y bravatas que había oído a **su futuro tío**

**político** (que había jurado mover Roma con Santiago hasta ponerlo fuera de los límites de la provincia) le preguntó por qué no se iba de Región a buscar una manera de vivir que no estuviera condicionada por el rencor y los prejuicios de sus vecinos y allegados, le respondió muda y tácitamente con esa expresión del hombre que ya en su primera juventud supo hacer el sacrificio de sus intereses en pro de un algo que entonces reputara como el bien común [...] (UM, p. 155-156)

L'analyse minutieuse du texte (une lecture savante, donc) montre que le personnage désigné « *su ex futuro cuñado* » et « *su futuro tío político* » est Emilio<sup>489</sup>, mais nous allons voir que ces expressions ne se conforment en rien à la norme de cohérence et risquent donc de ne pas être comprises lors d'une lecture courante. Ces expressions référentielles sont des *désignations descriptives indirectes à personnage pont pronominal* : elles réfèrent un personnage en invoquant la relation qui l'unit à un autre personnage (personnage pont), cet autre personnage étant référencé pronominalement. Pour qu'une expression référentielle de ce type réussisse sa fonction, le personnage pont doit être focal (car il est référencé pronominalement) et la relation invoquée pour renvoyer au personnage visé doit être saillante. Or « *su ex futuro cuñado* » et « *su futuro tío político* » ne remplissent vraiment ni l'une ni l'autre condition.

Voyons d'abord le statut de focalité du personnage pont. Dans « *su ex futuro cuñado* », le personnage pont auquel renvoie le possessif *su* est le (deuxième) mari de Mary. Or, bien que le mari de Mary est le personnage focal du texte antérieur, la dernière fois qu'il a été désigné lexicalement se trouve à 402 mots, donc très loin au regard de la norme de cohérence (où, comme nous l'avons vu dans §12.1, la distance maximale entre orthonymes est d'entre 150 et 200 mots). Le texte de la séquence antérieur à « *su ex futuro cuñado* » constitue par conséquent un nouvel exemple de ce que nous avons appelé absence de lexicalisation de rappel : après une première désignation explicite, le personnage focal est toujours référencé pronominalement, sans que le texte n'en rappelle jamais l'identité. Quand le lecteur arrive à « *su ex futuro cuñado* », le mari de Mary (référent du possessif *su*) est bien le personnage focal, mais l'absence de rappel de son identité pendant 400 mots aura pu instiller le doute.

---

<sup>489</sup> Qui n'a été mentionné qu'une seule fois, une page avant, dans une parenthèse : « *Cuando la comitiva — presidida por el padre y el hijo de la difunta y, cómo no, por aquel Emilio Ruiz que nada tenía que ver con ella— echó a andar, se limitó a apagar el cigarrillo en una maceta y sumarse a ella, detrás de las domésticas y aparceros, para cerrarla con paso tardío y aquella apostura de observador desinteresado y casual con que, desde su casa de una planta en un barrio de las afueras, vino a presenciar el fin de tantas cosas.* » (UM, p. 155)

Quant à « *su futuro tío político* », le personnage pont est celui qu'a rendu focal le début de la phrase où figure cette expression : « *el hijo de su mujer* »<sup>490</sup> ; or, cette expression constitue à son tour une désignation indirecte, et doublement indirecte : *su* renvoie au mari de Mary, « *su mujer* » renvoie à Mary (première désignation indirecte) et « *el hijo de su mujer* » (deuxième niveau) renvoie au fils que Mary eut avec son premier mari (Julián). C'est donc le fils de Mary qui constitue le personnage pont de « *su futuro tío político* ». Mais comme dans le premier niveau de sa désignation (« *el hijo de su mujer* ») intervient le mari de Mary (« *su mujer* »), le lecteur trouvera le même écueil que précédemment dans « *su ex futuro cuñado* » : le personnage pont est bien focal, mais son identification devra faire face à l'effet de l'absence de lexicalisation de rappel pendant 400 mots.

Pour résumer, dans les deux désignations descriptives avec lesquelles est désigné Emilio, « *su ex futuro cuñado* » et « *su futuro tío político* », l'identification d'un des personnages pont (le mari de Mary) n'est pas aisée parce qu'il n'a pas été relexicalisé pendant un long développement textuel.

Voyons maintenant si la deuxième condition qu'exige la norme conventionnelle aux désignations descriptives indirectes est respectée : la saillance de la relation invoquée entre le personnage pont et le personnage visé. Ici, cette relation est familiale par alliance, mais son expression tient compte aussi d'aspects temporels : Emilio était fiancé à la sœur de Mary et par conséquent a été le « *futuro cuñado* » du mari de Mary et le « *futuro tío político* » du fils de cette dernière ; après la mort de Mary, Emilio est devenu « *ex futuro cuñado* » du mari. Une première difficulté est le fait du parcours mental de la structure relationnelle à trois et deux étages que proposent les expressions « *ex<sub>1</sub> futuro<sub>2</sub> cuñado<sub>3</sub>* » et « *futuro<sub>1</sub> tío político<sub>2</sub>* ». Mais le plus important est que les fiançailles entre Emilio et la sœur de Mary auxquelles ces désignations font référence constituent une information très peu saillante, car, comme nous allons le voir, elle a été évoquée d'une manière très peu propice à la mémorisation.

Étudions ce deuxième aspect, c'est-à-dire la difficulté qu'aura le lecteur à se rappeler qu'Emilio est le fiancé de la sœur de Mary (information indispensable pour identifier le personnage désigné comme « *ex futuro cuñado* » et « *futuro tío político* »). Cette relation a

<sup>490</sup> « Y cuando *el hijo de su mujer* sin ninguna reserva ni intención preconcebida pero alarmado de las amenazas y bravatas que había oído a *su futuro tío político* ».

été rapportée une seule fois, à la fin de la séquence S8, qui racontait le mécontentement de la famille de Mary par rapport à son séjour chez les Ruan :

Y como siempre ocurre uno de los que con más vehemencia, con ánimo más ofendido alardeaba de defender los intereses y el buen nombre de la familia no formaba parte de ella (ni a lo que a mí se me alcanza formaría nunca, a no ser que se considerase como parentesco aquel tan largo **compromiso matrimonial con la hermana mayor de Mary**, tan sabido de todos que nadie demostraba la menor prisa en llevarlo a su fin) sino que habiéndola elegido para procurarse un título de honradez con el que edulcorar su mala fama, no podía permitir la más leve mancha en el único timbre de valor de aquella familia a la que por otra parte ya por aquel entonces encontraba suficientes inconvenientes y muy escasas compensaciones como para poder ser indulgente con sus faltas, cosa que no iba con su carácter. <<S9>> **Aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo**, un hombre de ínfima extracción y pariente lejano del señor Corral (UM, p. 148-149)

Comme on le voit, une parenthèse fait référence aux fiançailles de la sœur de Mary, mais n'en identifie pas le fiancé. Son identité est établie quelques lignes après, au début de la séquence suivante (reproduit également dans notre citation, après <<S9>>), où il est identifié comme « *Aquel Emilio y algo así como Ruiz y algo* ». D'abord, on notera que l'hésitation dans l'opération de dénomination (« *algo así como* ») tend à accorder peu d'importance tant au personnage qu'à son nom. Mais surtout, son statut de fiancé de la sœur de Mary a été rapporté d'une manière qui le rend très peu saillant et par conséquent moins solidement intégré à la représentation mentale du lecteur : cette information a été rapportée avant l'identification du personnage (Emilio) et elle figure entre parenthèses, comme une indication secondaire subordonnée à un propos principal autre.

Par ailleurs, à ce stade du texte (à la séquence S8), Emilio vient d'être introduit dans le roman et par conséquent les caractéristiques qu'on lui attribue, ici ses fiançailles avec la sœur de Mary, seront facilement oubliées. En effet, comme il est un personnage nouveau, Emilio n'entretient pas encore de relations fonctionnellement importantes avec les autres personnages principaux du roman : il est pour l'instant un personnage secondaire. D'autre part, la sœur de Mary est un personnage avec une importance fonctionnelle nulle. Il en résulte que les fiançailles entre ces deux personnages ne seront pas connectées à des éléments importants de l'histoire. Or nous savons que les informations sans lien avec des éléments fonctionnellement importants sont forcément enregistrées avec une empreinte mnésique faible (c'est l'*effet de niveau*<sup>491</sup>).

---

<sup>491</sup> Voir note 399, p. 281.



Enfin, comme cette relation entre Emilio et la sœur de Mary n'est pas rappelée plus tard dans le texte et ne devient pas fonctionnellement importante, son empreinte mnésique ne pourra que s'affaiblir.

Résumons les points importants concernant la présentation de la relation de fiançailles entre Emilio Ruiz et la sœur de Mary dans la séquence S8. Premièrement, dans son contexte d'apparition, cette information est présentée comme secondaire, placée entre parenthèses. Deuxièmement, elle concerne deux personnages qui, à ce point du récit, sont secondaires. Enfin, dans la suite du texte, cette information n'est ni rappelée ni liée à des événements importants (avant le saccage). Il résulte de ces considérations que l'empreinte en mémoire de cette information était faible dès le départ, à S8, et n'a cessé de s'affaiblir dans le temps écoulé jusqu'à S13, où l'information est nécessaire pour identifier le « *ex futuro cuñado* » et le « *futuro tío político* ».

Revenons maintenant aux deux désignations descriptives employées dans S13 pour référencer Emilio. Notre analyse a montré que, d'une part, le personnage pont (le mari de Mary) est difficile à identifier du fait de l'absence de lexicalisation de rappel ; d'autre part, que la relation invoquée entre le personnage pont et le personnage visé (les fiançailles d'Emilio avec la sœur de Mary, rapportées dans S8) est très peu saillante.

Comme dans les cas antérieurs, une désignation orthonymique aurait ici évitée toute confusion :

\*No sé qué clase de humilde confianza, de un continente inalterable que por su propia modestia se siente protegido contra la ambición y envidia de los demás, tenía aquel hombre; no era demasiado simpático ni agraciado, pequeño de estatura, no daba la menor muestra de orgullo ni rencor y, a través de unas grandes y redondas gafas de carey del tiempo de los congresos antifascistas [...], sabía mirar con absoluta displicencia aquel porvenir que había cargado de amenazas **su ex futuro cuñado, Emilio Ruiz**.

Si le texte ne contient pas d'identification orthonymique du personnage qui a proféré les menaces à l'encontre du mari de Mary, c'est parce que, à nouveau, il semble adopter un point de vue intra-diégétique (celui des personnes présentes à l'enterrement de Mary, par exemple) : l'identité de l'auteur des menaces est supposée connue, ce qui est intéressant est sa relation avec la cible des menaces.

#### 12.4.2.2 Désignations descriptives de personnages non protagonistes

Les personnages *non protagonistes* sont ceux qui ne participent pas au noyau de l'action homo-épisodique de la séquence, ceux dont l'intervention dans la séquence est

ponctuelle et sans importance fonctionnelle<sup>492</sup>. Le plus souvent, ces personnages sont référencés une seule fois dans toute la séquence, lors de leur unique intervention dans l'action. Par conséquent, contrairement aux personnages protagonistes qui, du fait de leur référenciation fréquente, sont focaux ou du moins accessibles, les personnages non protagonistes sont inactifs. Or référencer un personnage inactif requiert une expression référentielle plus informative que référencer un personnage accessible ou focal<sup>493</sup>.

Les désignations descriptives de personnages non protagonistes peuvent poser deux types de difficulté, selon qu'elle soit due à la saillance de la caractéristique invoquée ou à la faible accessibilité du personnage visé. D'une part, comme pour les personnages protagonistes, une désignation descriptive qui invoque une caractéristique peu saillante, dont la trace mémorielle est faible, ne constituera pas un indice efficace d'identification du personnage. D'autre part, comme les personnages non protagonistes sont inactifs, même si elle est saillante, la caractéristique invoquée pourra être insuffisamment spécifique pour réactiver le personnage. Voyons quelques exemples de chaque type.

Dans une brève macroséquence sur l'oncle Alfonso et la rivalité entre le grand-père du narrateur et le père de Carlos Bonaval (p. 239-243), un personnage est désigné descriptivement comme « *el joven mentor de los dos hermanos* » :

Al mismo Alfonso fue a quien [...] se le ocurrió mezclar en una misma copa y a partes iguales el licor Port Saïd con el del abuelo, con ocasión de estar presente en una fiesta para mayores a la que había puesto todo su entusiasmo mi prima Mary, y con la que con el pretexto de invitar a merendar a casa a todo el clan de Escaen, más que nada buscaba introducir en la familia por una vía indirecta **al joven mentor de los dos hermanos**. (UM, p. 239)

Le personnage ainsi désigné est Julián, qui était le précepteur des frères Ruan (Jorge et Enrique) et allait devenir le fiancé de Mary. Or, à ce stade du texte, à la p. 239, la trace mémorielle de cette caractéristique de Julián (son rôle de précepteur), sera très faible : en

<sup>492</sup> La distinction entre personnages *protagonistes* et *non protagonistes* ne doit pas être confondue avec celle entre personnages *principaux* et *secondaires*. Un personnage est principal ou secondaire en fonction de son importance fonctionnelle dans l'ensemble du roman (cf. §2.1) ; par exemple, nous avons vu que Julián est un personnage principal et Andarax un personnage secondaire. En revanche, un personnage est protagoniste ou non en fonction de son importance fonctionnelle dans une séquence en particulier. Ainsi, un même personnage (principal ou secondaire au niveau du roman) peut être protagoniste dans une (macro)séquence et non protagoniste dans une autre. Par exemple, Julián (qui au niveau du roman est un personnage principal) est un personnage protagoniste dans la macroséquence « Julián et Mary » (p. 71-79) et un personnage non protagoniste dans la macroséquence « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari » (p. 136-170).

<sup>493</sup> Car, à chaque point du roman, le nombre de personnages inactifs (parmi lesquels il faut sélectionner le personnage visé) est bien plus élevé que le nombre de personnages accessibles ou focaux.

effet, elle lui a été attribuée 160 pages auparavant, à la p. 78, de manière implicite (ce que nous avons vu p. 306), puis, dans la suite du texte, elle n'a pas eu d'importance fonctionnelle et n'a pas été rappelée. À cela s'ajoute que, comme Julián n'est pas un personnage protagoniste de la macroséquence où figure cette désignation, il ne sera pas un des personnages que le lecteur aura en tête. Dans ces conditions (personnage inactif, faible récence et faible importance fonctionnelle de la caractéristique invoquée), il devient difficile pour le lecteur de se rendre compte que ce « *joven mentor de los dos hermanos* » n'est autre que Julián.

La difficulté de ces désignations descriptives est encore accrue quand le texte présente le personnage avec un indéfini, comme s'il s'agissait d'un personnage nouveau. C'est ce qui arrive dans la macroséquence, deux pages plus tard, quand il est question de l'opposition du grand-père au mariage de Mary et de Carlos Bonaval :

[el abuelo] vino a decir —de una vez para siempre, de forma terminante— que aquello demostraba a todas luces que Mary no podría nunca contraer matrimonio con un Bonaval. Su madre (todos los hermanos esperaban el resultado desde la puerta cristalera) se adelantó para pedirle que recapacitara, pues nadie había pensado en semejante enlace y, por el contrario, todo hacía pensar que Mary se había encaprichado (y parecía decidida a casarse en la primera oportunidad) con **un muchacho muy inteligente, profesor de lenguas y filosofía, que vivía en Escaen, con la familia Ruan**; lo que provocó una de aquellas (para las hermanas que le atribuían un carácter al que era ajeno en la mayor parte de las circunstancias) inesperadas reacciones de mi abuelo que mucho más riguroso hacia los desmanes para con la lógica que con los atentados a las buenas costumbres, en tal ocasión ni hinchó el pecho ni se atusó el bigote sino que se limitó a mirar a su hija con la cabeza escorada para (con el temple, la flema y el menosprecio con que la cordura debe responder siempre a las impertinencias de la sinrazón) decirle que eso a él ni le incumbía ni le importaba, dado que lo único que le incumbía e importaba era que se casase con un Bonaval, cosa terrible pero probable, como decía el cantar. (UM, p. 241)

À nouveau, le personnage désigné descriptivement (« *un muchacho muy inteligente, profesor de lenguas y filosofía...* ») est Julián, qui a en effet été présenté comme professeur. D'une part, cette désignation présente les mêmes difficultés que la précédente : bien que la caractéristique (sa condition de professeur) ait été évoquée plusieurs fois dans la macroséquence sur Mary et Julián (p. 71-79), sa trace mémorielle plus de 160 pages après sera faible. Mais, d'autre part, surtout, en le référençant avec une description indéfinie, le texte suggère que le personnage n'est pas connu du lecteur et donc qu'il s'agit d'un personnage nouveau. Ainsi, non seulement la caractéristique invoquée est peu efficace pour déclencher l'identification du personnage, mais la présentation indéfinie indique au lecteur qu'il ne doit pas chercher à l'identifier parmi ceux qu'il connaît déjà.

Comme précédemment, cette désignation descriptive semble être le résultat de l'adoption d'un point de vue intradiégétique et contemporain de l'action, où le personnage est considéré dans ses relations avec les autres. Concrètement, le point de vue adopté ici semble être celui de la famille de Mary, pour qui, à ce moment de l'histoire, Julián est simplement le précepteur des frères Ruan.

La fin de la macroséquence sur la rencontre d'Emilio et Leo à l'auberge (p. 254-268) fournit un autre exemple de ce type de désignation descriptive à faible saillance et introduite par un indéfini :

aquel hombre [Emilio] que —muerta ya Mary y esfumado el mayor obstáculo doctrinal para llevar a cabo su matrimonio y unirse a nuestra familia—, cuando no estaba en situación de marcharse a Macerta o a Madrid para jugar y trasnochar, consumía los días en aquel pueblo vecino a la mina donde —el rumor llegó hasta las puertas de la casa de mi abuelo— estaba enredado con **la mujer de un capataz**. (UM, p. 268-269)

Ce passage rapporte qu'Emilio Ruiz entretient une relation avec « *la mujer de un capataz* ». Cette femme n'est autre que l'aubergiste, qui est un personnage principal du roman mais qui n'est pas protagoniste dans cette macroséquence sur Emilio et Leo. Or, pour établir cette identité, le lecteur devra se souvenir des allusions à la relation entre l'aubergiste et le contremaître qui se trouvent aux p. 199 et 201 du roman (voir les passages que nous avons cités p. 347), donc soixante-dix pages auparavant. De surcroît, dans « *la mujer de un capataz* » le personnage est présenté comme s'il s'agissait d'un personnage que le lecteur ne connaît pas. En effet, au lieu de le désigner comme « *la dueña de la fonda* », l'expression lexicale qui a le plus souvent été employée dans le texte antérieur<sup>494</sup>, le personnage est ici désigné indirectement, subordonné à un autre personnage présenté comme nouveau (« *un capataz* »).

Une nouvelle fois, cette présentation indéfinie du personnage semble être le fait de l'adoption d'un point de vue intradiégétique, ici celui des colporteurs des rumeurs sur la vie d'Emilio et sur sa relation avec une femme dont la seule chose qu'ils savent est qu'elle est la femme d'un contremaître (« *consumía los días en aquel pueblo vecino a la mina donde —el rumor llegó hasta las puertas de la casa de mi abuelo— estaba enredado con la mujer de un capataz.* »)

---

<sup>494</sup> « *la dueña* » est employé dans les pages 173, 180, 182 (deux fois), 184, 333, 251, 400, 405, 407, 408 (deux fois), 414, 415 (deux fois) et 419.

La difficulté des désignations descriptives de personnages non protagonistes que nous avons vues jusqu'ici était liée à la faible saillance de la caractéristique invoquée, ce à quoi s'ajoutait la présentation indéfinie du personnage. Nous allons voir maintenant quelques cas où la difficulté n'est pas liée à la saillance de la caractéristique invoquée mais à sa faible spécificité. La macroséquence sur le « Retour d'exil de Mary avec deuxième mari » (p. 136-170) offre un premier exemple de ce type de désignation. Dans la deuxième séquence, le narrateur compare l'image de Mary au moment où elle revient de l'exil avec celle qu'il eut dans son enfance un jour où elle participait à une partie de croquet chez les Ruan. Dans cette évocation hétéro-épisodique, un personnage apparaît désigné comme « *su novio* » :

No era —repito— reconocible casi ni para el niño que tal vez no guardaba más que la imagen de un deslumbramiento [...] Y cuando con alegres protestas [Mary] quiso recusar la ayuda que trataba de prestarle **su novio**, quien insatisfecho de su manera de coger la maza y de la trayectoria que pretendía imprimir a la bola [...] —tras ordenar su melena, **su novio** había detenido un momento su mano en su talle [...] (UM, p. 138-139)

Le personnage désigné « *su novio* » est le fiancé de Mary à la période évoquée par le passage, celle des parties de croquet avant la guerre chez les Ruan ; il s'agit par conséquent de Julián. La difficulté de cette désignation n'est pas liée à la saillance de la caractéristique invoquée, car la relation de Mary et Julián est bien connue du lecteur (elle constitue le thème de la macroséquence qui porte sur eux, p. 71-79), mais au fait que cette caractéristique n'est pas assez spécifique. Si Julián avait été un des personnages protagonistes de la (macro)séquence où se trouve le passage cité, il aurait été focal ou accessible et le lecteur l'aurait facilement identifié comme le référent de « *su novio* ». Or ce passage figure dans une macroséquence qui ne porte pas sur la relation de Mary et Julián : ce *novio* pourrait donc être quelqu'un d'autre, un autre fiancé de Mary, antérieur ou postérieur à Julián. De surcroît, la macroséquence porte sur Mary et son deuxième mari (le médecin) : la désignation « *su novio* » est donc confuse, car le lecteur pourrait croire qu'elle renvoie à cet autre *novio* (devenu après *mari*) que Mary a connu en exil et qui est protagoniste de la macroséquence où figure le passage. On le voit, la caractéristique employée est saillante, mais elle n'est pas assez spécifique pour réactiver un personnage inactif.

Evidemment, une désignation orthonymique aurait évité toute difficulté : *\*Y cuando con alegres protestas [Mary] quiso recusar la ayuda que trataba de prestarle su novio, Julián...* Mais, comme dans les cas antérieurs, cette absence d'orthonyme n'est pas

arbitraire : elle reproduit un point de vue intra-diégétique pour lequel l'identité des personnages est connue et pour lequel les désignations descriptives, en soulignant le rôle des personnages dans l'action, remplissent plutôt une fonction narrative.

La macroséquence sur « Emilio Ruiz à la mine et à l'auberge » (p. 399-415) nous fournit deux autres illustrations de ces désignations descriptives à caractéristique saillante mais insuffisamment spécifiante. Le passage ci-dessous appartient à une séquence hétéro-épisodique sur la visite qu'un ouvrier d'Emilio, « *el penitente* », fait à Cayetano pour lui raconter une vision qu'il a eue :

[El penitente] Antes de la guerra había trabajado en la cerámica (donde había conocido a Emilio Ruiz de ayudante del almacenero) y no pasaba por Región sin que rindiera una visita de cortesía a sus antiguos patronos, aprovechando la ocasión para consultar con Cayetano ciertos pormenores de su vida interior. [...] Pero en aquella ocasión llegó algo tarde. Le habían puesto en antecedentes de su situación en la mina, de sus complicadas relaciones con el capataz y el patrón y sin detenerse a pensar si el relato podía ser inoportuno en presencia del **médico**, le informó [à Cayetano] de su última visión —cuya realidad o significación no alcanzaba a comprender— relativa al allanamiento y destrucción de una casa particular por parte de unos hombres a sueldo en alguno de los cuales creyó reconocer a ciertos compañeros de trabajo. (UM, p. 406)

Le texte spécifie que *el penitente* relate sa vision à Cayetano « *en presencia del médico* ». Qui est donc ce médecin ? Il s'agit du deuxième mari de Mary. Or, bien que le métier du deuxième mari de Mary soit bien connu du lecteur, cette caractéristique est peu spécifique pour réactiver ce personnage dont la dernière intervention dans le roman se trouve plus de deux-cents pages en arrière (dans la macroséquence sur son retour d'exil avec Mary, p. 136-170). La désignation « *el médico* » aurait été conventionnelle dans un contexte où le mari de Mary est accessible, comme dans la macroséquence p. 136-170<sup>495</sup> ; mais dans le contexte de la macroséquence sur Emilio à la mine, où le mari de Mary n'a eu aucune participation, cette désignation ne peut que troubler le lecteur, qui se demandera qui est ce médecin et croira peut-être qu'il s'agit d'un personnage nouveau. Par ailleurs, le deuxième mari de Mary n'est pas le seul médecin du roman, car un certain « *doctor Sebastián* » (personnage principal de *Volverás a Región*) est intervenu à plusieurs reprises.

<sup>495</sup> Par exemple : « *Y de repente —pero casi un año después del suceso— llegó la noticia de que [Mary] había abandonado a su marido e hijos para volverse a casar con otra persona, refugiado también; era un médico exilado en quien —decía— había encontrado la devoción conyugal que nunca le había deparado su primer marido, aquel ídolo de nuestra adolescencia que —ahora— tras descender la rampa más allá de la balastrada había ido a refugiarse, en compañía de su hijo menor de edad, en la más oscura y enigmática celda de la más oscura y menos famosa universidad, para vigilar de lejos en su enigmático silencio los torpes pasos de la poesía. En cuanto al médico si bien dio a conocer su nombre, nadie sabía de él, no era de nuestras tierras; » (UM, p. 136-137).*

« *El médico* » pourra être identifié comme le mari de Mary uniquement si le lecteur perçoit le lien entre le contenu du passage où figure cette désignation, p. 406, et ce qui a été rapporté à la page 168. En effet, dans le passage cité, le *penitente* relate qu'il vient d'avoir une vision sur la destruction d'une maison par certains de ses collègues ; or le roman rapportait à la p. 168 que, après le saccage de sa maison, le deuxième mari de Mary (le médecin) était allé voir Cayetano<sup>496</sup>. Ainsi, le médecin de la p. 406 est le mari de Mary, qui, après avoir découvert le saccage (p. 168), s'est rendu chez Cayetano un peu avant le *penitente*.

Dix pages après, un autre passage de la même macroséquence fait référence au saccage de la maison du mari de Mary, qu'il désigne à nouveau comme « *el médico* » :

No sabiendo tomar otro partido y estimando que con semejante acción no tenía por qué alterarse el precario equilibrio en espera de los barrenistas, el capataz se decidió una noche a introducirse en la habitación de la dueña de la fonda, a sabiendas de que la encontraría abierta. Fue precisamente la noche que —la debió traer el penitente, pues aunque no dio con él vio su motocicleta en el jardinillo de la entrada— llegó hasta ellos la noticia de que un grupo de hombres armados de barras y picas —no podían ser otros que los barrenistas—, tras forzar la puerta de la pequeña casa arrabalera del **médico**, había arrasado su morada, incendiando los libros y destrozando sus escasos muebles a picotazos. Aquella misma noche el patrón —por primera vez— llamó a su puerta, cuya hoja abrió el capataz casi oculto por la misma. No estaba ella en situación de atenderles ni, sin más ni más, reconfortar al patrón, Emilio Ruiz, desnudo de cintura para arriba; (UM, p. 415)

À nouveau, ni la macroséquence ni la séquence où figure ce passage ne portent sur le mari de Mary. La référence au saccage de sa maison est juste une allusion, le thème de la séquence étant les relations conflictuelles entre Emilio et le contremaître (*el capataz*). « *El médico* » apparaît donc comme une désignation descriptive obscure dont le référent ne peut être identifié qu'à partir du contenu du passage.

Comme dans les cas précédents, ces désignations descriptives répondent à l'adoption d'un point de vue intradiégétique : le personnage est désigné en fonction de son rôle dans l'action, et plus particulièrement selon la relation qu'il entretient avec les autres personnages. Ici, le mari de Mary est désigné *el médico* parce que tant le *penitente* que le contremaître le connaissent uniquement pour son métier.

<sup>496</sup> « *Al poco tiempo de morir Mary, un día que su marido [...] volvía de un breve viaje por el campo, encontró su casa arrasada [...] tras una somera inspección del estrago causado, volvió a cerrar con esmero la puerta de la calle y, sin necesidad de añadir nada a su pequeño maletín de viaje, fue a buscar refugio y eventual posada en casa del joven Corral.* » (UM, p. 167-168)

### **Synthèse sur les désignations descriptives dans *Una meditación***

Résumons nos constatations concernant l'emploi de désignations descriptives dans *Una meditación*. Dans le cas des personnages protagonistes (ceux qui sont intervenus dans des séquences antérieures de la macroséquence et qui par conséquent sont accessibles ou focaux), nous avons vu que les désignations descriptives qui sont employées invoquent souvent une caractéristique qui n'est pas saillante, c'est-à-dire dont la trace mémorielle dans la représentation mentale du lecteur est faible. Cette faible saillance est due à trois facteurs : la caractéristique a été attribuée dans un passage lointain ; l'attribution a été implicite ; et elle n'a pas eu d'importance fonctionnelle. Il en résulte que les désignations descriptives employées sont peu efficaces pour l'identification du personnage, d'autant moins efficaces que la représentation mentale du lecteur est pauvre en détails. En lisant ces désignations, le lecteur se rendra probablement compte qu'elles évoquent des faits qu'il a lus ailleurs, mais son souvenir ne sera peut-être pas suffisamment précis pour qu'il puisse identifier le personnage.

Quant aux désignations descriptives employées pour les personnages non protagonistes, nous avons vu qu'elles sont le siège de deux difficultés : d'une part, la faible saillance de la caractéristique invoquée ; d'autre part, le manque de spécificité de la description. À cela s'ajoute que les personnages non protagonistes sont parfois référencés avec des indéfinis, ce qui induit le lecteur à penser qu'il s'agit de personnages nouveaux.

Nous savons que l'obscurité des désignations descriptives aurait pu être évitée en employant un orthonyme. Mais nous avons vu que leur emploi semble obéir à l'adoption d'un point de vue intradiégétique : en effet, le narrateur semble s'adresser à un destinataire qui serait dans la diégèse et contemporain des événements narrés, de sorte que l'identification orthonymique, propre au récit ultérieur, cesse d'être nécessaire. La fonction des désignations descriptives n'est pas alors référentielle mais narrative : la caractéristique mise en avant pour désigner le personnage n'est pas un indice pour l'identifier mais pour éclairer son comportement et son interaction avec les autres personnages.

### **12.5 Synthèse**

Dans le Chapitre 10 et le Chapitre 11 nous avons étudié la dynamique d'identification des personnages au niveau de la macroséquence (identification indirecte et/ou tardive), puis au niveau de chaque séquence de la macroséquence (absence de lexicalisation de réactivation et de maintien). Dans ce Chapitre 12, nous nous sommes



intéressé à l'identification des personnages dans la suite d'actions et d'événements qui constituent une séquence.

Comme aux autres niveaux structuraux, à l'intérieur des séquences la lecture est dominée par la référenciation pronominale systématique des personnages protagonistes. Cette rareté des désignations lexicales intra-séquentielles entraîne deux types de difficulté. D'une part, il existe dans *Una meditación* de nombreux passages portant sur un même et unique personnage mais qui, malgré leur extension parfois très importante, ne comptent aucune lexicalisation pour en rappeler l'identité. Ainsi, alors que *La Regenta* ne s'autorise pas plus de 150-200 mots entre deux rappels de l'identité du personnage protagoniste, le texte de *Una meditación* contient des passages de 400, 800 et jusqu'à 2000 mots sans lexicalisation de rappel. Il résulte de cette *absence de lexicalisation de rappel* que, même s'il a été identifié au début du passage, la disparition signifiante du personnage protagoniste finira par engendrer un doute quant à son identité.

D'autre part, la difficulté est considérablement accrue quand les références pronominales se trouvent dans un contexte où elles peuvent renvoyer à plusieurs personnages et où par conséquent elles sont ambiguës. *Una meditación* compte de nombreux passages de ce type, caractérisés par *l'absence des lexicalisations de désambiguïsation* qu'aurait prescrites la norme de cohérence. Nous avons vu que cette ambiguïté non prise en charge par le narrateur peut parfois être résolue grâce aux marques de genre ou de nombre, mais que cette résolution est souvent tardive (elle se produit au milieu ou à la fin du passage problématique) et impose alors, quand elle a enfin lieu, soit une relecture du passage depuis son début, soit une résignation au flou.

Mais, dans nombre de cas, les marques de genre ou de nombre sont insuffisantes pour résoudre l'ambiguïté. Pour identifier les personnages référencés pronominalement, le lecteur n'a alors d'autre recours que l'analyse du contenu. Nous avons distingué trois situations différentes, que nous avons présentées par ordre croissant de difficulté de lecture. Les cas les plus favorables sont ceux où, bien que plusieurs personnages jouissent d'un degré d'activation similaire, tous les pronoms renvoient à un seul d'entre eux. Une situation similaire se présente quand deux personnages sont référencés pronominalement mais qu'ils occupent des rôles syntaxiques (sujet/objet) et sémantiques (agent/patient) constants le long du passage en question. Dans ces deux configurations, la résolution d'une seule des références pronominales entraîne automatiquement la résolution de toutes les

autres. Le lecteur risque ici le *doute* si son analyse du contenu ne lui permet pas d'établir avec certitude *qui est qui* (quel personnage est l'agent, lequel est le patient).

En revanche, quand, dans le passage en question, les personnages changent de rôle syntaxique et sémantique (par exemple, le sujet-agent est d'abord un personnage, puis un autre), le lecteur devra les identifier à chaque pronom instaurant un changement de rôle. S'il ne réussit pas toutes ces identifications, le lecteur risque non pas le doute (conscient) mais la *confusion* (inconsciente) des personnages, c'est-à-dire de prendre l'un pour l'autre, d'attribuer à l'un les actions de l'autre.

Enfin, la situation la plus complexe est celle des quelques passages où la majorité des pronoms renvoient à un même personnage : le personnage auquel renvoient les autres pronoms devient alors pratiquement *invisible*. Ici, le lecteur risquera non seulement de confondre les personnages mais surtout de croire qu'il n'y en a qu'un seul là où il y en a deux.

Mais l'absence de lexicalisation (de rappel ou de désambiguïsation) n'est pas la seule forme que prend la difficulté d'identification des personnages à l'intérieur des séquences. Certaines lexicalisations non orthonymiques participent également à l'entreprise de confusion des identités. En effet, nous avons vu que les désignations descriptives peuvent être problématiques soit parce que les caractéristiques du personnage qu'elles invoquent ne sont pas saillantes et par conséquent ne peuvent pas être facilement rappelées par le lecteur, soit parce qu'elles ne sont pas suffisamment spécifiques pour sélectionner un personnage en particulier. Dans les deux cas, ces *désignations descriptives obscures* semblent être associées à l'adoption d'un point de vue intradiégétique, c'est-à-dire celui de certains personnages : les désignations employées n'ont pas alors pour fonction d'identifier le personnage en question mais de le caractériser dans ses relations avec les autres.

\*

En résumé, la lecture du corps des séquences doit faire face à des difficultés d'identification des personnages qui sont dues à des références pronominales systématiques sans lexicalisation de rappel, à des références pronominales dans des contextes équivoques où il aurait fallu une lexicalisation de désambiguïsation et à des désignations descriptives confuses. Il en résulte que l'identité des personnages qui interviennent dans l'action est souvent floue : s'il a réussi l'identification des personnages protagonistes de la (macro)séquence, le lecteur sait sur qui porte globalement le récit mais

les participants concrets dans chaque action ou événement lui échappent (du moins partiellement). Les personnages protagonistes sont là, les références pronominales attestent de leur présence, mais le lecteur ne sait pas exactement qui est qui dans l'action.

Ainsi, le texte apparaît comme le récit d'une suite d'événements sur un ensemble de personnages mais les correspondances entre les rôles supposés par les événements (agent, patient ; observateur, observé, etc.) et les personnages du roman deviennent obscures. Il se produit alors un effet d'*indifférenciation des personnages* : même si le lecteur sait qui sont les personnages protagonistes de l'action, les rôles de chacun se confondent, l'action se déroule sans acteurs bien différenciés, tel personnage semble être l'agent mais il se peut bien qu'il soit en réalité le patient, ou l'inverse. L'action s'émancipe donc des personnages. Or nous savons que les personnages sont le centre de gravité de tout récit, car ils sont les supports de la logique intentionnelle qui justifie l'action : tel personnage accomplit telle action parce qu'il a telle intention, les intentions de chaque personnage étant liées à sa personnalité, à son passé, à ses relations avec d'autres personnages, etc. L'indifférenciation des personnages caractéristique du texte bénédictien a donc pour conséquence une dégradation de l'intelligibilité du récit, qui n'apparaît plus comme une suite intentionnellement motivée mais comme une collection d'actions et d'événements aux ressorts inconnus.



## Chapitre 13 Conclusion de la partie II : Vue d'ensemble et comparaison avec d'autres romans modernes

Nous concluons notre étude sur le système bénédictin de référencement des personnages, deuxième partie de notre travail, avec un résumé des principales caractéristiques que nous avons mises en lumière et une vision d'ensemble de leurs effets de lecture (§13.1) ; nous présentons ensuite une comparaison avec d'autres auteurs modernes : Marcel Proust, Luis Martín-Santos, William Faulkner et Claude Simon (§13.2).

### 13.1 Vue d'ensemble : l'indifférenciation des personnages

Un récit n'est pas une simple suite d'actions ou d'événements, ces actions ou événements doivent concerner un ou plusieurs personnages, qui agissent en fonction de leurs caractéristiques et du contexte dans lequel ils se trouvent<sup>497</sup>. Les personnages étant donc essentiels à l'intelligibilité narrative, leur identification dans le texte du récit est indispensable pour la compréhension.

Dans les textes conventionnels, le type d'expression référentielle qui peut identifier un personnage dépend du contexte. En fonction de son degré d'activation cognitive, le personnage peut être référencé avec son orthonyme, avec une description nominale ou avec un pronom. Par *orthonyme*, nous entendons le *nom* du personnage, l'expression qui peut l'identifier quel que soit le contexte ; l'orthonyme est, sur le plan du signifiant, le garant de l'existence et de l'unité du personnage. Quand il est focal, c'est-à-dire quand il est au centre d'attention du lecteur parce que le discours porte déjà sur lui, le personnage peut (et doit, en général) être référencé avec un pronom ; quand il est accessible, c'est-à-dire quand il a été référencé dans le contexte en cours mais qu'il n'est pas focal, il peut être référencé avec une description ou avec son orthonyme ; enfin, s'il est inactif, c'est-à-dire s'il n'est pas focal et ne l'a pas été dans le contexte en cours, le personnage doit être désigné avec son orthonyme.

L'ensemble de ces prescriptions sur le type d'expression référentielle à employer dans chaque contexte, nous l'avons appelé *norme de cohérence référentielle*. Les travaux

---

<sup>497</sup> On peut trouver une synthèse des conditions nécessaires pour qu'il y ait récit dans le chapitre 5 de Jean-Michel Adam, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.

de psycholinguistique montrent que le respect de ces prescriptions favorise la compréhension et, inversement, que leur transgression la rend plus difficile.

Cette deuxième partie de notre travail a été consacrée à montrer que le texte de *Una meditación* transgresse constamment et de multiples façons les prescriptions de la norme de cohérence référentielle et que, par conséquent, l'identité des acteurs qui participent aux événements relatés est souvent incertaine. Nous avons essayé de décrire les diverses formes que prend cette transgression et de les associer à des effets de lecture qui apparaissent ainsi comme caractéristiques de la poétique benétienne.

D'un point de vue global, les principales transgressions de la norme de cohérence qui caractérisent le texte de Benet sont au nombre de deux : d'une part, la perversion du système orthonymique, c'est-à-dire du principe selon lequel chaque personnage doit avoir un nom clair et stable ; d'autre part et surtout, l'absence de désignation orthonymique (quand un orthonyme existe) là où, d'après la norme de cohérence, elle serait indispensable pour identifier le personnage.

### **La perversion de l'orthonymie**

L'analyse des orthonymes de *Una meditación* a montré que le texte s'attache à ce qu'ils perdent la force désignative qu'ils ont dans les textes conventionnels, de sorte que quand ils sont employés l'identification du personnage visé peut être ardue. Cette perversion de l'orthonymie est le fait de plusieurs facteurs que nous avons délimités et caractérisés, notamment les suivants : la *rareté* d'emploi des orthonymes (ils sont entre trois et quatre fois moins fréquents que dans les textes conventionnels), qui mine leur statut de nom stable et permanent ; le *retard* dans leur attribution au personnage (comme pour Jorge Ruan ou pour Emilio Ruiz), qui diffère leur action unificatrice ; leur *polysémie*, qui les rend inaptes à identifier univoquement un personnage (*el marido* ou *el capataz* sont les orthonymes de plusieurs personnages différents) ; leur *multiplication*, quand un même personnage se voit désigné avec des noms différents dans des macroséquences différentes sans que leur relation de co-référence ne soit spécifiée (le lecteur découvre tardivement que *el pariente de Cayateno*, *Emilio Ruiz* et *el patrón* désignent un même personnage) ; la *privation de nom propre* et l'emploi d'un orthonyme descriptif, de plus faible capacité nominative (les personnages *el marido*, *la dueña* et *el capataz* n'ont pas de nom propre). Ces divers facteurs concourent au démantèlement de la logique de l'orthonymie telle qu'elle fonctionne dans les textes conventionnels : dans ceux-ci, chaque personnage a un ou plusieurs noms qui l'identifient clairement quel que soit le contexte ; dans le texte

bénéficient, les noms candidats à l'orthonymie sont au contraire confus, le texte les emploie peu, ou trop tard, ou emploie le même pour plusieurs personnages, ou en emploie plusieurs pour un seul sans indiquer qu'ils sont co-référents. Ainsi, sans nom bien établi, il arrivera que les personnages du récit ne soient pas bien identifiés même quand ils sont désignés avec leur nom.

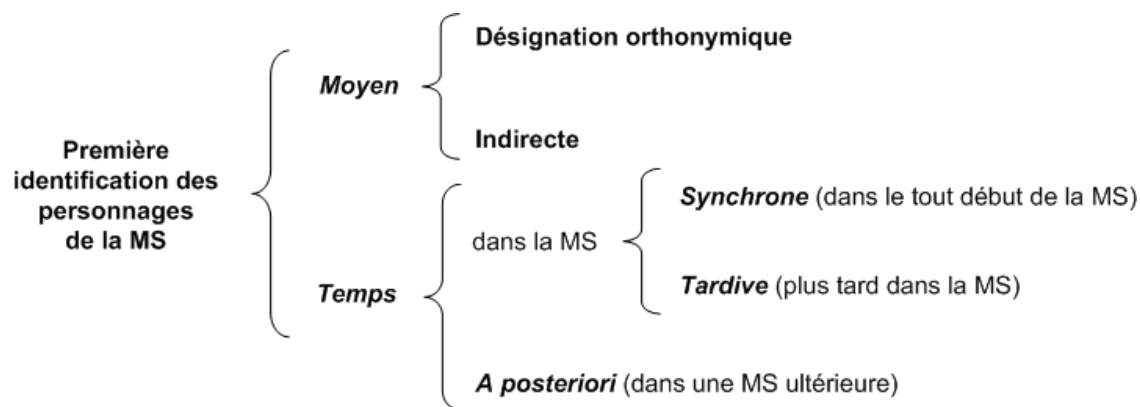
Mais, comme nous l'avons dit, la principale caractéristique du système référentiel du texte de Benet est l'absence de désignation orthonymique là où elle serait la seule expression référentielle capable d'identifier le personnage. À la place des désignations orthonymiques qu'aurait réclamé la norme de cohérence, le lecteur trouve des références pronominales et (parfois) des désignations descriptives. L'absence d'orthonyme à ces endroits clefs conditionne alors fortement la lecture, car elle induit des confusions et invite le lecteur à adopter des stratégies d'identification alternatives.

Comme les effets de l'absence de désignation orthonymique dépendent du contexte dans lequel elle se produit, nous avons étudié le problème de l'identification des personnages à trois niveaux structuraux : nous nous sommes d'abord intéressé à leur identification au niveau de la macroséquence entière (comment, dans telle ou telle séquence, le lecteur apprend-il qui sont les personnages protagonistes de la macroséquence ?) ; ensuite, nous avons étudié comment s'articulent l'identification au niveau de la macroséquence entière et l'identification dans chacune des séquences de la macroséquence (comment l'identité dévoilée dans une séquence donnée se propage aux autres séquences de la macroséquence ?) ; enfin, nous avons analysé les problèmes locaux d'identification à l'intérieur des séquences (comment le lecteur peut-il identifier les personnages dans chacune des actions et des événements constituant la séquence ?). Nous allons résumer ci-dessous les principaux résultats de chacune de ces trois analyses.

### **La cohérence référentielle entre les macroséquences : les identifications indirectes**

Pour l'étude de l'identification des personnages au niveau de la macroséquence, nous avons classé ses modalités selon deux catégories, le moyen et le temps (voir la Figure 93). Selon la catégorie du *temps*, l'identification des personnages de la macroséquence (du récit homo-épique qui définit la macroséquence) peut être synchrone, tardive ou a posteriori : l'identification est *synchrone* quand le personnage est identifié dès sa première intervention dans la première séquence de la macroséquence ; elle est *tardive* quand le personnage est identifié dans une séquence autre que la première (mais de la même macroséquence) ; et elle est *a posteriori* quand l'identité du personnage est établie dans

une macroséquence ultérieure. Selon la catégorie du *moyen*, l'identification peut être orthonymique ou indirecte : l'identification est *orthonymique* quand le personnage est identifié grâce à la mention de son orthonyme ; l'identification est *indirecte* quand le personnage est identifié grâce à la reconnaissance d'éléments diégétiques qui lui ont été associés dans une autre macroséquence (en général, antérieure).



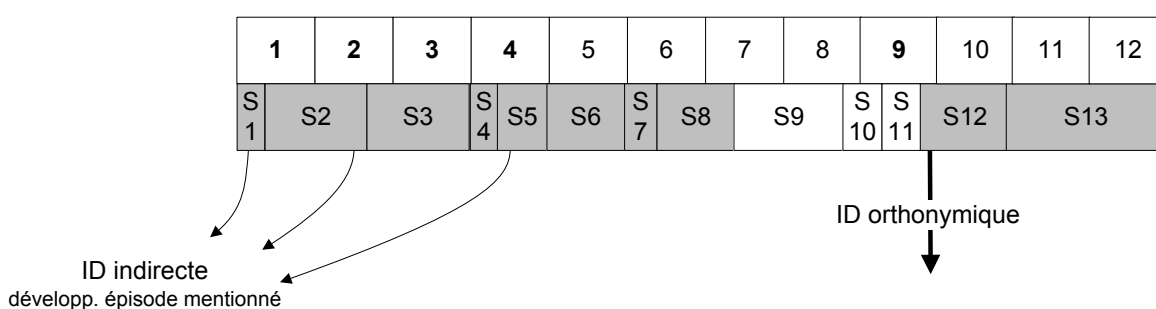
**Figure 93 : Modalités d'identification des personnages protagonistes de la macroséquence (reprise de la Figure 74)**

En début de macroséquence, la norme de cohérence référentielle exigerait que l'identification des personnages soit synchrone et orthonymique. En effet, étant données la multiplicité de lignes d'histoire et leur alternance dans le récit, les personnages de la macroséquence qui commence ne sont en général pas les mêmes que ceux de la macroséquence qui se termine. Les premiers (les personnages de la macroséquence qui commence) doivent donc être amenés du statut cognitif d'inactivité au statut focal. Or l'activation de personnages inactifs ne peut être accomplie que par l'orthonyme.

Le texte de Benet est pourtant loin de se conformer à cette prescription. Pour le montrer, nous avons examiné les premières désignations des personnages protagonistes dans onze des dix-neuf macroséquences diégétiques du roman. On découvre que l'identification du personnage est normative, c'est-à-dire orthonymique et synchrone, dans moins de la moitié des cas. Dans un tiers des cas, l'identification est orthonymique mais tardive : l'orthonyme figure dans une séquence postérieure à la première, comme dans la macroséquence sur Carlos et Leo à la grotte (p. 212-224), où l'orthonyme *Leo* apparaît pour la première fois à la douzième séquence, neuf pages après le début de la macroséquence. Enfin, dans un cinquième des cas le personnage n'est jamais désigné avec son orthonyme, comme dans la macroséquence sur Carlos et Leo à l'auberge (p. 390-399), où aucun des orthonymes de Carlos (*Carlos* et *Bonaval*) n'est jamais mentionné.



L'identification indirecte intervient dans le 55% des cas où l'identification n'est pas orthonymique et synchrone. En effet, quand la macroséquence ne compte aucune désignation orthonymique du personnage (un cinquième des cas analysés, avons-nous dit), le lecteur n'a d'autre option que l'identification indirecte ; et quand une désignation orthonymique existe mais qu'elle est tardive (un tiers des cas analysés), l'identification indirecte est un moyen de pallier les problèmes de compréhension qui surgissent dans la lecture avant l'apparition (tardive) de l'orthonyme. À titre d'illustration, la Figure 94 ci-dessous rappelle les possibilités d'identification de Leo dans la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225) : le personnage n'est désigné orthonymiquement qu'à la séquence S12, mais il peut être identifié indirectement aux séquences S1, S2 et S5.

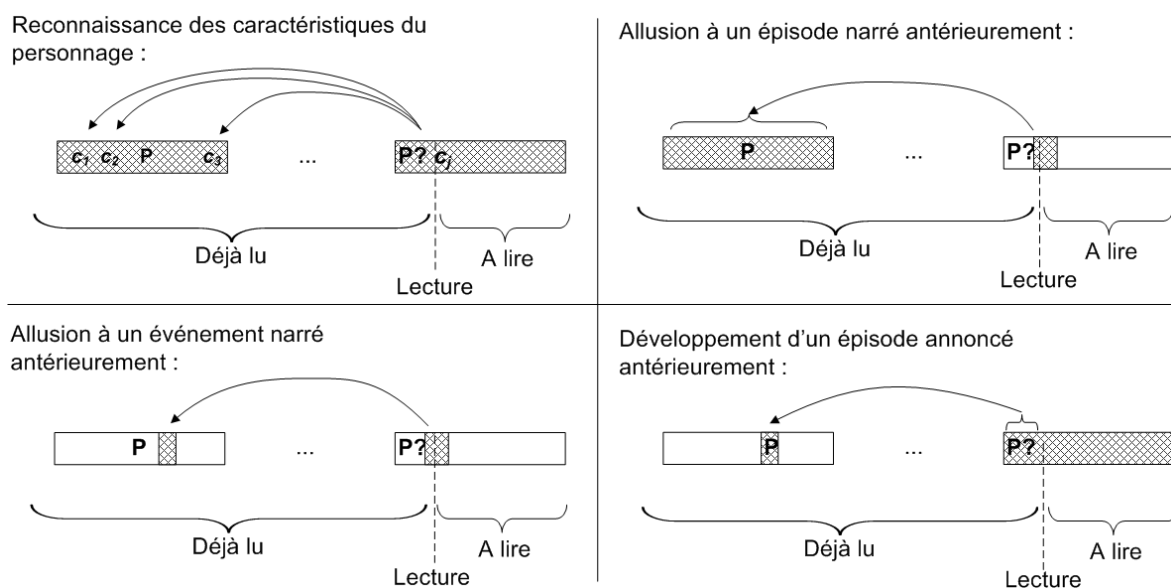


**Figure 94 : Identification de Leo dans « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225) (reprise de la Figure 68)**

L'étude du texte du roman nous a mené à distinguer six types d'identification indirecte. Les quatre types les plus courants supposent la reconnaissance d'un renvoi à des éléments diégétiques textuellement antérieurs :

- *les caractéristiques du personnage ;*
- *un événement ;*
- *l'ensemble d'un épisode ;*
- *l'annonce d'un épisode.*

Nous avons appelé *éléments identificateurs* les éléments diégétiques textuellement antérieurs qui, s'ils sont reconnus, permettent d'identifier le personnage ; *passage source*, le passage textuellement antérieur où ces éléments ont été associés au personnage ; et *passage problématique* celui où le personnage doit être identifié indirectement à partir des éléments identificateurs. Le fonctionnement des quatre modalités d'identification indirecte mentionnées ci-dessus est schématisé dans la Figure 95, où le passage problématique est représenté par le segment foncé dans le rectangle de droite et le passage source par le segment foncé dans le rectangle de gauche.



**Figure 95: Fonctionnement des quatre modalités d'identification indirecte des personnages les plus fréquentes (reprise des Figure 62, Figure 65, Figure 67 et Figure 69)**

Ainsi, les diverses formes d'identification indirecte peuvent permettre au lecteur de pallier l'absence d'identification orthonymique des personnages. Cependant, notre analyse a montré que réussir ce type d'identification exige souvent un lecteur aux performances attentionnelles et mémorielles exceptionnelles, au-delà de celles qu'on peut supposer au lecteur courant<sup>498</sup> :

- premièrement, la trace mémorielle des éléments identificateurs laissée par la lecture du passage source est fragile, soit parce que ces éléments y sont présentés de manière implicite, sous forme de présupposés, soit parce que le passage source est lui-même problématique du point de vue de l'identification des personnages ;
- deuxièmement, cette trace mémorielle initialement fragile ne cesse de se dégrader dans le temps qui s'écoule entre la lecture du passage source et celle du passage problématique ; en effet, la distance entre les deux est souvent très importante (plusieurs dizaines, voire centaines de pages) et dans le texte qui les sépare les éléments identificateurs ont peu d'importance fonctionnelle ;
- enfin, même si leur trace mémorielle est encore forte, le passage problématique peut ne pas déclencher le rappel des éléments identificateurs

<sup>498</sup> Pour la différence entre *lecture courante* et *lecture académique* ou *savante*, voir la p. 20.

du fait de leur évocation implicite ou des différences de formulation par rapport au passage source.

La difficulté est encore plus importante quand l'identification est a posteriori, c'est-à-dire quand le passage source se trouve dans une macroséquence non pas antérieure mais postérieure. Parmi les macroséquences que nous avons analysées, cela se produisait dans celle sur les rencontres sexuelles de l'aubergiste, où le personnage qu'elle reçoit dans sa chambre n'était jamais désigné avec son orthonyme (*Jorge*) et ne pouvait être (indirectement) identifié que plus de deux-cents pages plus tard.

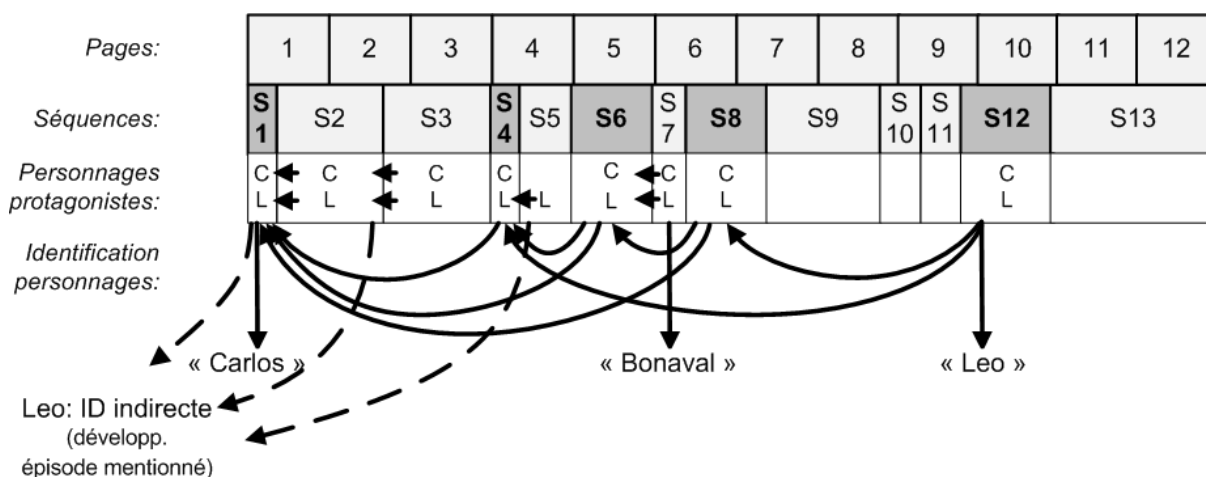
### **La cohérence référentielle entre les séquences : les identifications relatives**

Nous avons jusqu'ici envisagé la macroséquence dans son ensemble. Mais pour comprendre le récit, en particulier le récit homo-épisodique, il faut identifier les personnages dans *chacune* des séquences de la macroséquence. Pour cela, nous avons vu que, sauf dans quelques situations exceptionnelles, la norme de cohérence exigerait que les personnages soient explicitement identifiés au début de chaque nouvelle séquence. Or, dans *Una meditación*, les séquences commencent très souvent sans identification explicite des personnages, qui sont référencés pronominalement (fréquemment, cette référenciation pronominale est maintenue tout le long de la séquence). Ceci constitue une nouvelle transgression de la norme de cohérence, dont nous avons caractérisé les trois manifestations : l'*absence de lexicalisation de réactivation, de maintien et de rappel*. Cette absence d'identification orthonymique en début de séquence peut parfois être compensée par une identification indirecte, mais, outre la difficulté de ce type d'identifications (nous venons de l'exposer plus haut), les séquences contenant de potentiels éléments identificateurs sont peu nombreuses. Cette *rareté des possibilités d'identification orthonymique ou indirecte*, que nous avons appelées *identifications absolues*, est visible dans la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » schématisée dans la Figure 94 : Leo peut être identifiée indirectement aux séquences S1, S2 et S5 et orthonymiquement à la séquence S12, mais aucune identification orthonymique ou indirecte n'est possible dans le reste de séquences homo-épisodiques, S3, S4, S6, S7, S8 et S13.

La conséquence de cette absence d'identification des personnages en début de séquence est que le lecteur aura des difficultés pour repérer les séquences homo-épisodiques et donc pour (re)constituer l'unité de l'histoire. En effet, l'identité des acteurs de l'action est l'un des indices les plus importants pour établir l'enchaînement

événementiel (dont celui du récit homo-épisodique). Privé de cet indice, le repérage des séquences homo-épisodiques ne peut avoir lieu que par reconnaissance d'éléments des séquences homo-épisodiques antérieures : situations, événements, espaces, temps, objets, etc. Il se produit ainsi une *inversion de la logique de la cohérence conventionnelle* : dans un texte conventionnel, l'identité des personnages est aisément établie grâce aux expressions référentielles employées (par exemple, l'orthonyme en début de séquence), de sorte que le lecteur peut chercher dans sa représentation mentale du texte antérieur des événements sur ces personnages avec lesquels connecter les événements en cours de lecture ; dans *Una meditación*, au contraire, le lien avec le texte antérieur doit être établi dans l'ignorance de l'identité des acteurs, à partir d'indices secondaires (situations, événements, espaces, temps, etc.), et c'est ce lien événementiel qui, s'il est découvert, permettra d'identifier les personnages.

Nous avons vu que cette reconnaissance du récit homo-épisodique antérieur établit des chaînes d'*identifications relatives*, qui permettent de déceler des occurrences d'un même acteur dans des séquences différentes, et ainsi de connecter les séquences entre elles. C'est ce que schématise la Figure 96 ci-dessous pour la macroséquence sur l'excursion de Carlos et Leo à la grotte, où chaque possibilité d'identification relative est représentée par une flèche courbe menant d'une séquence à une autre.



**Figure 96: Repérage des séquences homo-épisodiques et identification des personnages de la macroséquence « Carlos et Leo : excursion à la grotte » (p. 212-225) (reprise de la Figure 80)**

Cependant, les identifications relatives n'identifient pas l'acteur parmi les personnages du roman, elles indiquent uniquement que l'acteur de telle séquence est le même de telle autre. Pour établir son identité absolue, une identification orthonymique ou indirecte est indispensable. Cette *interaction entre les identifications relatives et absolues*

est schématisée aussi dans la Figure 96, où les identifications absolues sont représentées par des flèches pointant vers l'extérieur de la macroséquence (flèches droites, si elles sont orthonymiques ; courbes, si elles sont indirectes) : par exemple, le personnage de S4 est référencé pronominalement et ne peut par conséquent pas être directement identifié ; néanmoins, une identification relative est possible par reconnaissance d'éléments de S1 (représentée par la flèche de S4 vers S1), et à S1 le personnage a été explicitement identifié avec son orthonyme, *Carlos* (flèche sortante verticale).

Souvent, les chaînes d'identification relative sont *récurives* : l'identification relative dans une séquence mène à une séquence où une autre identification relative est nécessaire, et ainsi de suite. La chaîne S8 > S6 > S4 > S1 de la Figure 96 montre ce phénomène de récursivité (les personnages de S8 peuvent être identifiés aussi par la chaîne S8>S1, mais la distance entre les maillons est alors bien plus importante). Dans ces cas, si le lecteur n'a pas réussi une des identifications de la chaîne, toutes les identifications postérieures seront compromises.

Dans l'interaction entre les identifications relatives et absolues, le moment où l'identification absolue se produit a une importance cruciale. Parfois, le lecteur réussira l'identification absolue en début de macroséquence (en supposant qu'une identification orthonymique ou indirecte y soit possible). Dans ce cas, l'identification des personnages dans les séquences suivantes pourra être immédiate, il suffira pour cela que le lecteur réussisse les identifications relatives qui mènent de la séquence en cours de lecture à la séquence initiale où le personnage a été identifié (par exemple, dans la macroséquence représentée Figure 96, de S6 à S1).

Mais bien souvent les personnages n'auront pas été identifiés en début de macroséquence, soit parce qu'aucune identification absolue n'y était possible, soit parce que le lecteur n'a pas réussi celles qui l'étaient. Dans ce cas, quand l'identification absolue des personnages a lieu non pas *avant* mais *après* la séquence en cours de lecture, nous parlons d'identification absolue tardive ou *a posteriori*. Le lecteur lit alors la macroséquence sans connaître l'identité des personnages protagonistes et attend que cette identité lui soit révélée par le texte postérieur. Or, sans connaître l'identité des personnages, le lecteur ne peut pas connecter les événements qu'il lit à ceux du reste du roman. Ce n'est que quand cette identité lui est enfin dévoilée qu'il peut intégrer ces événements à sa représentation mentale globale du roman. Mais quand cette révélation se produit, un certain nombre d'informations et de détails auront été oubliés (en effet, ce qui

ne peut pas être intégré au moment de la lecture est conservé temporairement dans la mémoire à court terme, dont la capacité est très limitée). Ainsi, l'identification absolue tardive entraîne une perte de contenu. Quelle part de contenu sera perdue, cela dépend des caractéristiques du lecteur : de son attention et, surtout, de sa capacité à mémoriser des fragments de récit qu'il ne comprend pas, c'est-à-dire qu'il ne peut pas relier à la représentation mentale globale du roman en raison de l'absence d'identification des personnages.

Il arrivera ainsi que des fragments de séquence ou des séquences entières soient « perdues » pour le roman. L'histoire globale reconstruite par le lecteur deviendra alors bancale, car il lui manquera ces informations perdues, et l'intégration du texte encore à lire sera plus difficile. Cependant, ces fragments perdus pour l'histoire globale donneront naissance à une autre sorte de récit, développé à l'ombre de celui des lignes d'histoire. Un récit en quelque sorte sans personnages, car le lecteur n'arrive pas à les identifier, et sans contexte, puisque les fragments ne s'intègrent pas à un tout. Nous y reviendrons.

### **La cohérence référentielle à l'intérieur des séquences**

Reste cependant que, dans un bon nombre de cas, les personnages de *Una meditaci3n* sont explicitement identifiés en début de séquence, de sorte que les problèmes d'identification relative ne se posent pas. Or, dans l'écriture benétienne, l'identification des personnages en début de séquence ne garantit pas la compréhension. En effet, la rareté orthonymique et la prolifération des pronoms font que, même si le lecteur sait qui sont les personnages protagonistes de la séquence qu'il est en train de lire, leur identification précise dans la suite d'actions et d'événements rapportés peut être très problématique. Ainsi, nous avons distingué trois phénomènes de brouillage des identités à l'intérieur des séquences. Le premier est l'*absence de lexicalisation de rappel* dans les fragments longs portant sur un même personnage : alors que les textes conventionnels rappellent l'identité du personnage focal tous les deux-cents mots, le roman de Benet peut aller jusqu'au millier. Le deuxième est l'*absence de lexicalisation de désambiguïsation* dans les contextes où les références pronominales sont ambiguës car plusieurs personnages jouissent d'un degré d'activation cognitive similaire. Le troisième phénomène de brouillage est dû aux *désignations descriptives obscures*, qui pour référencer le personnage invoquent des caractéristiques insuffisamment saillantes ou insuffisamment spécifiques. Ces trois phénomènes textuels contribuent au même effet de dépersonnalisation que nous avons constaté aux autres niveaux structuraux : les personnages protagonistes sont là, les

références pronominales attestent de leur présence, mais le lecteur ne sait pas exactement qui est qui dans la suite d'événements rapportés, tel personnage semble être l'agent mais il se peut aussi qu'il soit en réalité le patient, etc.

\*

L'exposé précédent montre que, dans *Una meditación*, le lecteur est constamment confronté au problème de l'identification des personnages participant à l'action. La lecture a toujours lieu dans une *pénombre identitaire*<sup>499</sup> : à une première phase où le lecteur ne sait pas qui sont les personnages protagonistes, succède une deuxième où il trouve des indices qui lui permettent de deviner leur identité mais sans toutefois en être bien sûr. La certitude n'arrive, si elle arrive, qu'une fois bien avancée la lecture de la macroséquence, c'est-à-dire trop tard pour compenser la lecture floue du texte antérieur. De ce texte antérieur, le lecteur gardera par conséquent une image confuse où des événements lui étaient rapportés sans qu'il puisse les associer clairement à tel ou tel personnage du roman. Le résultat de chaque lecture concrète dépendra de l'attention (inévitavelmente fluctuante) et des capacités mémorielles du lecteur : en fonction de ces deux paramètres l'identification des personnages aura lieu plus tôt ou plus tard, la propagation de cette identité aux séquences antérieures sera ou non possible, l'intégration a posteriori de leur contenu comportera plus ou moins de pertes, les rôles dans les événements rapportés pourront ou non être assignés précisément.

Le texte benétien propose ainsi une expérience narrative paradoxale, où ce qui peut faire l'unité du récit – la permanence des personnages – est constamment évité, caché, nié. Le personnage est là, ses traces signifiantes (un pronom, une désinence verbale, le genre d'un adjectif) l'attestent, mais qui est-il ? Certes, il y a Carlos, Leo, Mary, Julián, Jorge, puis Emilio et cette aubergiste sans nom, la *bravanzona*, Camila... Mais où sont-ils exactement ? Qui est qui dans tel ou tel événement ? Qui observe le couple qui arrive à l'auberge sous la pluie ? Qui est ce couple ? Qui est l'homme qui s'introduit dans la chambre de l'aubergiste ? Qui de cet autre couple (ou est-ce le même ?) se jette sur son partenaire à peine rentrés dans leur chambre ? Qui sont ces personnages qui s'introduisent dans la cabane de l'Indien ? Qui sont ceux qui se roulent par terre dans la grotte ? Ces acteurs sont tous référencés avec des pronoms. Le texte raconte de nombreuses actions, surtout de nombreuses interactions entre personnages, mais ces personnages ne sont que

---

<sup>499</sup> A propos de l'œuvre de Benet, Claude Murcia parle de « poétique de la pénombre » (Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, op. cit., chapitre 4).

vaguement identifiés, et le lecteur, le lecteur non académique<sup>500</sup>, a à la fois l'impression de comprendre et de ne pas comprendre : il sait qui sont les personnages du roman mais les acteurs concrets de l'action se confondent, semblent échanger leurs rôles ou plutôt y être indifférents. Il se passe des choses entre ces gens, ces personnages, mais à qui exactement cela arrive-t-il ? On dirait qu'à une sorte d'archi-personnage, à ce personnage indifférencié que sont ces hommes et ces femmes qui se cherchent à Región, dans une auberge, dans une grotte, dans une mine, dans une chambre.

### **13.2 Le système référentiel benétien par rapport à la tradition du roman moderne**

Nous terminerons notre étude sur le système d'identification des personnages dans *Una meditación* en le comparant à celui d'autres romans modernes. D'abord, nous avons vu que *La Regenta*, qui n'est pas un roman moderne, respecte scrupuleusement la norme de cohérence référentielle : il n'y a dans le texte de Clarín ni perversion du principe de l'orthonymie (chaque personnage a un ou plusieurs orthonymes clairs) ni les absences de lexicalisation et la prolifération pronominale caractéristiques du roman de Benet. Cela signifie que le lecteur de *La Regenta* n'est jamais confronté à un problème d'identification des personnages, et plus particulièrement qu'aucune identification indirecte ou relative n'est nécessaire. Mais nous avons vu également que le texte proustien, lui résolument moderne et influence manifeste de Benet<sup>501</sup>, se conforme aussi à la norme de cohérence référentielle. Nous l'avons montré en analysant plusieurs passages de *La Recherche* (cf. p. 366 et suivantes) mais aussi par le biais des statistiques sur le nombre moyen d'orthonymes : comme le montre le Tableau 10 (p. 259), le nombre moyen de mots entre deux orthonymes est de 65 dans *La Regenta* et de 70 dans *Un amour de Swann*, les deux textes étant donc très proches du point de vue de la fréquence d'occurrence des orthonymes.

En revanche, *Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, est loin de se conformer à la norme : le nombre moyen de mots entre deux orthonymes est de 140, soit deux fois celui de *La Regenta* et de *La Recherche*. En effet, de nombreuses macroséquences de *Tiempo de silencio* commencent et se développent sans que les personnages protagonistes ne soient orthonymiquement identifiés, de sorte que leur identification ne peut être qu'indirecte.

---

<sup>500</sup> Rappelons que la différence entre *lecture courante* et *lecture académique* a été définie p. 20.

<sup>501</sup> Voir la note 12, p. 11.



Cependant, dans le roman de Martín-Santos, la plupart des identifications indirectes sont peu problématiques, car elles ont lieu *par reconnaissance du récit homo-épisodique repris*, où le lecteur reconnaît un épisode (ou fil épisodique) qui a été développé dans le texte antérieur (comme dans la macroséquence « Pedro et Amador chez el Muecas » que nous avons analysée dans §10.1). Ainsi, bien que leur nombre soit considérable, les infractions à la règle de la désignation orthonymique dans *Tiempo de silencio* n'entraînent pas de réelle difficulté d'identification et par conséquent ne créent pas le flou identitaire caractéristique d'autres textes modernes comme celui de Benet.

Sur les modalités d'identification des personnages, deux autres auteurs dont nous avons déjà parlé à propos de la structure du récit (dans la première partie de notre travail) sont bien plus proches de Benet : la plus claire influence de Benet, William Faulkner, et un Français que le romancier américain a également beaucoup influencé, Claude Simon. En effet, la rareté des désignations orthonymiques et la corrélative fréquence des références pronominales a souvent été remarquée par la critique faulknérienne. Mais contrairement à ce qui se produisait avec *Tiempo de silencio*, chez Faulkner le personnage visé par tel ou tel pronom est souvent confus. Ainsi, dans son étude de la poétique de Faulkner, Edmond Volpe note que « *antecedents of personal pronouns are frequently not clear* »<sup>502</sup>, ce que confirme l'analyse du premier chapitre d'*Absalom, Absalom !* menée par Paul Douglass, pour qui le texte propose une sorte de « jeu avec les pronoms » :

Proper names are also potentially very instructive in this first chapter. The items "Judith", "Thomas", "Henry" and "Ellen" appear infrequently until the last page of the chapter, when they occur with a vengeance: twenty six times. The infrequency with which characters are actually named in the early part of the chapter is, of course, intentional, a part of Faulkner's attempt to mesmerize. The reader realizes soon after beginning the novel that he is participating in a kind of pronoun game.<sup>503</sup>

Chez Claude Simon, on constate la même rareté orthonymique et la même prolifération des références pronominales. Ainsi, Claire Guizard souligne que dans « les romans de Claude Simon [...] le nom propre est ambigu ou inexistant »<sup>504</sup>. Et pour Stéphanie Orace, qui note également que « l'absence de nom ou de prénom pour désigner

---

<sup>502</sup> Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, op. cit., p. 39.

<sup>503</sup> Douglass, "Deciphering Faulkner's Uninterrupted Sentence", op. cit., p. 133. Dans le chapitre sur Benjy de *Le bruit et la fureur*, Roger Fowler note aussi que « *he [Benjy] uses personal pronouns in an odd way [...] without identifying who he is referring to and without varying the words he uses to refer to them.* » (Roger Fowler, *Linguistic criticism*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1986, p. 134).

<sup>504</sup> Claire Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005, p. 31.

les personnages est une des caractéristiques prénantes de l'écriture simonienne », ce fait se traduit par la problématique suivante : « comment attribuer une référence au pronom ? telle est la question que pose le roman simonien. »<sup>505</sup>. Cet évitement de l'orthonyme conduit alors à la confusion potentielle de personnages différents, comme dans les passages de *La route des Flandres* où le « pronom 'il' renvoie simultanément à l'ancêtre suicidaire du narrateur et à De Reixach. »<sup>506</sup>. Cependant, bien que seule une étude exhaustive pourrait le prouver, chez Claude Simon l'identification des personnages semble moins problématique que dans *Una meditaci3n*. C'est ce que suggère l'examen des différentes modalités d'identification repérées par Claire Guizard. D'abord, Guizard note que « le pronom peut être repris par une parenthèse identifiante du type 'il (le brigadier)' »<sup>507</sup>, ce qui supprime toute incertitude ou ambiguïté quant au personnage visé (cette forme d'identification explicite mais légèrement retardée est également présente chez Faulkner<sup>508</sup>). Mais, surtout, chez Simon l'identification des personnages est très souvent rendue possible grâce à la *reconnaissance du récit homo-épisodique repris* ou à la *reconnaissance de caractéristiques saillantes du personnage*, deux formes d'identification indirecte bien moins problématiques que celles qui caractérisent le roman de Benet. En effet, ce que Guizard nomme *explication par le contexte* correspond au premier de ces modes d'identification, la reconnaissance du récit homo-épisodique, où le personnage est identifié grâce à

un indice du contexte qui dans une évocation préalable déterminait le personnage avec assurance : par exemple le 'il' anonyme apparaissant au chapitre X [de *L'acacia*], s'identifie au brigadier rescapé d'une embuscade, précédemment évoquée au chapitre IV, grâce à la date 1940, à la présence du colonel et de ses acolytes et plus généralement du décor d'une route pendant la guerre.<sup>509</sup>

<sup>505</sup> Stéphanie Orace, *Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005, p. 97 et 84.

<sup>506</sup> *Ibid.*, p. 82. « Dans Les Géorgiques, un processus identique permet la superposition de deux générations: le brigadier et L.S.M., son arrière-arrière-grand-père, semblent vivre la même expérience, l'utilisation du même pronom pour les désigner explique qu'il est parfois difficile de les distinguer, dès lors, en dépit des années qui les séparent, ils coexistent, du moins dans le texte, au point d'en être inséparables, au travers d'un pronom qui les unit, les soude inextricablement en son sein, ils deviennent, à proprement parler, solidaires. » (p. 83)

<sup>507</sup> Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'œuvre, op. cit.*, p. 32.

<sup>508</sup> « *While he doesn't supply many proper nouns early on, preferring to use pronouns, Faulkner often adds a possible referent or referents in parentheses: '... as if she (Miss Coldfield) had never seen...'* » (Douglass, "Deciphering Faulkner's Uninterrupted Sentence", *op. cit.*, p. 134).

<sup>509</sup> Guizard, *Claude Simon : la répétition à l'œuvre, op. cit.*, p. 32.

De la même manière, les différents contextes où se déroule l'action à laquelle il participe, « la vie rude dans son Jura natal, l'environnement guerrier de l'année 14, les voyages dans des régions lointaines et archaïques »<sup>510</sup>, permettent d'identifier le père du narrateur.

Quant à la reconnaissance des personnages grâce à l'évocation de leurs caractéristiques, Guizard fournit de nombreux exemples de « répétition mot pour mot des éléments qui les caractérisent » dans *L'acacia* :

Les descriptions identifiantes constituent une autre tactique pour pallier le vide onomastique. Les personnages n'existent que par la répétition mot pour mot des éléments qui les caractérisent. La description ou l'évocation du personnage n'a pas pour objectif un inventaire exhaustif et rigoureux: elle dégage quelques traits pertinents qui seront inlassablement répétés ou partiellement repris dans des groupes nominaux définis. Ainsi le père est présenté à travers ses yeux « couleur de faïence », sa « barbe carrée », ses « moustaches en croc » ; mais il est aussi « l'homme à la barbe sauvage », « l'homme à la barbe carrée, au visage marqué par de terribles climats. De même, la mère est toujours caractérisée par son « profil bourbonien », « ses deux grands yeux » et ses « opulentes épaules » et apparaît également comme « la jeune fille aux grands yeux ». Ces reprises anaphoriques favorisent, face à l'anonymat des personnages, une reconnaissance et constituent un hyper-cadre qui double le vague des référents, en fournissant des repères qui font signes.<sup>511</sup>

Ainsi, le texte de Simon tend à éviter la désignation orthonymique des personnages, mais il fournit des éléments identificateurs saillants qui rendent relativement facile l'identification indirecte. Chez Benet, au contraire, les éléments identificateurs sont généralement peu saillants et donc cognitivement peu efficaces comme indices d'identification.

Par ailleurs, si la poétique bénétienne partage avec celle de Faulkner et de Simon une même réticence dans l'identification des personnages, un aspect fondamental les sépare : la motivation de cette réticence. Chez Faulkner et chez Simon, la rareté orthonymique est le fait d'un cadre narratif qui suppose les identités connues à l'avance : celui de la

---

<sup>510</sup> *Ibid.*, p. 33.

<sup>511</sup> *Ibid.*, p. 32. Guizard distingue quatre types de caractéristique identifiante : « le registre physique où sont puisés les exemples qui précèdent, le champ comportemental (la paresse de la mère, son appétit ; la nonchalance du brigadier ; l'acharnement au travail des deux tantes par exemple), l'univers objectal (les voiles noirs de la mère ; le pantalon en tweed du fils; les jumelles du père...), et le domaine actantiel qui détermine la fonction familiale ou sociale des personnages ( l'enfant », « la veuve », « le brigadier », « les deux institutrices », « sa mère »...). » (p. 32)

conversation entre personnages ou du monologue intérieur. C'est ce que note Jacqueline de Labriolle dans son étude comparative de ces deux auteurs :

L'usage hétérodoxe des pronoms personnels, dépourvus de référent proche ou pourvus de deux référents possibles, répond aussi à la vraisemblance. Car la rêverie subjective ne nomme pas les gens, elle prend conscience de leur identité sans même la dire.<sup>512</sup>

Dans le roman bénétien, en revanche, nous l'avons déjà dit plusieurs fois et nous le verrons en détail dans la troisième partie de notre travail, cette motivation diégétique est pratiquement inexistante, le narrateur ne s'adressant pas à un autre personnage et son discours pouvant difficilement être caractérisé de monologue intérieur.

Finalement, la comparaison du système d'identification des personnages de *Una meditación* avec celui des romans de Martín-Santos, de Proust, de Faulkner et de Simon mène à la même conclusion que la comparaison des structures du récit (cf. §7.2) : le texte de Benet conjugue la complexité textuelle caractéristique de la tradition faulknérienne avec une motivation minimale de cette complexité. Nous essayerons de voir quelle est la visée esthétique de cette complexité non motivée dans la Conclusion générale.

---

<sup>512</sup> Jacqueline de Labriolle, "De Faulkner à Claude Simon", in Alain Cresciucci (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997

## PARTIE III

### L'ambiguïté de l'énonciation



## Introduction

Dans notre travail, nous avons examiné deux des principaux obstacles auxquels doit faire face le lecteur de *Una meditación* pour satisfaire le « désir irrépressible [d'] obtenir l'assemblage d'une figure cohérente »<sup>513</sup> : d'une part, la *déstructuration de l'histoire* (le brouillage des relations temporelles et hiérarchiques entre les événements) résultant de la discontinuité du récit, de ses anachronies, de l'éclatement épisodique et du camouflage des transitions entre les macroséquences ; d'autre part, *l'indifférenciation des personnages* induite par les références pronominales (parfois descriptives) auxquelles il est ardu d'associer les personnages du roman. Ces deux caractéristiques éloignent clairement le texte benétien de la norme de cohérence, qui a horreur de toute configuration textuelle qui complexifierait la tâche d'assemblage d'un tout.

Bien sûr, l'œuvre littéraire est libre de fixer ses propres règles de cohérence – ou d'incohérence – et de transgresser celles de la norme sans fournir aucune sorte de justification explicite ou implicite. Mais l'œuvre peut aussi autoriser une interprétation où ces transgressions sont motivées, naturalisées, rendues vraisemblables. Une forme privilégiée d'opérer cette naturalisation a recours aux conditions d'énonciation : les caractéristiques du texte sont alors lues comme la conséquence de la situation dans laquelle le narrateur produit son discours. Dans le cas de *Una meditación*, les violations de la norme de cohérence sont-elles conséquence d'un narrateur qui devait nécessairement s'exprimer ainsi, produire cette forme de discours discontinu, brouillé, où les identités des acteurs et les liens entre les événements restent implicites ? Cette troisième partie de notre travail tentera de répondre à cette question.

Notre étude de l'énonciation de *Una meditación* s'articulera en trois temps. Nous commencerons en exposant une interprétation très répandue qui voit dans le texte de Benet le produit d'une remémoration du narrateur-personnage. Dans un deuxième temps, nous analyserons le texte à la lumière d'une théorie récente de l'énonciation romanesque, celle que Dorrit Cohn expose dans *La transparence intérieure*. Après avoir constaté l'insuffisance de la théorie de Cohn pour caractériser l'énonciation de *Una meditación*, nous proposerons une analyse alternative à partir de modèles textuels factuels plutôt que fictionnels. La dernière section proposera une synthèse et une conclusion générale.

---

<sup>513</sup> Jean Ricardou : voir note 28.





## L'interprétation mémorielle de *Una meditación*

Pour de nombreux critiques, l'énonciation de *Una meditación* est gouvernée par l'afflux de souvenirs dans la conscience du narrateur-personnage. L'enchaînement des événements du récit n'est pas maîtrisé par le narrateur mais soumis à la dynamique de la mémoire involontaire. Claude Murcia exprime clairement cette conception de l'énonciation du texte bénétien :

*Tu reviendras à Région ou Una meditación* substituent à une linéarité chronologique régie par le principe de causalité un « désordre » provoqué par les caprices de la mémoire ou les mécanismes irrationnels d'une pensée en action. C'est donc une logique associative, soumise aux impressions instantanées, à la perception mémorielle, aux images de tous ordres, qui tend à dominer le discours, faisant émerger de la pénombre du récit des lambeaux de vie — souvenirs épars ou obsédants — qui surgissent de façon souvent énigmatique.<sup>514</sup>

L'événement, au lieu d'être inséré, intégral et irréfutable, dans une chaîne causale qui lui donne son sens, surgit, isolé, morcelé et douteux, du fond d'une mémoire douloureuse ou nostalgique.<sup>515</sup>

Le récit est donc guidé, selon Murcia, par les « caprices de la mémoire ». Et le propre de cette parole désorganisée est qu'elle suit « une logique associative » qui entraîne un récit lacunaire et surtout la dissolution de la linéarité chronologique et de la logique causale.

Cette interprétation de *Una meditación* est très répandue parmi la critique bénétienne, comme l'illustrent les quelques citations suivantes. Pour Gonzalo Sobejano, *Una meditación* est une « *dispersa remembranza que un sujeto anónimo hace de un pasado [...] indiferente a la sucesión cronológica, atenta sólo al aflorar de las imágenes* »<sup>516</sup>. Selon Stephen J. Summerhill, le roman de Benet est constitué d'« *una serie de recuerdos narrados de una manera fortuita* »<sup>517</sup>. Pour José Luis Aranguren, le roman prétend « *captar el fluir [...] de la memoria.* »<sup>518</sup> Pour Kathleen M. Vernon, « *en Una*

<sup>514</sup> Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, *op. cit.*, p. 104.

<sup>515</sup> *Ibid.*, p. 107.

<sup>516</sup> Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, *op. cit.*, p. 383.

<sup>517</sup> Summerhill, "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*", *op. cit.*, p. 102.

<sup>518</sup> Aranguren, "El mundo novelístico de Juan Benet", *op. cit.*, p. 287. Plus loin Aranguren explicite le fonctionnement de la mémoire que le roman est censé reproduire : « *La memoria puede funcionar [...] meramente al servicio de la voluntad, del 'interés y la capacidad de pasión'. No es que se olvide esto a aquello, es que no interesa recordarlo. Sólo cuando, con los años, con la pérdida de las ilusiones y los*

*meditación [...] tenemos a un solo narrador cuya función depende enteramente (y de quien dependemos los lectores) del acto y los procesos de recordar* »<sup>519</sup>. Pour Vicente Cabrera, « *the direction of [the narrator's] discourse is not determined by a logical sequence of exposition (cause-effect) but by the free flux of memory* »<sup>520</sup>. Pour Marzena M. Walkowiak, « *the main story line of Una meditación is formed by the narrator's meditation which recalls random thoughts at will* » ; « *since the narrator's meditation is based on the free association of images in his mind and on the events recalled by his memory, the text does not follow any chronological path* »<sup>521</sup>. Pour Ricardo Gullón, enfin, « *el autor se inclina sobre una memoria y observa su funcionamiento; el narrador transcribirá lo que en esa memoria ocurra [...] todo depend[e] de las veleidades con que, sin sujeción a la cronología, los incidentes aparecen y desaparecen en ella [la memoria].* »<sup>522</sup>. À nouveau, pour tous ces critiques, le récit relève d'une mémoire involontaire dont les caprices (*veleidades*) entraînent le désordre chronologique.

D'autres critiques sont plus nuancés et considèrent le roman de Benet comme le produit d'un travail de remémoration conscient qui relève tant de la mémoire volontaire qu'involontaire. Par exemple, pour David K. Herzberger, « *Benet creates a complex labyrinth of interpenetrating segments which represent the narrator's voluntary and involuntary memory and the desire for a 'remembrance of things past'*. »<sup>523</sup> Mais pour ces critiques aussi, le résultat de l'effort de remémoration est toujours soumis, malgré son

---

*proyectos, con el vaciamiento del futuro, se libera de función pragmática la memoria, es cuando emerge el recuerdo, libre, aparentemente arbitrario, discontinuo, fragmentado, imprevisto e imprevisible, hasta entonces desconocido.* » (p. 289).

<sup>519</sup> Kathleen M. Vernon, "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto, 1986, Berlín)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 431.

<sup>520</sup> Vicente Cabrera, *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers, 1983, p. 92.

<sup>521</sup> Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, *op. cit.*, p. 43 et 87. Plus loin, elle ajoute : « *The series of events presented by him rarely form any chronological order, since they are subject to his free association of events and his perception of other characters.* » (p. 117).

<sup>522</sup> Gullón, "Sombras de Juan Benet", *op. cit.*, p. 196. Plus avant, il affirme : « *El narrador carece de nombre. No lo necesita; se trata de una función meditativa y rememorante.* » (*ibid.*, p. 206).

<sup>523</sup> Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, *op. cit.*, p. 72. Cette conception semble partagée, entre autres, par Laura Rivkin Goldin et par Mary S. Vásquez. Pour Rivkin Goldin, *Una meditación* est « *una novela del recuerdo* » où « *el narrador atiende a las inciertas respuestas de la memoria* » (Laura Rivkin Goldin, "La búsqueda literaria en *Una meditación*", in Kathleen M. Vernon (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 125 et p. 109.); pour Vásquez, « *the novel's action is mental activity—the narrator's mental activity. Creation is actually reconstruction, with memory as the recalcitrant agent that attempts to conjure up the past* » (Mary S. Vásquez, "The Creative Task: Existential Self-Invention in *Una meditación*", in R. C. Manteiga, D. K. Herzberger et M. A. Compitello (ed.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, NH, Univesity Press of New England, 1984, p. 65).

caractère intentionnel, au bouleversement chronologique introduit par les caprices de la mémoire :

the first person narrator makes a conscious effort to recover certain elements of the past, but the events which he is able to recollect and the distorted chronological order in which they enter his mind are beyond his rational control.<sup>524</sup>

Cette interprétation de *Una meditación*, que nous appellerons dorénavant *interprétation mémorielle*, est d'ailleurs suggérée par trois éléments qu'il faut qualifier d'extratextuels mais qui vraisemblablement ont fortement orienté l'avis des critiques : il s'agit du titre du roman<sup>525</sup>, des déclarations de Juan Benet sur son contenu et du dispositif matériel d'écriture qu'il (dit qu'il) utilisa. Premièrement, le titre du roman oriente en effet sur une interprétation mémorielle car le mot *meditación* suggère la considération rétrospective d'événements passés. Deuxièmement, dans un entretien qu'il accorda au moment de la publication du roman, Benet présenta explicitement *Una meditación* comme remémoratif : « *La novela se llama Una meditación [...] no tiene diálogo y aparece como un discurso, un largo discurso. Este discurso es la memoria de un señor [que] divaga* »<sup>526</sup>. Enfin, Benet expliqua à plusieurs reprises que, pour écrire *Una meditación*, il employa un procédé qui forçait une sorte d'« écriture mémorielle » : la machine à écrire était alimentée par un rouleau de papier continu qui, grâce à un dispositif spécial, s'enroulait sur un autre rouleau à mesure qu'il écrivait, empêchant ainsi toute relecture :

Lo que hice, con ayuda de un carpintero amigo mío, fue construir un artilugio que pudiese colocarse detrás de la máquina, de modo que entrase en el carro y luego se ajustara a otro rollo. Así, a medida que escribía el texto, lo recién escrito se enrollaba y desaparecía de mi vista. Quería fiarme tan sólo de mi memoria, de modo que introducía contradicciones, cortes y falsedades en el texto. Eso fue lo que hice, incluso a costa de producir cierta confusión. Cuando terminé el rollo y el editor me pidió que se lo diese en un sistema más accesible, lo escribí en folios, aunque con el mismo método. Entonces, por supuesto, corregí algunas aberraciones de la estructura y, en parte, modifiqué el texto en buena medida. Pero me mantuve en el principio básico que había inventado de no depender de nada que no fuese lo que recordaba del día anterior.<sup>527</sup>

<sup>524</sup> Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, op. cit., p. 81.

<sup>525</sup> Élément qu'il faudrait plutôt qualifier de paratextuel : « *aquello por lo que un texto se hace libro y se propone como tal a sus lectores, y más generalmente al público.* » (entrée *paratexto* dans D. Estébanez Calderón, *Diccionario de términos literarios*, Madrid, Alianza, 1999).

<sup>526</sup> Jalón (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal*, op. cit., p. 25.

<sup>527</sup> *Ibid.*, p. 202-203.

Cette particularité du mode d'écriture de *Una meditación* a très souvent été invoquée par la critique pour appuyer l'interprétation mémorielle. Ainsi, par exemple, Laura Rivkin Goldin : « *El autor de Una meditación adquirió notoriedad escribiendo su novela en un rollo de papel continuo, un medio de forzarse a componer de acuerdo con los procesos fluidos de la memoria en vez de hacerlo según el ojo que aclara al releer.* »<sup>528</sup> Néanmoins, le texte publié résulte d'une très importante réélaboration du texte initial écrit en papier continu<sup>529</sup>.

Cependant, dans notre travail, nous n'accorderons pas de crédit particulier aux déclarations de Benet sur son œuvre ni aux spéculations sur les effets textuels du procédé d'écriture, comme nous ne nous fierons pas non plus à la lecture que propose implicitement le titre du roman. Pour nous, le seul juge est le texte, la forme de son énonciation, c'est le texte lui-même qui apparaît ou non comme mimant une logique mémorielle - et c'est à cette question que nous allons nous intéresser.

---

<sup>528</sup> Rivkin Goldin, "La búsqueda literaria en *Una meditación*", *op. cit.*, p. 109. Gonzalo Sobejano: « *el hecho de que ésta esté escrita sin un solo punto y aparte (en el rollo de papel continuo que el autor adaptó a su máquina de escribir) no es signo de continuidad espacial, cronológica ni temática, sino del continuo psíquico* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo, op. cit.*, p. 392). Claude Murcia: « Pour écrire son second roman — *Una meditación* —, Juan Benet invente un dispositif, qu'il fait fabriquer, destiné à lui permettre d'écrire en continuité, sans jamais relire le texte déjà écrit. Contraint de se fier à sa seule mémoire — comme le narrateur du roman —, il introduit dans son texte, sans le vouloir, des contradictions et des erreurs qui produisent la confusion propre à toute remémoration. » (Murcia, *Juan Benet. Dans la pénombre de Région, op. cit.*, p. 112).

<sup>529</sup> C'est ce que rappelle Pere Gimferrer : « *escrito en un rollo de papel continuo que imposibilitaba la relectura, el original de Una meditación debía confiar solamente en la memoria de su autor para proseguir. No debe exagerarse la importancia de este procedimiento, decisivo sin duda para el trabajo de Benet, pero en modo alguno determinante total de los resultados. De hecho, Benet no publicó el producto bruto de su experiencia, sino que, una vez concluido el texto, lo sometió a una extensa revisión.* » (Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", *op. cit.*, p. 167). Nous avons pu le constater grâce à la gentillesse de Ramón Benet, fils de l'écrivain, qui nous permit de lire le célèbre rouleau, conservé dans la maison de Zarzalejo (Madrid) qui héberge la bibliothèque de Juan Benet. Entre autres différences, nous avons observé que le texte initial décrit avec plus de détails les situations et les événements dans lesquels se trouvent les personnages et qu'il contient beaucoup plus de discours direct, souvent des dialogues ; le texte initial nous est ainsi apparu moins elliptique et moins éloigné de la narrativité conventionnelle.

## L'énonciation de *Una meditación* dans le cadre de la théorie de Dorrit Cohn

Nous avons vu que, chez de nombreux critiques, c'est le caractère non chronologique (ou non linéaire) du récit, avec ses mouvements constants en avant et en arrière dans le temps, qui est mis en avant comme évidence d'une énonciation mémorielle. Dans cette lecture du texte bénétien résonne une conception critique très répandue qui associe les bouleversements chronologiques du roman moderne à la volonté de reproduire *l'arbitraire et le fortuit du flux du souvenir*. Dans une étude théorique récente, Ken Ireland formule cette conception dans les termes suivants :

Linear order may be set against the dynamic order of memory relations. [...] Links between events within memory no longer constitute an objective, uniform, consecutive order of "earlier" and "later" as they do for events in nature. Seen from outside, the flow of free association and the fusion of past, present and future in this internal world, take on a quality of timeless copresence, recalling earlier paradigms of fugue and vertical chord.<sup>530</sup>

Selon Ireland, la dynamique mémorielle se caractérise par son indifférence à l'égard de l'ordre chronologique des événements, les relations d'antériorité et de postériorité temporelle entre lesquels sont perdues au profit d'autres types de liens, ceux de la « libre association »<sup>531</sup>. Ainsi, s'appuyant implicitement sur cette théorie, la nature anachronique du récit de *Una meditación* est interprétée comme le signe d'une l'énonciation mémorielle. Le récit bénétien serait donc anachronique parce que produit par un énonciateur soumis aux mécanismes psychiques de la mémoire<sup>532</sup> (sélective, involontaire, obsessionnelle, etc.) Même ceux qui, comme Herzberger, prennent en compte sa composante intentionnelle en relevant la volonté consciente du narrateur de se remémorer les événements passés, considèrent le récit bénétien dominé par cette dimension aléatoire : le narrateur essaie de

---

<sup>530</sup> Ken Ireland, *The sequential dynamics of narrative: energies at the margins of fiction*, London, Associated University Presses, 2001, p. 47.

<sup>531</sup> Cette tradition critique compte un célèbre théoricien, Marcel Proust, dont on sait l'importance qu'il accordait à la mémoire involontaire : « Notre mémoire ne nous présente pas d'habitude nos souvenirs dans leur suite chronologique, mais comme un reflet où l'ordre des parties est inversé. » (cité in Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 180).

<sup>532</sup> Précisons que par « mémoire » nous entendons le travail du souvenir, indépendant de (et antérieur à) une éventuelle mise en discours.

rapporter les événements de manière organisée mais ne peut pas empêcher l'action désorganisatrice de la mémoire<sup>533</sup>.

Dans son ouvrage *La transparence intérieure*, Dorrit Cohn fait également du bouleversement chronologique la marque principale du mémoriel, mais introduit quelques nuances qui nourriront notre analyse. Cohn distingue quatre types de narration à la première personne, selon, d'une part, que la narration prend la forme d'un *récit* adressé à quelqu'un d'autre ou celle d'un *monologue* intérieur adressé à soi-même, et selon, d'autre part, que l'ordre de la narration est chronologique – auquel cas Cohn l'appelle *autobiographique* – ou non – appelée alors *remémorative*. En croisant ces deux catégories, on obtient les quatre types de narration à la première personne distingués par Cohn : du côté des narrations chronologiques, la narration en forme de récit est appelée *récit autobiographique* et celle en forme de monologue intérieur est appelée *monologue autobiographique* ; du côté des narrations qui bouleversent l'ordre des événements, le texte est appelé *récit remémoratif* ou *monologue remémoratif* selon que le destinataire est quelqu'un d'autre ou le narrateur lui-même<sup>534</sup>.

Comme l'indique le nom que Cohn leur donne, *remémoratives*, ce sont les narrations (à la première personne) où l'ordre des événements n'est pas respecté qui sont censées reproduire le fonctionnement de la mémoire<sup>535</sup>. Ainsi, dit Cohn, le *récit mémoriel* « se soumet à un ordre déterminé non pas par la chronologie d'une existence, mais par les associations fournies par la mémoire »<sup>536</sup>, et le *monologue remémoratif* est une « variante du monologue [intérieur] dans laquelle la conscience ne s'attache à rien d'autre qu'au passé, [où] le monologueur n'est plus qu'un médiateur, un relais désincarné, une pure mémoire pas même située nettement dans le temps et l'espace. »<sup>537</sup>. Selon Cohn, *The Good Soldier* de Ford Madox Ford, *Justine* de Durrell et *Free Fall* de Golding constituent des

<sup>533</sup> « *The first person narrator makes a conscious effort to recover certain elements of the past, but the events which he is able to recollect and the distorted chronological order in which they enter his mind are beyond his rational control* » (cité plus haut, voir note 524).

<sup>534</sup> Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 210.

<sup>535</sup> Les formes que Cohn appelle *autobiographiques* sont sans intérêt pour l'analyse du roman bénédictin, car elles sont chronologiques : le *récit autobiographique* est celui où le narrateur raconte sa vie en respectant l'ordre des événements ; quant au *monologue autobiographique*, Cohn affirme qu'il crée « un effet rhétorique très élaboré, car il n'est guère convaincant, psychologiquement parlant, de se raconter sa propre biographie. » (*ibid.*, p. 208).

<sup>536</sup> *Ibid.*, p. 208.

<sup>537</sup> *Ibid.*, p. 279. Pour nous en tenir à une terminologie traditionnelle, nous appelons ici *monologue intérieur* ce que Cohn nomme *monologue autonome*.

exemples de récits remémoratifs. Quant au monologue remémoratif, « ce sont les monologues du *Bruit et la Fureur* de Faulkner qui se[']n] rapprochent le plus », mais également « la *Route des Flandres* [de Claude Simon, qui est] l'un des plus remarquables exemples de monologue remémoratif post-faulknérien »<sup>538</sup>. Dans le domaine hispanique, *Cinco horas con Mario* de Miguel Delibes est assez proche de cette catégorie<sup>539</sup>.

Étudions maintenant le cas de *Una meditación* à la lumière de la théorie de Dorrit Cohn. Dans le système de Cohn, l'anachronie du roman de Benet le classe automatiquement dans la catégorie des textes mémoriels. Mais dans laquelle des deux sous-catégories, celle du récit ou celle du monologue remémoratifs ? Il semble que *Una meditación* se situe à cheval entre les deux. D'une part, le propre du récit remémoratif est que, bien que l'ordre des événements n'est pas respecté (c'est ce qui, selon Cohn, en fait le caractère mémoriel), la narration conserve la forme du récit adressé à quelqu'un d'autre et limite l'ampleur des bouleversements :

Cependant, s'il est vrai que [dans le récit remémoratif] ce privilège donné à la mémoire amène le narrateur à présenter les épisodes de son passé sans se soucier de la chronologie, « hors de toute ligne droite », il reste que le récit de ces épisodes eux-mêmes est conduit d'une façon très traditionnelle, avec un minimum de [distorsion de la chronologie]. En d'autres termes, ce que le récit remémoratif remet en cause le plus facilement, c'est la rigueur temporelle de la macrostructure plutôt que celle des microstructures du texte ;<sup>540</sup>

Or nous avons vu dans la première partie de notre travail que le récit de *Una meditación* présente une structure de cette sorte : il est très non-linéaire au niveau des grandes articulations macroséquentielles, mais beaucoup moins à l'intérieur de chaque macroséquence. Cela rapprocherait ainsi le roman benétien de la catégorie du récit remémoratif.

Mais, d'autre part, *Una meditación* présente aussi certaines caractéristiques du monologue remémoratif, sans toutefois correspondre vraiment à cette autre forme du remémoratif chez Cohn. Montrons-le. Comme nous l'avons dit, le monologue remémoratif est une « variante du monologue [intérieur] dans laquelle la conscience ne s'attache à rien

<sup>538</sup> *Ibid.*, p. 208, p. 279 et 210.

<sup>539</sup> Le roman de Delibes est en effet un monologue silencieux où le personnage se remémore son passé de manière désordonnée. Gonzalo Sobejano en résume ainsi le contenu : « *Carmen Sotillo [...] soliloquia, justificándose a sí misma, haciendo reproches y pidiendo explicaciones a su esposo muerto.* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 125).

<sup>540</sup> Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 209.

d'autre qu'au passé »<sup>541</sup>. D'après les analyses de Cohn, le monologue intérieur (dont le monologue remémoratif n'est qu'un type particulier) est caractérisé par l'« abréviation syntaxique » (« qui consiste à omettre le sujet d'une phrase et tous les mots du syntagme nominal pour ne conserver que le prédicat »<sup>542</sup>), par « l'opacification lexicale »<sup>543</sup> (due à la charge significative que le personnage associe à tel ou tel mot évocateur d'expériences personnelles), par « la prédominance des phrases exclamatives »<sup>544</sup>, par l'évitement de « toute formulation purement constative, toute relation explicite de ce qui se passe ou de ce qui s'est passé »<sup>545</sup>, par l'absence « d'exposition explicite » et le « commencement *in medias res* »<sup>546</sup>, et par « la valeur non référentielle, problématique du système pronominal »<sup>547</sup> (l'emploi de pronoms ambigus ou référant des personnages inactifs, c'est-à-dire qui n'ont pas d'abord été orthonymiquement identifiés). De ces traits, le texte de Benet ne partage pas ceux responsables de l'aspect décousu et chaotique caractéristique du monologue intérieur : l'abréviation syntaxique, l'opacification lexicale, la prédominance des phrases exclamatives, l'évitement des formulations constatives. En effet, l'écriture benétienne est totalement étrangère au monologue intérieur, comme d'ailleurs l'affirmait explicitement Benet<sup>548</sup>. Sur ce point, elle se différencie clairement du Faulkner de *Le bruit et la fureur* et du Claude Simon (« le plus faulknérien des représentants du Nouveau Roman »<sup>549</sup>) de *La route des Flandres* ou de *L'acacia*<sup>550</sup>. En revanche, les autres traits

<sup>541</sup> Voir note 537.

<sup>542</sup> Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 118.

<sup>543</sup> *Ibid.*, p. 115.

<sup>544</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>545</sup> *Ibid.*, p. 256.

<sup>546</sup> *Ibid.*, p. 282.

<sup>547</sup> *Ibid.*, p. 252.

<sup>548</sup> « *El stream of conciousness me ha interesado poco. Es un dispositivo más que nada sintáctico, o mejor dicho, es un dispositivo paratáctico, de quebrantamiento de la sintaxis [...] Yo la sintaxis la respeto mucho. ¿Por qué no la habría de respetar? No sé, no me ha satisfecho nunca demasiado la ruptura de la sintaxis, porque no he visto que se haya producido un módulo más inteligente y más expresivo que la propia sintaxis.* » (Jalón (ed.), Juan Benet. *Cartografía personal*, op. cit., p. 60).

<sup>549</sup> Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 279.

<sup>550</sup> Dominique Lanceraux, par exemple, remarque les passages de *La route des Flandres* où le flux discursif « n'obéi[t] aux canons de la syntaxe, mais aux saccades d'images et de mots propres à une mémoire devenant récit. » (Dominique Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", in Alain Cresciucci (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 92). Dans *L'Acacia*, nous remarquons que c'est le narrateur lui-même qui énonce l'incompatibilité entre l'expérience brute et la syntaxe : « [...] plus tard, quand il essaya de raconter ces choses, il se rendit compte qu'il avait fabriqué au lieu de l'informe, de l'invertébré, une relation d'événements telle qu'un esprit normal (c'est-à-dire celui de quelqu'un qui a dormi dans un lit, s'est levé, lavé, habillé, nourri) pouvait la constituer après coup, à froid, conformément à un usage établi de sons et de signes convenus, c'est-à-dire suscitant des images à peu près nettes, ordonnées, distinctes les unes des autres, tandis qu'à la vérité cela n'avait ni formes définies, ni noms,



monologiques identifiés par Cohn sont effectivement présents dans *Una meditaci3n* : l'absence d'exposition claire, le début *in medias res* et l'emploi de pronoms ambigus ou référençant des personnages inactifs. Les deux premiers de ces traits touchent à l'ordre du récit en relation à l'ordre des événements, raison pour laquelle ils ne semblent pas spécifiques au monologue remémoratif mais également présents dans le récit remémoratif (défini justement, rappelons-le, par le désordre chronologique). Mais l'emploi de pronoms ambigus ou référençant des personnages inactifs, omniprésents dans *Una meditaci3n*, est bien propre du monologue remémoratif.

En conclusion, dans le système de Dorrit Cohn, *Una meditaci3n* apparaît comme un texte bâtard à mi-chemin entre le récit remémoratif et le monologue remémoratif. En réalité, il nous semble que la théorisation de Cohn ne peut pas rendre compte d'un texte comme celui de Benet. En effet, d'une part *Una meditaci3n* est très loin du monologue intérieur et il serait par conséquent absurde de le classer comme monologue remémoratif. Mais d'autre part, la catégorie du récit remémoratif (l'autre forme mémorielle possible chez Cohn) semble très vague et bien peu éclairante sur les questions d'énonciation mémorielle, car le seul trait formel qui définit cette catégorie est le bouleversement de la chronologie. Or, si l'on peut facilement accepter que la mémoire fournisse ses informations par bribes et dans un ordre différent de celui des événements, le passage inverse ne va pas de soi : un récit soumis aux aléas de la mémoire est probablement toujours anachronique, mais un récit anachronique n'est pas nécessairement mémoriel. Le bouleversement de la chronologie est en effet possible quel que soit le mode d'énonciation, et il semble qu'il faille en demander plus à un texte pour qu'on puisse le qualifier de mémoriel.

Par ailleurs, indépendamment du roman de Benet, l'argumentation de Dorrit Cohn est symptomatique du fait que le bouleversement chronologique n'est pas suffisant pour qu'un texte crée l'impression de reproduire le fonctionnement de la mémoire : dans les romans qu'elle analyse comme exemples de récits mémoriels, le seul élément textuel sur lequel Cohn s'appuie pour démontrer leur nature mémorielle sont les propos métanarratifs des narrateurs, qui qualifient eux-mêmes leurs textes comme mémoriels<sup>551</sup>. Ainsi,

---

ni adjectifs, ni sujets, ni compléments, ni ponctuation (en tout cas pas de points), ni exacte temporalité, [...] » (*L'acacia*, Paris, Éditions de Minuit, 1989, p. 286).

<sup>551</sup> « Prenons par exemple Sammy Mountjoy, le narrateur de *Free Fall*. Il prend délibérément la pose d'un écrivain, et s'adresse même à de futurs lecteurs [...] Dans le cours de son récit, il a certaines formules frappantes pour définir la mémoire associative comme principe narratif : 'la mémoire, le sentiment d'une redistribution, d'un repliement, d'un enroulement ; le sentiment que tel jour est bien plus proche que tel autre parce que plus important ; que cet événement en reflète un autre ; ou ces trois impressions situées à part,

finalement, chez Cohn, le caractère remémoratif d'un texte n'est pas donné par des traits formels (qui seraient propres d'une énonciation mémorielle) mais par les déclarations du narrateur sur son texte<sup>552</sup>.

C'est, nous semble-t-il, ce même type de raisonnement qui a conduit nombre de critiques à défendre une interprétation mémorielle de *Una meditación* : comme nous le verrons ci-dessous, le narrateur du roman de Benet présente à plusieurs reprises son récit comme remémoratif et associe à ce fait les bouleversements chronologiques de sa narration – attribution renforcée « de l'extérieur » du roman par son titre et les déclarations de l'auteur que nous avons citées plus haut. Or ni les propos paratextuels ni ceux du narrateur ne semblent suffisants pour attribuer un caractère mémoriel à un texte : c'est plutôt le texte lui-même, sa forme, qui devrait apparaître comme imitation du fonctionnement de la mémoire. C'est à l'étude de cette question que nous allons vouer la section suivante.

---

exceptionnelles, hors de toute ligne droite', ou bien : '[L'homme] est un incroyable ramassis de souvenirs et d'impressions de toutes sortes, de fossiles et de concrétions coralliennes. Je ne suis pas un homme qui était un petit garçon qui regardait un arbre. Je suis un homme qui se souvient avoir été un petit garçon regardant un arbre.' » (Cohn, *La transparence intérieure*, *op. cit.*, p. 209).

<sup>552</sup> Pour l'analyse du monologue remémoratif, en revanche, Cohn peut s'appuyer sur les marques linguistiques du monologue (abréviation syntaxique, opacification lexicale, phrases exclamatives, évidemment descriptions, etc.), qu'on peut plus ou moins facilement associer au fonctionnement de la mémoire.

## L'énonciation de *Una meditación* par rapport aux modèles textuels factuels

Plutôt que de types textuels issus du corpus littéraire, comme sont le récit et le monologue remémoratifs de Cohn, il nous semble plus productif pour traiter la question de l'énonciation mémorielle de partir de types textuels factuels, c'est-à-dire correspondant à des pratiques verbales de la vie quotidienne du lecteur. Plus particulièrement, nous intéressent ici les pratiques dans lesquelles les individus racontent des événements passés de leur vie, car c'est au cours de ces pratiques que les locuteurs font l'expérience des rapports entre narration et mémoire. C'est en effet par comparaison avec cette expérience réelle en tant que locuteur que le lecteur d'un texte y percevra (ou non) une énonciation mémorielle ; autrement dit, un texte apparaîtra comme mémoriel dans la mesure où il mime l'expérience du lecteur comme narrateur d'événements passés.

### Types de récit mémoriel réel

Nous distinguerons quatre formes textuelles caractéristiques de quatre pratiques verbales réelles où un locuteur raconte des souvenirs. Elles résultent de considérer deux destinataires possibles : le locuteur lui-même ou un auditeur différent ; et deux temps de l'acte narratif : postérieur ou simultané à l'émergence du souvenir. Les quatre possibilités résultant du croisement de ces deux catégories sont indiquées et nommées dans le tableau ci-dessous.

**Tableau 18: Types de textes rapportant des événements de la vie du locuteur**

		Destinataire de la narration	
		Auditeur	Soi-même
Temps narration vs. temps souvenir	<i>Différée</i>	<i>Autobiographie</i>	<i>Journal intime</i>
	<i>Simultanée</i>	<i>Récit improvisé</i>	<i>Rêverie</i>

Nous appellerons *narrations différées* celles où le texte est composé *après* l'émergence du souvenir et où l'énonciateur dispose du temps nécessaire pour agencer, modifier, corriger, etc. l'ensemble de son texte avant de le transmettre à l'auditeur en un seul bloc fini. Les éléments fournis par la mémoire sont organisés a posteriori, après la phase de remémoration, selon une logique choisie par l'énonciateur en fonction de ses intentions communicatives, logique indépendante de celle du souvenir et des caprices de la mémoire. Ainsi, les narrations différées ont trait à la mémoire quant à leur contenu (elles

rappellent des événements passés), mais non en relation à leur énonciation (leur organisation est indépendante de la logique du souvenir). Par ailleurs, nous distinguerons l'*autobiographie*, où la narration différée s'adresse à quelqu'un d'autre, et le *journal intime*, où le destinataire est l'énonciateur lui-même.

Les *narrations simultanées* sont celles où l'énonciateur rapporte ses souvenirs à mesure qu'ils affluent dans sa conscience. Ces narrations sont pensées en silence ou orales. Naturellement, un certain degré d'élaboration mentale est toujours possible, mais il est sans commune mesure avec celui que permet une narration différée. La narration simultanée sera marquée par les aléas de la mémoire – lacunes, désordre temporel, associations avec d'autres événements, etc. – ainsi que par les accidents de la formulation improvisée – hésitations, reprises, reformulations, etc. Par conséquent, le récit a trait à la mémoire en deux sens : par son contenu, car les événements relatés appartiennent au passé ; mais aussi par son énonciation, car sa disposition est déterminée par la dynamique du souvenir. Quand le récit simultané s'adresse à l'énonciateur lui-même et n'est pas prononcé, nous parlerons de *rêverie*. Quand il s'adresse à quelqu'un d'autre, nous parlerons de *récit improvisé*. Un bon exemple de récit improvisé est fourni par les narrations sur sa propre vie que l'analysant produit sur le divan au cours d'une cure psychanalytique : les événements sont rapportés oralement au fur et à mesure qu'ils sont remémorés<sup>553</sup>.

Dans notre analyse de l'énonciation de *Una meditación* c'est aux deux formes de narration simultanée que nous devons nous intéresser. C'est en effet uniquement dans ces deux cas que la forme du texte est déterminée par la dynamique du souvenir, puisque (par définition) les narrations simultanées se soumettent et reproduisent cette dynamique. Au contraire, les narrations différées éliminent toute trace du processus de remémoration, car l'énonciateur contrôle l'organisation de son récit, qu'il peut modifier et corriger à loisir avant de le transmettre à son auditeur.

En conclusion, l'énonciation de *Una meditación* sera donc mémorielle dans la mesure où elle imitera un récit improvisé ou une rêverie (les deux formes de narration

<sup>553</sup> Notons que, malgré leur oralité, les récits d'expériences vécues dont le souvenir est frais, qui peuplent une grande partie des conversations quotidiennes, se trouvent plutôt du côté du récit différé. En effet, dans ces cas la disponibilité du souvenir permet des élaborations rhétoriques qui sont impossibles quand l'énonciation et l'émergence du souvenir sont vraiment simultanées (comme dans la rêverie silencieuse ou le récit de l'analysant). C'est ce que montre William Labov, qui dans les récits oraux spontanés d'expériences vécues repère une structuration bien précise constituée des parties successives suivantes : résumé, indications, développement, évaluation, résultat ou conclusion et chute (William Labov, "La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative", *Le parler ordinaire*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 298).

simultanée). C'est à l'étude de ces deux éventualités que sont consacrées les pages qui suivent.

### Una meditación comme narration simultanée

Tout d'abord, le texte de *Una meditación* apparaît comme mémoriel dans la mesure où il commence en rapportant des événements passés vécus par son énonciateur. En effet, les cinquante premières pages du roman son consacrées au récit de l'enfance de plusieurs personnages, parmi lesquels se trouve le narrateur<sup>554</sup>. Avec Gérard Genette, nous appellerons *narrateur homodiégétique* ce « narrateur présent comme personnage dans l'histoire qu'il raconte »<sup>555</sup> (auparavant, nous l'avons appelé aussi *narrateur-personnage*). La nature homodiégétique de la narration se manifeste dans l'emploi de la première personne ; quant à la localisation des événements dans le passé, elle se traduit dans l'emploi majoritaire de formes verbales du passé. Ces deux marques sont présentes dès l'*incipit* du roman :

De entre todas las quintas de la vega del Torce, al norte de Región, la de mi abuelo, con ser de las más modestas, era una de las mejor emplazadas. Apenas tenía otra tierra de labor que una huerta de unas dos hectáreas, lindante con los viveros del río, definida por una cerca de piedra a hueso **por donde paseábamos de niños**, como si se tratara de un camino de ronda, atentos a la pesca de ranas y la caza de sabandijas. (UM, p. 13)

Et elles sont omniprésentes dans les premières dizaines de pages du roman :

En aquellos días de la temporada de verano **era** menester que cada tarde se forjara un programa diferente: una vez era una excursión para merendar en los alcornosques [...], otro en la colina de pinos, medio camino contorneando las tapias de la casa de Llanes, **deteniéndonos** tanto a la ida como a la vuelta para **asomarnos**, encaramados sobre el pretil de grandes losas de barro cocido, a la gran alberca de agua negra donde según la leyenda infantil vivía aquella anguila de más de tres metros de longitud que como nunca **logramos** ver [...] su imagen **nos** embriagaba con inquietantes sospechas y sueños acongojantes; (UM, p. 30-31)

Par ailleurs, la nature mémorielle du récit est affirmée indirectement dans les commentaires du narrateur caractérisant son activité comme travail de remémoration et de récit d'événements passés :

<sup>554</sup> « The narrator starts his testimony like a diary or a book of childhood memories » (Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet, op. cit.*, p. 6).

<sup>555</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 252. Dans le système genettien, la narration homodiégétique s'oppose à l'hétérodiégétique, dans laquelle le narrateur est « absent de l'histoire qu'il raconte » (*ibid.*, p. 252).

Tiempo atrás **hube de recordar** que en aquel día y en aquella ocasión sufrí una caída — al pretender alcanzarles porque estaba retrasado— que me produjo, además de una herida de poca monta en la rodilla, (UM, p. 42)

Casi todo lo que ahora **trato de traer a mis ojos** tiene ese cariz, no como consecuencia de la ruina sino a causa de la memoria; (UM, p. 73)

Si **cuento todos estos detalles** no es tanto con el propósito de buscar una ficticia y solamente relativa amenidad como espoleado por el deseo de dar a conocer algunos particulares de aquel hombre (UM, p. 107)

Todavía **recuerdo** —era yo muy niño— su llegada a la casa un día de verano a la caída de la tarde; a lo largo del camino de macadam que llevaba a Escaen (UM, p. 231)

**Recuerdo** que en los años de postguerra se dijo, con bastante insistencia y sin duda con elementos de juicio, que el viejo Ruan había decidido volverse a casar; (UM, p. 312)

Alrededor de todo ello ronda el único misterio que en verdad ha provocado **estas consideraciones** (UM, p. 367)

Ce travail de remémoration du narrateur apparaît alors soumis à l'éventualité de l'oubli<sup>556</sup> :

acudía junto a su lecho para aterrorizarle con una historia en la que, además de correr la sangre, un niño inocente encontraba una muerte horrible por no hacer caso a sus padres; y por si fuera poco tenía un nombre que yo no he conocido otro más solemne aunque **lo he olvidado**; se llamaba Aurelia Carpetana o Augusta Superbia o algo así; (UM, p. 32)

Pero uno de nosotros —**no recuerdo quién**, era muy pequeño— había quedado encepado por la cintura y, riendo, se acuclilló junto a él (UM, p. 36)

Un poco más tarde los niños, cenados y peinados, bajaban a dar las buenas noches a los mayores pero **yo no recuerdo** —no lo visualizo— haberme despedido de él. (UM, p. 71)

et aussi aux contraintes épistémologiques du récit factuel, qui pour certains faits doit se contenter d'émettre des hypothèses :

Aquellos informes —**me imagino**— no debieron facilitar ni con mucho una comprensión correcta de unos para con otros porque el retrato que hacíamos de nuestros amigos, de su casa y de sus padres y parientes, debía estar dictado por esa grandilocuencia infantil que

---

<sup>556</sup> Kathleen M. Vernon a noté cette présence d' « *expresiones relacionadas con la historia de sus propios [du narrateur] esfuerzos rememorantes: 'Tiempo atrás hube de recordar...', 'Más tarde comprendí...', 'Un día surgió el recuerdo...', que además de orientarnos con respecto a una cronología real nos invita a contemplar el proceso mnemónico.* » (Vernon, "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", *op. cit.*).

cifra tantas cosas por el tamaño, o por ese tono admirativo que magnifica una cosa no por su valor en sí —que nos era ajeno— sino por la carencia de algo análogo que de manera palmaria se dejaba ver en nuestro medio. (UM, p. 44)

Aunque hubiera preferido cualquier otra explicación **me veo obligado a suponer** que el interés en terminar el reloj —y en dar a conocer los secretos que guardaba aquel taller asiático— remitió a raíz de conocer a Laura (en otra palabra, Leo). [...] **Yo no puedo abonar** a qué grado de intimidad llegaron durante aquel año largo en que menudearon sus visitas pero **tengo entendido que** no hicieron sino hablar, y no con mucho calor. [...] A los pocos días de apercibirse de su ausencia —y **no sé** cómo pudo hacerlo, enfrascado como estaba siempre sobre el banco de trabajo (UM, p. 108-110)

Aquel **Emilio y algo así como Ruiz** y algo, un hombre de ínfima extracción y pariente lejano del señor Corral que poco antes de la guerra le había colocado de aprendiz en la cerámica (UM, p. 149)

En tales circunstancias, como dije, un día que en el cobertizo se hallaba aquel Carlos Bonaval [...], entró Leo. Y supongo como más **probable** que, abandonados a su suerte, a sí mismos se presentaron y hablaron de sus ocupaciones, familias y aficiones respectivas, tal vez de libros y países extranjeros y acaso llegaron a mencionar una amistad común, mientras Cayetano oficiaba en su banco, completamente ajeno y despreocupado del cuchicheo de sus visitantes. **¿Cómo voy a saber** de qué manera se inició aquella conversación? Acaso fueron los libros, el propio Cayetano, Región o los países extranjeros o cualesquiera otros tópicos con que arrancar aquel largo y sibilino diálogo [...] (UM, p. 270)

Yo **tengo para mí** que el destinatario de tales papeles era el propio Julián pues -en espera de que un día, ya muy difícil, me lleguen pruebas más fehacientes- de otra forma no se explica la reacción de furor del viejo Ruan (quien debía tener alguna razón para no remitirlos él directamente) al saber que habían quedado enterrados. (UM, p. 311)

Se oyeron voces altas, ruidos de muebles, golpes de libros y más voces y **Andarax o Andorax** salió corriendo de la biblioteca de Escaen para no volver a poner los pies en la casa -lo tenía jurado- mientras viviese el viejo. [...] Como dije, se llamaba **Andorax, o algo así** (UM, p. 342)

**Me malicio** que ella sabía tanto de su carácter escéptico (y por así decirlo, de su abulia sentimental) como conocía él su volubilidad. (UM, p. 425)

En résumé, le narrateur de *Una meditación* présente son activité comme un récit d'événements passés dans lesquels il a été plus ou moins impliqué ; ce récit lui demande un effort de remémoration qui est parfois infructueux (oubli) et sa portée est limitée par la connaissance imparfaite qu'il a des événements en question.

Cependant, même si le récit porte sur le passé imparfaitement rappelé du narrateur, rien ne justifie jusqu'ici de qualifier son énonciation de mémorielle. Ce type d'énonciation, rappelons-le, est celle des narrations simultanées, c'est-à-dire des récits improvisés (adressés à un auditeur) et des rêveries (adressées à soi-même). Or ni la nature homodiégétique du narrateur ni ses commentaires qualifiant son activité de remémorative ne sont des marques exclusives des narrations simultanées, ces deux traits sont communs aussi aux narrations différées (autobiographie et journal intime). Pourtant, ce que soutient l'opinion critique commune, ce que nous avons appelé *l'interprétation mémorielle*, n'est pas que le récit de *Una meditación* est une autobiographie mais qu'il est un relevé de la conscience remémorante du narrateur<sup>557</sup> : dans nos termes, une narration simultanée.

Examinons donc maintenant les divers éléments textuels susceptibles d'appuyer l'interprétation mémorielle, c'est-à-dire l'interprétation selon laquelle *Una meditación* est une narration simultanée et non une narration différée. Ils sont au nombre de cinq.

On notera en premier lieu *l'anachronie du récit*, que nous avons mise en évidence dans la première partie de notre travail. En effet, comme nous l'avons dit plus haut, un acte narratif simultané de l'émergence du souvenir conduira souvent à un récit qui ne respecte pas l'ordre des événements. Par ailleurs, nous avons vu que l'anachronie est un des arguments principaux des défenseurs de l'interprétation mémorielle d'*Una meditación* et la marque essentielle des *récits mémoriels* de Dorrit Cohn.

À l'anachronie peut être ajoutée une deuxième marque de l'énonciation mémorielle qui lui est très liée : *la fragmentation*. On peut imaginer, en effet, que la narration simultanée livre le souvenir non seulement dans le désordre mais aussi par bribes, fragmenté. Ces deux phénomènes, anachronie et fragmentation, manifestent cette dynamique de la mémoire qui, au lieu de fournir un récit linéaire, complet et articulé des événements passés, saute d'un bout à un autre selon une logique d'association propre au narrateur, étrangère à l'enchaînement objectif des faits, dominée par le poids subjectif attribué à tel ou tel événement et par des connexions également subjectives entre des événements éloignés dans le temps.

---

<sup>557</sup> Comme on l'a vu dans la revue critique avec laquelle nous avons commencé notre étude et comme le montre encore cette affirmation de Gonzalo Sobejano : « *La conciencia memoradora pone el seno nutricio de todos los argumentos. [...] estamos más dentro de su [du narrateur] discurrir que de su biografía o carácter.* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 391).



En troisième lieu, l'interprétation mémorielle est soutenue par la présence d'*allusions récurrentes à quelques événements appartenant pour la plupart à l'enfance du narrateur* : la chute que le narrateur enfant fit le jour où il accompagnait sa cousine Mary dans le chemin vers Escaen (p. 42-43, 138, 323) ; le lacet ramassant les cheveux de Mary (p. 35, 138-139) ; la dernière fois que le narrateur vit Julián avant son départ en exil, derrière une balustrade (p. 35-37, 70-73, 136, 229, 361), les lunettes de Mary tombées par terre au moment de sa mort (p. 50, 72, 87, 142, 160, 315). Cette répétition, surtout dans le contexte mémoriel introduit par les commentaires métanarratifs du narrateur et par ses digressions sur la mémoire que nous examinerons un peu plus bas, semble en effet reproduire la fixation obsessionnelle de l'individu sur des événements traumatiques ou marquants du passé. Comme le dit Ricardo Gullón :

El narrador-memoria será así olvidadizo, un tanto perdido, recordando a medias, reteniendo un detalle, una circunstancia que en el texto serán motivos, sinécdoques acaso. Un episodio trivial, como las partidas de croquet en Escaen, volverá una y otra vez al texto y se convertirá en estampa representativa de un período de la infancia del narrador en que destaca, sobre todo, el lazo de terciopelo de su prima Mary.<sup>558</sup>

Dans quelques rares occasions, la fixation est explicitement signalée par le narrateur et donne lieu à des développements théoriques sur la mémoire. C'est le cas du fragment suivant, où le narrateur s'interroge à propos de son obsession avec l'épisode de l'envoi de Mary à Escaen :

Yo no sé por qué llevo aquella entrada tan grabada en la memoria, por qué me acuerdo de ella con tanta insistencia y precisión y por qué a ratos me veo queriendo indagar en sus detalles más insignificantes, como si el descubrimiento de uno de ellos pudiera cambiar todo el equilibrio del sistema recordado; sin ser así surge inexplicablemente de vez en cuando uno, una burbuja que durante años y decenios había permanecido encerrada en el medio denso y que aflora a la superficie del conocimiento como consecuencia de un alivio de la presión que la aprisionaba; hay quien respecto a esos fósiles de su propio pasado reacciona de idéntica manera que el geólogo o el arqueólogo, tanto dejándose arrastrar a la idolatría del objeto que viene a sumarse a esa escasa colección de testigos y reliquias que constituyen todo el acervo de un pasado esfumado y en su mayor parte ignorado, cuanto utilizándola como pieza de identificación de un conjunto de hechos y sentimientos cuya existencia no se presumía en una edad tan sólo conocida por una nomenclatura que apenas tiene significación. (UM, p. 42)

<sup>558</sup> Gullón, "Sombras de Juan Benet", *op. cit.*, p. 197. Comme le note Odile Castro, ces événements spécialement chargés de signification rappellent l'entreprise proustienne : « Comme l'instance narrative à l'œuvre chez Proust, [le narrateur de *Una meditación*] retrouve des 'lieux-moments' signifiants, la marche de sa cousine Mary vers la propriété d'Escaen, le précepteur Julian, futur exilé, derrière la balustrade de la terrasse, la cérémonie commémorative en l'honneur du poète Jorge Ruan... » (Castro, *L'espace de Región dans les romans de Juan Benet*, *op. cit.*, p. 455).

Bref, le retour insistant de quelques événements-motif qui scandent le texte, ainsi que la reconnaissance explicite par le narrateur de quelques souvenirs obsédants, constituent un argument important en faveur de l'interprétation mémorielle<sup>559</sup>.

Un quatrième fait textuel susceptible de soutenir l'interprétation mémorielle est la présence de plusieurs *digressions portant sur la mémoire et sur les anachronies et les ellipses associées à toute tentative de restitution de celle-ci*. Sur ce point, le passage suivant est particulièrement important :

Al volver la atención sobre un recuerdo remoto que **inexplicablemente vuelve a la conciencia** y se actualiza, **sin que haya intervenido una voluntad ajena a él** y tras atravesar un extenso y sombrío plazo durante el que hubo de permanecer semio olvidado, toda un área de la existencia que envolvió a aquel momento comienza poco a poco a configurarse en una retina (porque el oído rara vez acompaña a la evocación y respeta una forma de componer la imagen, anterior a la voz, estrictamente silenciosa) en la que, emergiendo de un desordenado y azaroso ostracismo, van reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora pero que el sentido de lo vivido advierte. Así **se produce un relato fragmentario y desordenado que salta en el tiempo y en el espacio**, que acumula datos, imágenes e impresiones en torno a una caída infantil que no tuvo gran trascendencia y en cambio omite cualquier precisión acerca de unos años que fueron decisivos; (UM, p. 47)

Ce passage théorique porte sur les souvenirs qui affleurent à la conscience de manière inattendue (« *inexplicablemente vuelve a la conciencia* ») sans intervention de la volonté (« *sin que haya intervenido una voluntad ajena a él* »), c'est-à-dire sur ce que nous appelions la mémoire involontaire caractéristique de l'énonciation mémorielle. Selon le narrateur, la logique de ces souvenirs veut que le récit qui s'y soumet soit « désordonné » et « elliptique »<sup>560</sup> (« *fragmentario y desordenado* »), avec des sauts « dans le temps et dans l'espace » (« *salta en el tiempo y en el espacio* »). Cette digression associe donc le fonctionnement de la mémoire au bouleversement de la chronologie et constitue par

<sup>559</sup> Le retour des événements-motif constitue un cas particulier d'anachronie mémorielle : chaque retour sur un événement-motif, bien que souvent très bref, constitue une anachronie ; cette anachronie est justifiée par la nature obsessionnelle de la mémoire, qui ne cesse de revenir à un point fixe de l'histoire.

<sup>560</sup> On notera que ce que la digression nomme *fragmentation* n'est pas ce que nous avons désigné avec le même terme pour décrire la disposition de *Una meditación*. Cette digression appelle *fragmentation* la présence d'ellipses (« *omite cualquier precisión acerca de unos años que fueron decisivos* »), alors que pour nous (voir §3.2) ce terme désigne le fait que le texte apparaisse comme une suite de fragments entre lesquels s'établissent des sauts diégétiques (passage d'une ligne d'histoire à une autre) ou discursifs (par exemple, passage d'une macroséquence diégétique à une théorique).

conséquent une instanciation de la théorie générale sur le roman mémoriel à laquelle nous faisons référence plus haut (celle reprise par Ken Ireland et Dorrit Cohn).

Bien qu'elles soient peu nombreuses, les digressions qui, comme celle que nous venons de commenter, instancient la théorie qui associe anachronie et énonciation mémorielle ont probablement influencé certaines lectures critiques (d'autant plus que le contenu théorique de ces digressions semble trouver correspondance dans le retour récurrent des événements-motifs). Par exemple, les termes de la digression du narrateur que nous avons citée sont repris littéralement par Ricardo Gullón pour caractériser le texte de Benet<sup>561</sup>. Or nous ne pouvons pas accepter sans critique la théorisation de ces digressions, et surtout nous ne pouvons pas les accepter comme preuve du caractère mémoriel de l'énonciation, car ce qui importe est la forme du dire du texte, non ce que le texte dit (ou semble dire) sur lui-même. Bref, le contenu des digressions sur la mémoire ne détermine en rien la forme de l'énonciation du texte.

Le cinquième (et dernier) argument que nous analyserons en faveur de l'interprétation mémorielle est avancé par Gonzalo Sobejano. Il s'agit d'une forme particulière de *proximité de certaines descriptions, dans laquelle Sobejano voit une sorte de tâtonnement énonciatif* :

Cuando el [narrador] describe una fisonomía, unos ademanes, una acción, un paisaje (y describe frecuente y prolongadamente) no lo hace para informar de unas circunstancias a un hipotético lector: lo hace para **explicarse a sí mismo la naturaleza de unas impresiones que a él le importa sacar a flote y descifrar**. De ahí, en gran parte, el signo estilístico de esta **prosa tanteante, dificultosamente analítica, que va acumulando, explayando o corrigiendo representaciones**, o a veces asiéndose a extraños términos comparativos, **en un afán angustioso de acertar con la verdad de la sensación desvaída por el tiempo**. Así, por ejemplo, refiriendo la ceremonia del descubrimiento de una lápida en homenaje al poeta muerto, un día de otoño, el meditador invierte casi dos páginas en intentar la evocación del paisaje que decoraba la ceremonia, y habla del «aroma de las hojas podridas y húmedas», de la «acerba y mortuoria transformación de hojas podridas y húmedas», de la «acerba y mortuoria transformación del remoto e iridiscente verano al conjuro de un humo hechicero que, naciendo de los

<sup>561</sup> « Hecho presencia, el recuerdo tira de otros y los empuja; por eso 'van reproduciéndose ciertas imágenes recurrentes que se enlazan y refieren mediante una ley de continuidad que la memoria ignora, pero que el sentido de lo vivido advierte'. Renovación que la memoria registra, y no por designio propio, sino por ley de asociación: 'un nombre propio leído u oído remite, por un supuesto parecido, a otro olvidado que la voluntad a toda costa quiere traer al conocimiento, en pugna con la memoria perezosa que se resiste a ello;' » (Gullón, "Sombras de Juan Benet", *op. cit.*, p. 197).

montones de hojarasca quemada a ambos lados del paseo bajo los plátanos, iba a fundirse en el cielo encapotado y el aire estañado de la tarde»<sup>562</sup>

Selon Sobejano, certaines descriptions de personnages, d'actions ou de paysages présentent des caractéristiques telles qu'elles ne semblent pas s'adresser au lecteur mais plutôt relever d'un effort de remémoration (« *sensación desvaída por el tiempo* ») et de conceptualisation du narrateur (« *explicarse a sí mismo* ») propre de ce que nous appelons l'énonciation mémorielle, efforts qui se manifesteraient dans le caractère hésitant de la formulation (« *prosa tanteante [...] explayando o corrigiendo* »). Et ce caractère hésitant, Sobejano le perçoit dans la prolifération de qualificatifs et en général de développements analytiques qui précisent ou corrigent la représentation au fur et à mesure qu'avance la phrase, dont la netteté est alors acquise progressivement. Bref, dans l'analyse de Sobejano, l'amplification (au sens rhétorique<sup>563</sup>) caractéristique de la phrase bénétienne est interprétée comme la trace d'un effort de formulation verbale du souvenir, effort qui renvoie directement à une narration improvisée, non organisée, à une énonciation mémorielle.

Cependant, bien que l'hésitation et les efforts de formulation soient en effet caractéristiques de l'énonciation mémorielle, il semble arbitraire de les rendre responsables, comme le fait Sobejano, de l'amplification de l'expression : l'accumulation, les variations, l'enrichissement progressif de la représentation ne sont pas nécessairement la marque d'une énonciation hésitante ou tâtonnante, elles peuvent être dues à la complexité de la chose elle-même, qui pour être dite réclame une telle abondance verbale. Par ailleurs, *la phrase bénétienne ne manifeste aucune des marques propres de l'expression improvisée, en particulier orale*, comme les pauses (signalées par exemple par des points de suspension), les reprises, les corrections (*non, ce n'est pas cela...*), les anacoluthes<sup>564</sup>, etc. Au contraire, comme nous l'avons vu dans le Chapitre 6, la phrase de

<sup>562</sup> Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 386.

<sup>563</sup> Selon Lausberg, « *la ampliación extensiva consiste en la extensión espacial de la expresión, a saber, cuando [...] se emplean más pensamientos (res) y más formulación lingüística (verba) que serían necesarios [...]* » (Lausberg, *Elementos de retórica literaria*, op. cit., §§ 71-74). Dans l'amplification, Lausberg inclut l'antithèse, la correction, l'accumulation, la comparaison et la généralisation. Nous avons étudié l'amplification dans la phrase bénétienne dans le chapitre 3 de *La novela de Juan Benet: una escritura grandilocuente (estudio narrativo y estilístico de En la penumbra)*, op. cit.

<sup>564</sup> L'absence de marques d'oralité est un trait général de l'œuvre bénétienne, comme le remarque Epicteto Díaz : « *El estilo de Benet podría definirse como marcadamente anti-oral* » (Epicteto Díaz, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992, p. 20). Quant à l'absence d'erreurs de concordance de la phrase bénétienne malgré sa grande complexité syntaxique, elle a été souvent remarquée, par exemple par Gonzalo Sobejano : « *es cierto, y asombroso, que Benet casi nunca pierde el hilo*

Benet se caractérise par sa somptuosité et sa sophistication<sup>565</sup>, traits peu compatibles avec l'improvisation de l'énonciation mémorielle<sup>566</sup>. Ainsi, contrairement à ce que suggère Sobejano, nous pensons que l'abondance de l'expression bénétienne n'est pas due à la (partielle) limitation verbale du narrateur mais à la (partielle) indicibilité de la chose, et que par conséquent elle ne peut pas être signe d'une énonciation mémorielle.

### **Una meditación comme « rêverie »**

Nous avons examiné cinq caractéristiques de *Una meditación* qui pourraient relever des narrations simultanées, celles où l'énonciation (et non seulement le contenu) est mémorielle : l'anachronie, la fragmentation, le retour de certains événements-motif, les digressions métanarratives sur la restitution de la mémoire, la prolixité de certaines descriptions. De ces cinq caractéristiques, nous avons conclu que les trois premières peuvent effectivement être considérées des marques de narration simultanée.

Or les narrations simultanées peuvent être de deux types (cf. Tableau 18, p. 499), et les caractéristiques que nous venons de repérer sont communes aux deux : tant le récit improvisé que la rêverie sont susceptibles de présenter des anachronies, de la fragmentation et des fixations sur certains événements. À quel type de narration simultanée appartiendrait alors *Una meditación* ? La vision communément admise semble affirmer que l'énonciation du roman de Benet est du côté de la rêverie, c'est-à-dire de la narration sans auditeur, adressée mentalement par l'énonciateur à lui-même. C'est en effet ce que laissent entendre les citations que nous donnions au début de notre étude : Gonzalo Sobejano parlait de « *dispersa remembranza [...] atenta sólo al aflorar de las imágenes* », Claude Murcia d'une « pensée en action », Stephen J. Summerhill de « *recuerdos narrados de una manera fortuita* » et Ricardo Gullón affirmait que « *el autor se inclina sobre una memoria y observa su funcionamiento* ».

La question est donc maintenant : existe-t-il des éléments pouvant justifier de qualifier *Una meditación* de rêverie ? La réponse est affirmative : ce sont tous les manquements à la norme de lisibilité conventionnelle que nous avons étudiés dans les deux

---

*ni incurre en anacolutos (la concordancia de sus frases suele ser impecable)* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 392).

<sup>565</sup> C'est le « *gusto por la solemnidad* » que Pere Gimferrer remarque dans la phrase bénétienne (Gimferrer, "Notas sobre Juan Benet", op. cit., p. 164).

<sup>566</sup> Parmi les structures de phrase que nous avons distinguées dans le Chapitre 6, seulement la structure en escalier (la moins fréquente) pourrait être interprétée comme le produit d'une expression improvisée.

premières parties de notre travail : l'escamotage de la structure actionnelle et intentionnelle et des relations chronologiques entre événements, l'absence d'exposition ou l'exposition différée, l'absence de signalement des transitions entre macroséquences, l'évitement de l'orthonyme, la référenciation pronominale de personnages inactifs, la référenciation pronominale dans des contextes ambigus où plusieurs personnages jouissent d'un même degré d'activation, les désignations définies obscures, etc. Tous ces manquements aux règles de la cohérence textuelle rendent la lecture très difficile et signent une énonciation qui ne se soucie aucunement de son auditeur et de la tâche de compréhension qu'il a à accomplir. Comment expliquer cette insouciance de l'énonciateur par rapport à son destinataire si ce n'est en supposant que celui-ci n'est autre que l'énonciateur lui-même et que donc le texte de *Una meditación* est ce que nous avons appelé une *rêverie* ?

En effet, si l'énonciateur s'adressait à quelqu'un d'autre, comme c'est le cas dans le récit improvisé (l'autre type de narration simultanée), il devrait veiller à guider son auditeur dans les sinuosités de son discours (aussi décousu fût-il à cause de sa simultanéité avec l'émergence du souvenir) : par exemple, dans un récit improvisé (comme celui de l'analysant sur le divan) le locuteur ne peut pas éviter les anachronies introduites par la logique non linéaire de la mémoire, mais peut en revanche signaler ces sauts temporels à son auditeur pour qu'il soit en mesure de situer les événements les uns par rapport aux autres ; de la même manière, rien n'empêche le locuteur du récit improvisé de désigner les acteurs de son récit en accord avec la norme de cohérence, en particulier au moyen des désignations orthonymiques, de manière à ce que l'auditeur sache à tout moment de qui il est question.

Dans *Una meditación*, au contraire, nous avons vu que les manquements à la norme de cohérence sont très fréquents. Le lecteur trouvera ces défauts de cohérence incompatibles avec son expérience du récit improvisé mais il n'aura aucun mal, en revanche, à les interpréter comme le propre de la rêverie, c'est-à-dire d'une conscience qui s'adresse à elle-même et qui par conséquent n'a aucun besoin de se rendre lisible, de spécifier de qui elle parle, d'établir les liens entre les événements, etc. : comme elle n'a d'autre destinataire qu'elle-même, son discours suppose un auditeur qui sait déjà, à l'avance, de qui et de quoi il est question. Dans ce sens, nous pouvons dire de la rêverie ce que Dorrit Cohn dit du monologue intérieur :

[le monologue intérieur] place le lecteur dans une situation qui est un peu celle de quelqu'un qui surprendrait une conversation entre des amis intimes, portant sur des personnes et des événements dont il ignore tout mais qui sont si familiers aux

interlocuteurs qu'ils peuvent se passer de désigner par leur nom les personnes et les objets auxquels ils font référence.<sup>567</sup>

Dans le dialogue de la conscience avec elle-même il en est comme dans celui des deux amis : les acteurs et les événements dont il est question étant connus des deux interlocuteurs, le récit n'est ni complet ni linéaire et l'identité des acteurs reste souvent implicite.

Notons cependant ce fait important que, dans cette citation, Cohn caractérise le monologue intérieur, alors que, comme nous l'avons vu plus haut, *Una meditaci3n* ne répond pas à ce modèle textuel. Le seul trait que le roman de Benet partage avec le monologue intérieur est le non respect de la norme de cohérence. Pourtant, le monologue intérieur est la forme textuelle que la tradition littéraire a consacrée pour représenter la vie psychique et donc ce que nous appelons rêverie. Nous verrons un peu plus tard l'importance de cette question.

Résumons-nous. L'anachronie, la fragmentation et la fixation sur certains événements sont des caractéristiques qui permettent de qualifier l'énonciation de *Una meditaci3n* de mémorielle. Cependant, ces traits ne discriminent pas parmi les deux formes de narration simultanée : récit improvisé ou rêverie. C'est une autre propriété du texte qui permet de le spécifier comme rêverie, comme « pensée en action » (Murcia) : l'insouciance de l'énonciation par rapport aux normes de cohérence.

### **Una meditaci3n n'est pas vraiment une rêverie**

Mais si certains éléments soutiennent une interprétation mémorielle, qui voit le texte du roman comme une rêverie, nous allons voir maintenant que d'autres vont à l'encontre de cette interprétation et, par là, maintiennent dans un entre-deux le statut énonciatif de *Una meditaci3n*. Nous conduirons cette analyse en trois temps : nous verrons d'abord les éléments qui sont incompatibles avec le modèle de la rêverie ; puis ceux qui vont en général à l'encontre d'une caractérisation comme narration simultanée (rêverie ou récit improvisé) et invalident ainsi l'interprétation mémorielle ; enfin ceux qui mettent en cause la nature mémorielle non seulement de l'énonciation mais même du contenu du récit.

*Les longs passages à la narrativité conventionnelle* que compte le roman constituent le premier élément difficilement conciliable avec une caractérisation du texte comme

---

<sup>567</sup> Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 252.

rêverie. Par narrativité conventionnelle nous entendons ici un récit linéaire qui explicite l'articulation causale, intentionnelle et temporelle des événements et qui s'autorise des descriptions de personnages, lieux, etc., bref un récit qui se conforme aux normes de la cohérence conventionnelle. En effet, malgré sa forte anachronie au niveau inter-macroséquentiel, *Una meditación* compte de nombreux passages de ce type, car, comme nous l'avons vu, le récit à l'intérieur des macroséquences tend à être linéaire (rappelons que les macroséquences comptent en moyenne une dizaine de pages). Or ce respect de la norme de cohérence conventionnelle, qui organise le texte de manière à faciliter la compréhension de l'auditeur, est contraire au modèle de la rêverie, qui n'a que faire des questions de communication avec autrui. Comme le dit Dorrit Cohn à propos du monologue intérieur,

l'illusion d'un discours intérieur, silencieux, ne tarde pas à s'évanouir dès que les structures narratives font retour ; ainsi, lorsqu'une description explicite ou un récit chronologique suggèrent l'idée d'un discours privilégiant la communication<sup>568</sup>

Dans *Una meditación*, une fois installé dans une macroséquence, et quand les problèmes de référenciation des personnages ne sont pas excessifs, le lecteur se trouve souvent devant un bout de récit qu'il peut suivre comme une histoire *qui lui est racontée*, et non, comme dans le monologue intérieur, devant le registre des allusions capricieuses et fragmentaires d'une conscience qui vagabonde.

Un autre élément incompatible avec une caractérisation du roman comme rêverie est constitué par *les commentaires métanarratifs du narrateur*, ceux que nous avons caractérisés plus haut (p. 502 et suivantes). Dans ces commentaires le narrateur présente le texte comme mémoriel, certes, mais surtout il affiche une volonté de se faire comprendre et de contrôler la communication avec autrui. David K. Herzberger a bien noté la posture énonciative que supposent ces interventions métanarratives :

Frequently, the "I" [narrateur] intrudes in the narrative in order to express his control over the telling of the story and the order of events: "Los detractores de tal doctrina (el más apasionado de ellos era mi tío Alfonso del que, si viene al caso, se hablará más adelante)". The "I" is also aware of himself as a source of factual information, and occasionally expresses concern for his manner of narrating. In one instance he explains why he has included a detailed description of Cayetano Corral: "Si cuento todos estos detalles no es tanto con el propósito de buscar una ficticia y solamente relativa amenidad

<sup>568</sup> *Ibid.*, p. 243. Ailleurs, Cohn signale également que « un langage strictement descriptif risque donc de porter atteinte à la crédibilité du monologue dans la fiction, et les meilleurs praticiens du genre préfèrent éviter ce genre d'expression. » (*ibid.*, p. 235).



como espoleado por el deseo de dar a conocer algunos particulares de aquel hombre”. In contrast, the “I” is conscious of his fallibility as a narrator. Since he experiences a strong desire to tell the truth – “Aunque hubiera preferido cualquier otra explicación me veo obligado a suponer que...” – he readily admits that he cannot remember certain events: “Y por si fuera poco tenía un nombre que yo no he conocido otro más solemne aunque lo he olvidado”.<sup>569</sup>

Comme le montrent les citations du passage d’Herzberger, qui pointe le « *control over the telling of the story and the order of events* » que manifestent les commentaires métanarratifs, le texte est loin d’un registre de l’activité involontaire de la mémoire, du dialogue d’une conscience avec elle-même ; au contraire, dans ces interventions le narrateur montre sa volonté de justifier ses choix narratifs<sup>570</sup>, d’organiser l’exposé, de préciser la portée de son savoir, etc. et par là signifie son intention d’être compris par quelqu’un d’autre que lui-même.

De la même manière, *les digressions et les fragments théoriques* qui envahissent le texte jouent aussi contre l’interprétation mémorielle, car ils renforcent la position de surplomb instaurée par les commentaires métanarratifs. En effet, comme l’activité de théorisation suppose une prise de distance par rapport au vécu immédiat, les passages théoriques écartent le texte du registre de la remémoration désorganisée et du discours improvisé et le rapprochent d’un travail réfléchi et maîtrisé.

Ainsi, au moins trois éléments textuels sont incompatibles avec une lecture de *Una meditación* comme rêverie : l’existence de longs passages à la narrativité conventionnelle, les commentaires métanarratifs et la présence de digressions et de fragments théoriques. Le texte compte donc à la fois des traits propres de la rêverie (les défauts de cohérence textuelle) et d’autres qui sont incompatibles avec cette forme de narration simultanée.

### **Una meditación n’est pas vraiment une narration simultanée**

Mais l’ambiguïté de l’énonciation du roman de Benet ne s’arrête pas là, car d’autres éléments sont incompatibles non seulement avec la forme de la rêverie mais en général avec celle de la narration simultanée. Le premier élément qui va à l’encontre d’une caractérisation comme narration simultanée est *le fait que les cinquante premières pages*

<sup>569</sup> Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, op. cit., p. 77.

<sup>570</sup> Marzena M. Walkowiak le note aussi : « [The narrator] often stresses his presence by explaining his motives for the selection of certain events and his order in presenting them. » (Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, op. cit., p. 116)

du roman, qui racontent l'enfance des personnages, sont rigoureusement chronologiques et qu'elles servent clairement une fonction d'exposition des antécédents<sup>571</sup>. Or le propre d'une narration simultanée est de ne pas respecter l'ordre des événements et de ne pas s'embarrasser d'expositions détaillées. Le début chronologique et à fonction d'exposition est au contraire caractéristique des narrations différées.

Un deuxième élément qui s'oppose à la lecture de *Una meditación* comme narration simultanée, peut-être le plus important et sur lequel nous allons nous attarder un peu, est l'absence de motivation mémorielle des transitions entre les macroséquences et entre les séquences. Si la disposition du roman était présidée par une logique mémorielle (le propre de la narration simultanée), les enchaînements entre les différents passages, et en particulier entre les macroséquences, devraient s'appuyer (quand ils ne relèvent pas de la continuité naturelle de l'action) sur quelque expérience psychique passée du narrateur-personnage qui permet d'établir la transition entre des événements non contigus dans le temps. Autrement dit, un saut temporel (et par conséquent thématique) d'un épisode à un autre est mémoriel s'il est motivé par une connexion entre le souvenir des deux épisodes<sup>572</sup>. C'est, par exemple, ce qui se produit souvent dans *La route de Flandres* de Claude Simon, où Dominique Lanceraux repère une soixantaine de pages où « la narration [...] ne progresse plus que par constants déplacements de cellules (ou de scènes), ces derniers reposant sur des associations sexuelles. »<sup>573</sup>. Les transitions textuelles auxquelles donnent lieu ces sauts mémoriellement motivés, nous les appellerons *enchaînements mémoriels*.

Or, malgré le nombre très important de sauts temporels dans le texte de Benet, les enchaînements du type mémoriel y sont très peu nombreux. L'un d'eux est celui de la p. 139 où le texte passe du récit des soins que Mary prodigua au narrateur-personnage enfant au récit des rencontres que le narrateur-personnage adulte eut avec la prostituée Rosa de Llanes. Le lien entre ces deux épisodes temporellement très éloignés mais juxtaposés dans le texte n'est pas formulé explicitement mais peut être inféré : il est établi par le souvenir que le lacet porté par Rosa de Llanes déclenche de celui porté par Mary :

[Le narrateur, enfant, est soigné par Mary, qui porte les cheveux attachés avec un lacet]  
[...] aquella mirada [...] diluida en la combinación de sangre, arena y llanto reprimido que

<sup>571</sup> Au sens de Sternberg (voir §3.5).

<sup>572</sup> Cette connexion peut être établie par le narrateur-personnage ou seulement par le lecteur.

<sup>573</sup> Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", *op. cit.*, p. 102.

inflamaba su memoria, donde había de quedar troquelado **el lazo negro en el pelo**, conjugado con la chalina negra de grandes alas de mariposa aterciopelada que cerraba el cuello de su blusa azul celeste. [*Sans transition, le narrateur, adulte, rend visite à la prostituée Rosa de Llanes*] Absorto en la estulta contemplación de **aquel lazo de terciopelo que Rosa de Llanes** desprendió de su nuca para depositarlo encima de la mesilla de noche [...] (UM, p. 138-139)

Il s'agit du même type d'enchaînement qu'on trouve dans les réminiscences proustiennes, où le renvoi d'un événement diégétique à un autre chronologiquement très éloigné est explicitement posé comme relevant d'une expérience passée du narrateur<sup>574</sup>. C'est parce que la mémoire peut ainsi établir des connexions entre des époques très éloignées que, chez Proust, Gérard Genette voit dans « l'activité mémorielle [...] un facteur [...] d'émancipation du récit par rapport à la temporalité diégétique »<sup>575</sup>. La différence entre Benet et Proust dans la textualisation de ces sauts temporels induits par la mémoire involontaire est dans leur signalement. Comme le montre Geneviève Henrot, chez Proust le surgissement de la réminiscence induisant le saut temporel est toujours clairement signalé par divers moyens morphosyntaxiques, par exemple « des adverbes de temps [...] voués à souligner le caractère subit, rapide, brutal, imprévu de l'action de la mémoire : tels 'brusquement', 'soudain', 'tout à coup', 'à l'instant même' et surtout 'aussitôt' »<sup>576</sup>. En revanche, comme on le voit dans le passage sur le lacet de Mary puis de Rosa de Llanes, chez Benet ces sauts mémoriels ne sont pas signalés, le texte laissant au lecteur la charge de repérer à la fois la transition (de l'enfance avec Mary à l'âge adulte avec Rosa) et l'élément qui la justifie (le lacet que portent les deux femmes).

Mais, comme nous l'avons dit, dans *Una meditación* les enchaînements mémoriels sont très rares et font plutôt figure d'exception. À l'intérieur des macroséquences, ce sont les séquences hétéro-historiques, par définition complètement étrangères au propos homo-épisodique, qui peuvent le plus facilement donner lieu à un enchaînement mémoriel<sup>577</sup>.

<sup>574</sup> Rappelons cependant que seulement une petite partie des anachronies de *La Recherche* sont dues à des réminiscences. Sur ce point, voir §7.2.

<sup>575</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 179.

<sup>576</sup> Geneviève Henrot Sostero, "Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore", *Textuel*, 45, 2004, p. 73.

<sup>577</sup> En effet, l'ensemble des séquences homo-épisodiques composent un récit à peu près linéaire et qui dans tous les cas porte sur un unique macro-épisode (celui qui définit la macroséquence comme telle), les discontinuités étant le fait des séquences non diégétiques (théoriques, symboliques, etc.) et des séquences hétéro-épisodiques. Quant aux séquences hétéro-épisodiques mais homo-historiques, elles remplissent pour la plupart un rôle de contextualisation de l'action homo-épisodique, le plus souvent rapportant une partie du passé des personnages, ce qui les écarte de l'expérience psychique du narrateur-personnage (qui n'est presque jamais un des personnages de l'action) et par conséquent les rend peu propices à un enchaînement mémoriel.

C'est d'ailleurs bien le cas de celui que nous avons analysé précédemment qui passait du lacet de Mary à celui de Rosa de Llanes : la séquence sur la visite à Rosa de Llanes est une séquence hétéro-historique de la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (cf. Figure 34, p. 167). Or, d'une part, les séquences hétéro-historiques sont très peu nombreuses, comptant uniquement pour 6% du texte (cf. Tableau 7, p. 174). D'autre part, seulement une minorité de ces séquences sont introduites par un enchaînement mémoriel ; pour la plupart, le lien qu'elles entretiennent avec la séquence qui les précède ne semble pas pouvoir être rapporté à une expérience psychique du narrateur-personnage<sup>578</sup>. Bref, les enchaînements mémoriels à l'intérieur des macroséquences sont très rares.

Quant aux enchaînements entre macroséquences, nous avons montré dans le Chapitre 4 que les formes de transition sont du type que nous avons appelé *contingent*, où les deux macroséquences partagent tel ou tel personnage, tel ou tel lieu ou tel ou tel moment temporel, mais où cette coïncidence n'est jamais le fait d'une association mémorielle du narrateur. Autrement dit, dans les transitions entre macroséquences, la mémoire du narrateur n'y est pour rien. Au contraire, par leur caractère artificiel, les enchaînements contingents apparaissent non pas comme le produit d'une improvisation mais plutôt comme la marque d'une narration consciente qui cherche à dissimuler astucieusement les ruptures thématiques.

En résumé, ni dans les enchaînements entre les macroséquences ni dans ceux entre les séquences qui les composent on ne perçoit de logique mémorielle qui expliquerait les sauts temporels et thématiques par des éventuelles associations mentales du narrateur-personnage. Corolaire de cette constatation, le bouleversement de la chronologie du récit de *Una meditación* apparaît comme le fait d'une volonté souveraine plutôt que comme signe d'une énonciation mémorielle.

Le troisième élément qui ne favorise pas une interprétation du texte bénétien comme narration simultanée est l'*absence de motivation diégétique de l'activité de remémoration du narrateur*. Nous avons dit que certains commentaires métanarratifs du narrateur renvoient à son activité remémorative (« *Casi todo lo que ahora trato de traer a mis ojos [...]* » (UM, p. 73)), mais tant ces commentaires que l'ensemble du récit n'ont aucun

---

<sup>578</sup> Dans les macroséquences que nous avons analysées, il n'y a que la séquence sur le lacet de Mary/Rosa, dans la macroséquence sur le retour d'exil de Mary (cf. Figure 34), et peut-être la séquence sur la dernière fois que le narrateur voit Julián, dans la macroséquence sur le déclenchement de la guerre civile (Figure 29), qui semblent pouvoir être qualifiées de mémorielles.

destinataire diégétique, ne s'adressent à aucun personnage, le travail de remémoration du narrateur reste sans justification qui le soutienne à l'intérieur de la diégèse. La motivation diégétique de la narration n'est certes pas indispensable pour concevoir le récit comme narration simultanée, mais son absence ne favorise pas une telle interprétation et éloigne *Una meditación* de ce roman paradigmatique du mémoriel improvisé (et un des chefs-d'œuvre de l'auteur qui a le plus influencé Benet) qu'est *Absalom, Absalom* de Faulkner. Dans ce roman, en effet, le récit de la vie de Thomas Sutpen, le héros du roman, est à la charge de quatre personnages questionnés par l'un d'entre eux, Quentin Compson<sup>579</sup>. Le texte du roman est ainsi constitué de ce que Michael Millgate appelle les *monologues interrompus* de chacun des personnages<sup>580</sup>, motivés par les questions de Quentin. Edmond Volpe résume ainsi la situation d'énonciation du texte de Faulkner :

The tragic story of Thomas Sutpen and his children is told by four narrators –Rosa Coldfield, Mr. Compson, Quentin Compson, and Shreve McCannon, Quentin's Canadian roommate at Harvard. [...] During the three hours of the September afternoon which he spends with Miss Rosa, Quentin discovers some of the facts about this legend and the people involved in it. On the evening of the same day, his father gives him more details and presents his version of the story. When he goes to Harvard, Quentin tells Shreve about Sutpen; and on the day that Quentin learns of Miss Rosa's death, both boys work out their own version of the tragedy, filling in gaps in the narrative, discarding conclusions of the other narrators that do not fit the facts or that the boys do not consider valid. These four people, in other words, are not merely telling a story; they are trying to reconstruct the past, seeking to understand not only the sequence of events and the human motivations that culminated in the tragedy, but also the meaning of Thomas Sutpen's rise and fall.<sup>581</sup>

<sup>579</sup> Comme le résume Edmond Volpe: « *The tragic story of Thomas Sutpen and his children is told by four narrators—Rosa Coldfield, Mr. Compson, Quentin Compson, and Shreve McCannon, Quentin's Canadian roommate at Harvard. [...] During the three hours of the September afternoon which he spends with Miss Rosa, Quentin discovers some of the facts about this legend and the people involved in it. On the evening of the same day, his father gives him more details and presents his version of the story. When he goes to Harvard, Quentin tells Shreve about Sutpen; and on the day that Quentin learns of Miss Rosa's death, both boys work out their own version of the tragedy* » (Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, op. cit., p. 186).

<sup>580</sup> « *Faulkner's characteristic way of handling narrative was to present it as a recital to an audience, a monologue with interruptions. The great advantage of interrupted monologue [...] was that it permitted interior and exterior views of a character [...] to coexist. Because an audience is present, the characters are quite naturally driven to deal not simply with events but with motivation, to reveal the bases of reason, prejudice, or emotion on which they have acted [...] The listeners, for their part, may abandon silence to protest, argue, cross-examine, or engage in Socratic dialogue [...] To put it in another way, they are in some degree the kind of interjections which we as readers should be making, [...] Faulkner ha[s] provided the reader with a second self within the very world of the novel.* » (Michael Millgate, "William Faulkner: The Problem of Point of View", in L. Welshimer Wagner (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan State University Press, 1973, p. 186).

<sup>581</sup> Volpe, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, op. cit., p. 186.

Les monologues des quatre personnages étant oraux, le récit qui en résulte est naturellement un récit mémoriel improvisé, ce qui justifie diégétiquement une interprétation mémorielle de l'énonciation d'*Absalom, Absalom !* Rien de tel, en revanche, dans *Una meditaci3n*, où le récit du narrateur-personnage ne s'adresse à aucun autre personnage<sup>582</sup>.

Quatrième caractéristique du texte à l'encontre de sa lecture comme narration simultanée, *le style ne présente aucune trace d'improvisation ni d'oralité*. Comme nous l'avons déjà dit auparavant, la phrase bénétienne se caractérise par la majesté de sa construction, par son élaboration syntaxique et rhétorique, tout le contraire des hésitations, interruptions, répétitions, reprises, reformulations, etc. de l'énonciation improvisée. Or une narration simultanée est par définition assujettie à ces contraintes propres de l'improvisation. C'est ce qui arrive, par exemple, dans *La route de Flandres* de Claude Simon, qui, comme l'a montré Dominique Lanceraux, présente « un 'discours' qui s'improvise, s'avance anneau par anneau »<sup>583</sup>.

Enfin, *la longueur et la complexité des digressions, des passages théoriques et de certains commentaires métanarratifs* constituent un cinquième élément peu compatible avec une interprétation du texte comme narration simultanée. On peut accepter qu'une narration simultanée (comme celle de l'analysant sur le divan) donne lieu de temps en temps à des considérations générales ou théoriques, mais il est difficilement imaginable que ces digressions se prolongent – comme elles le font dans le texte de Benet – pendant une durée équivalente à plusieurs pages. Ces longs développements sont plutôt propres à la narration différée.

En résumé, alors que l'anachronie, la fragmentation et la fixation sur certains événements justifiaient une caractérisation du texte bénétien comme narration improvisée, cinq autres faits textuels jouent contre cette interprétation : le début chronologique du

<sup>582</sup> Même en tant que mémoriel tout court, le récit de *Una meditaci3n* est peu motivé par la diégèse, car très peu est dit sur les raisons qui poussent le narrateur à entreprendre le travail de remémoration. La nature mémorielle de *La Recherche* de Proust, par exemple, est bien plus motivée, ne serait-ce que quand, à la fin du texte, dans *Le Temps retrouvé*, le narrateur-personnage présente rétrospectivement son récit autobiographique comme la voie vers le salut à travers la création littéraire.

<sup>583</sup> « La caractéristique de ces pages tient à ce qu'elles obéissent au mouvement 'présent' d'une énonciation. De là, [...] un 'discours' qui s'improvise, s'avance anneau par anneau. D'où ces automatismes : poncifs ('le dernier chic le nec plus ultra'), tours redoublés ('j'ai compris cela, j'ai compris que', 'mieux valait donc qu'il le croie mieux valait donc qu'il soit idiot') ou familiers ; ces tâtonnements : approches différées ('non pas... mais'), synonymes égrenés ensemble ('moustique insecte moucheron', 'aux usages aux convenances') ; ces ajustements : compléments ('c'est-à-dire...' 'et peut-être...'), rectifications ('ou plutôt...', 'du moins...'), etc. » (Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", *op. cit.*, p. 95).

roman à fonction d'exposition, l'absence d'enchaînements mémoriels entre macroséquences et entre séquences, l'absence de marques énonciatives d'improvisation, l'absence de motivation diégétique de la narration, et la longueur et la complexité des digressions et des passages non diégétiques.

Nous avons vu dans les pages qui précèdent que l'énonciation de *Una meditación* ne correspond vraiment à aucune des deux formes du récit simultané (c'est-à-dire celui qui se soumet à la dynamique de la mémoire, celui dont l'énonciation est mémorielle) : ni à celle de la rêverie ni à celle du récit improvisé. Certains éléments textuels soutiennent certes chacune de ces deux lectures, mais bien d'autres les contredisent. Il en résulte que le statut énonciatif du roman est maintenu dans l'ambiguïté : le texte prend parfois les allures d'un récit simultané (ici de rêverie, là de récit improvisé), donc à l'énonciation mémorielle, parfois celles d'un récit différé aucunement influencée par le fonctionnement de la mémoire.

### **Una meditación est-il une remémoration ?**

Mais l'ambiguïté du texte par rapport à la lecture mémorielle va au-delà de l'énonciation et atteint aussi le contenu : en effet, c'est son caractère de remémoration (simultanée ou différée) d'événements passés auxquels a participé le narrateur qui peut être mis en question. Cette autre forme d'ambiguïté est due à trois faits textuels que nous allons présenter ci-dessous, le plus important et décisif en dernier.

*La forme des enchaînements* entre macroséquences et entre séquences est le premier de ces faits textuels. Nous avons distingué deux types de narration mémorielle réelle : simultanée et différée. N'étant pas une narration simultanée (nous l'avons montré ci-dessus), pour être mémoriel le texte doit être une narration différée. Les narrations différées sont celles où l'énonciateur produit le texte après la phase de remémoration, avec un agencement déterminé par une intention communicative précise, par exemple (dans une autobiographie) raconter sa vie telle qu'on l'a vécue. Or qu'y a-t-il dans le récit de *Una meditación* d'une telle forme d'organisation ? Vu la fréquence des bouleversements de la chronologie, les phénomènes d'éclatement épisodique, les interruptions constantes par des discours non diégétiques, etc., quelle intention communicative peut-on imaginer derrière un tel agencement ? Dans le domaine des pratiques textuelles réelles, il semble qu'aucune. Ainsi, il est impossible de ranger le récit de *Una meditación* dans la catégorie des récits mémoriels différés, comme il n'était pas possible de le ranger dans celle des récits mémoriels simultanés. Il ne reste qu'une classe de récit où la fragmentation, la

discontinuité, l'éclatement et l'anachronie non motivées sont légitimes : le récit littéraire, celui pour lequel tout est permis, particulièrement le jeu avec les codes textuels conventionnels.

Le deuxième fait œuvrant contre une lecture mémorielle du contenu du texte est la faible présence du narrateur dans la diégèse. En effet, comme le souligne Marzena M. Walkowiak, bien qu'il soit un des personnages du roman, le narrateur ne participe presque pas à l'action et le texte ne porte que très exceptionnellement sur lui : « *we do not know anything about him, his job, his present family and his relations with others* », « *the text is mainly dedicated to others, and only briefly does the narrator explain in what way they were related to him.* »<sup>584</sup>. Par ailleurs, le narrateur n'est même pas témoin de la plupart des événements qu'il rapporte. Il figure dans le début du roman, où est décrite l'enfance de plusieurs personnages, mais principalement comme membre du personnage collectif « les enfants »<sup>585</sup> (le court épisode de la chute et des soins que lui prodigua Mary, p. 42-43, faisant exception) ; puis, quelques pages sont consacrées à son exil (p. 88-90), à ses relations avec Leo (p. 134-135) et avec Carlos et Cayetano (p. 307-308) ; enfin, il est présent dans la cérémonie d'hommage à Jorge (p. 315-319). En revanche, il ne participe pas à la plupart des événements des lignes d'histoire sur Carlos et Leo, sur Emilio et sur Jorge. En cumulé, seulement une dizaine de pages lui sont consacrées dans tout le roman. Ainsi, le narrateur de *Una meditación* n'étant très souvent ni protagoniste ni même témoin, son récit n'entre dans aucun des deux types de récit homodiégétique définis par Gérard Genette : ni dans celui où « le narrateur est le héros de son récit » (que Genette appelle

<sup>584</sup> Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, op. cit., p. 78 et 66. Ceci a souvent été signalé par la critique : Sobejano remarque que le narrateur « *no cumple papel de protagonista* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 383), puis : « *estamos más dentro de su discurrir que de su biografía o carácter.* » (p. 391). Estrella Cibreiro, également, signale que « *this narrator [...] plays a secondary, imprecise, and primarily passive role in events [...]* » (Cibreiro, "Narrators and Their Narrations: *Una meditación* and *Saúl ante Samuel*", op. cit., p. 130). Herzberger remarque que la vie intérieure du narrateur-personnage ne fait pas l'objet de beaucoup d'attention : « *The 'I' of Una meditación infrequently discusses his own personality and rarely indulges in self-analysis.* » (Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, op. cit., p. 75). Ricardo Gullón, enfin : « *El narrador carece de nombre. No lo necesita; [...] sus reflexiones como sus recuerdos no dicen gran cosa de su carácter y lo que dicen de su vida son más bien iluminaciones parciales de otros que de su propia condición.* » (Gullón, "Sombras de Juan Benet", op. cit., p. 206).

<sup>585</sup> « *It is true that the narrator's childhood is recounted, but his own participation in it seems to be passive, unimportant and overshadowed by the influences of others.* » (Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, op. cit., p. 116)



*autodiégétique*, comme celui de *La Recherche*), ni dans celui où le narrateur « joue un rôle secondaire [...] d'observateur et de témoin »<sup>586</sup>.

Cette faible présence du narrateur-personnage dans la diégèse peut être confirmée au moyen d'une étude lexicométrique de l'ensemble du texte. Formellement, la marque de la présence du narrateur est celle de la première personne du singulier, qui se manifeste dans les pronoms, les possessifs et les verbes<sup>587</sup>. Certes, la première personne peut renvoyer non au narrateur mais à un personnage dont le texte retranscrirait le discours, mais les occurrences de discours rapporté dans *Una meditación* sont très rares. Le nombre de formes à la première personne fournit donc une indication fiable de la présence du narrateur dans le texte. Pour des raisons techniques, cependant, nous devons restreindre le décompte aux pronoms, mais en excluant le pronom sujet *yo*, et aux possessifs<sup>588</sup>. Pour interpréter le résultat du décompte dans *Una meditación* nous le comparons au résultat obtenu pour deux autres textes au narrateur homodiégétique : *La familia de Pascual Duarte*, de Camilo José Cela, et *Cinco horas con Mario*, de Miguel Delibes. Dans le système de Dorrit Cohn exposé plus haut, le roman de Cela serait un récit autobiographique<sup>589</sup>, tandis que le texte de Delibes correspond plutôt à un monologue remémoratif<sup>590</sup>.

L'analyse automatique de ces trois textes fournit les résultats suivants<sup>591</sup> : dans *Una meditación*, le nombre total de pronoms (à l'exception de *yo*) et de possessifs de première

<sup>586</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 253.

<sup>587</sup> « *La persona es un morfema, propio de los pronombres personales, los posesivos y los verbos, que señala a los protagonistas del coloquio.* » (Marín, Grau et Sánchez, *Gramática española, op. cit.*, p. 144).

<sup>588</sup> Nous ne comptabilisons pas les verbes conjugués à la première personne parce que les outils informatiques dont nous disposons (l'analyseur *Freeling*, voir note 226, p. 186) n'en identifient pas la personne de manière fiable. Quant au pronom sujet de première personne, *yo*, nous l'excluons du décompte pour deux raisons : d'une part, en espagnol le pronom sujet est le plus souvent éliminé ; d'autre part, dans *Una meditación* le mot « *yo* » est très souvent employé dans un sens proche de celui du « moi » freudien pour désigner non pas l'énonciateur mais la conscience de l'individu (par exemple, p. 173 : « *No podía pensar en otra cosa que en acumular razones [...] para justificar un acto que un yo distinto, apegado a estímulos más artificiosos tal vez que los de la sangre, había reputado como una cobardía.* » ; p. 263 : « *la cópula imprime carácter: o bien la carne se transustancia o bien el objeto amado se disipa, arrastrando en su caída todas las esperanzas de llevar a lo concreto la esencia preamada y dejando el yo reducido a las formas de ser que le han sido dadas.* »).

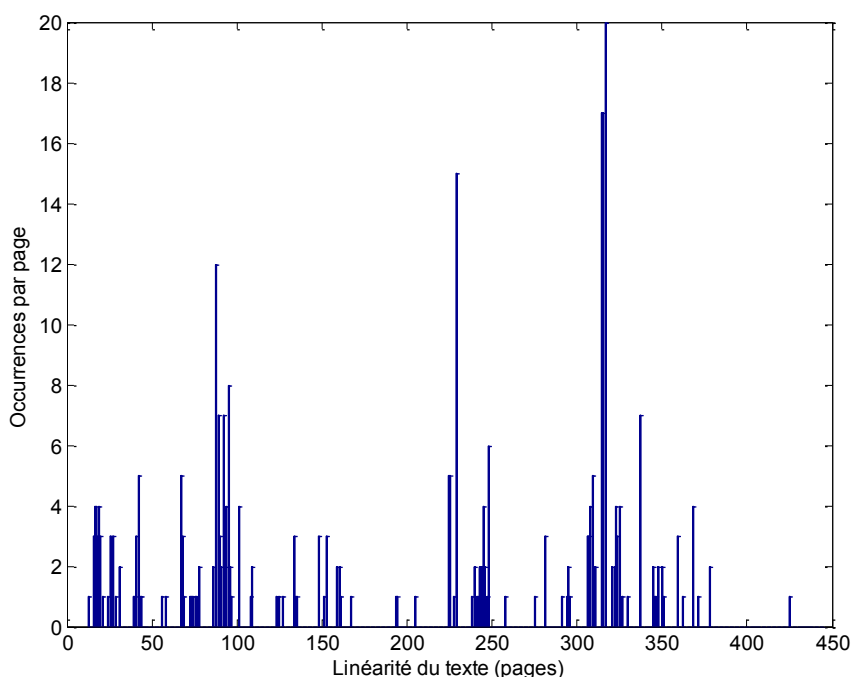
<sup>589</sup> *La nota del transcriptor* avec laquelle commence le roman appelle le texte *memorias* : « *Me parece que ha llegado la ocasión de dar a la imprenta las memorias de Pascual Duarte.* ». Puis, au début de son texte, le narrateur homodiégétique commence avec une lettre où il présente son récit comme « *[una] especie de Memorias* ».

<sup>590</sup> Voir note 539.

<sup>591</sup> Le logiciel de comptage a été élaboré dans le langage MATLAB.

personne du singulier est de 287, soit 0.2 % des mots du texte (qui en compte 139000) ; dans *Cinco horas con Mario*, les mêmes formes comptent pour 1.9 % des mots du texte ; dans *La familia de Pascual Duarte*, pour 2.9 %. Ces résultats démontrent clairement ce que nous affirmions plus haut : comparé aux narrateurs homodiégétiques de Delibes et de Cela, le narrateur de *Una meditación* est dix (et quinze) fois moins présent.

La Figure 97 ci-dessous montre la distribution des occurrences de ces formes le long du texte de *Una meditación*. L'accumulation de barres et leur hauteur signalent les passages où le narrateur participe à l'action : son enfance (accumulation de barres jusqu'à la page 50), son exil (barres hautes autour de la p. 88), ses relations avec Carlos et Cayetano (barres hautes autour de la p. 308) et sa présence à la cérémonie d'hommage à Jorge (barres hautes autour de la p. 318). Le passage autour de la p. 228 porte non sur le narrateur mais sur son grand-père, sa haute concentration de formes dans le graphique est due à ce que le personnage protagoniste est désigné avec le possessif « *mi abuelo* ».



**Figure 97: Distribution des pronoms (à l'exception de « yo ») et des possessifs de première personne du singulier dans *Una meditación***

En conclusion, l'absence presque systématique du narrateur dans l'action qu'il décrit ne peut qu'affaiblir la nature homodiégétique de la narration et par conséquent son caractère mémoriel.

Par ailleurs, on peut se demander à la vue du graphique ci-dessus à quoi correspondent les autres occurrences, celles qui se trouvent plus ou moins isolées entre les passages que nous venons d'identifier (ceux où le narrateur participe à l'action). Certaines de ces occurrences correspondent à des références aux parents du narrateur, désignés avec un possessif<sup>592</sup>. Mais, surtout, beaucoup de ces occurrences correspondent à des références au narrateur non pas en tant que personnage mais en tant que source du discours, par exemple comme l'auteur des développements théoriques :

Para seguir con la comparación **me atrevo a decir que**, a partir de la escala de elementos simples, será preciso levantar la mineralogía del alma para pasar después a la litología, al objeto de saber cómo son las formaciones psíquicas que constituyen la corteza habitual del hombre. (UM, p. 282)

Sabía [Carlos] -demasiado bien- que nunca hay sacrificio de un tercero y no porque la persona no se irrogue el derecho a ello sino porque la economía emocional, de ser rigurosa, una vez aceptado el balance del acto no tolera que recaigan sobre otro los resultados que pertenecen en exclusiva a su voluntad; y ahí **-a mi parecer-** reside la raíz de todo asunto parecido pues no existe sacrificio si no es derivado de la propia voluntad - o el mandato superior identificado con tal voluntad- de sufrir pérdida de un bien que ni sea transferible, ni tenga realidad psíquica fuera de su pertenencia. (UM, p. 296)

**Se me alcanza** que casi siempre un misterio de esa naturaleza se reduce a sus bordes, son ciertos límites que entrevistos y no franqueados configuran la zona de sombra que al instante acapara todo el pathos de la razón [...] (UM, p. 359)

Mais bien plus importantes pour le statut mémoriel du roman sont les occurrences où le narrateur fait référence aux limitations de son savoir concernant les événements qu'il raconte (nous reprenons quelques-uns des exemples cités à la p. 502) :

Aquellos informes —**me imagino**— no debieron facilitar ni con mucho una comprensión correcta de unos para con otros (UM, p. 44)

**Yo no puedo abonar** a qué grado de intimidación llegaron durante aquel año largo en que menudearon sus visitas pero **tengo entendido que** no hicieron sino hablar, y no con mucho calor. (UM, p. 109)

**Me malicio** que ella sabía tanto de su carácter escéptico (y por así decirlo, de su abulia sentimental) como conocía él su volubilidad. (UM, p. 425)

---

<sup>592</sup> « *mi abuelo* » (entre autres, p. 205, 244, 258), « *mi tío* » (p. 229, 240), « *mi padre* » (p. 101, 194, 229), « *mi madre* » (entre autres, p. 101, 194, 229).

Ces commentaires sont importants dans la mesure où, étant distribués tout le long du roman, ils entretiennent l'impression que le narrateur est un des personnages de la diégèse, donc homodiégétique, alors que, en réalité, nous allons voir tout de suite que le narrateur de *Una meditación* devient très souvent omniscient, donc hétérodiégétique (extérieur à la diégèse).

C'est surtout ce troisième facteur, le statut ambigu du narrateur par rapport à la diégèse, qui met à mal la caractérisation du récit comme remémoration. Pour que le récit puisse être une remémoration, il est nécessaire que le narrateur s'en tienne à ses propres souvenirs et à ce que, en tant que personnage, il a pu apprendre des autres personnages. Or le narrateur de *Una meditación* oscille entre cette position de narrateur-personnage propre du récit remémoratif et celle d'un narrateur omniscient extérieur à la diégèse. Dans les termes de Gérard Genette, le récit oscille entre une focalisation interne sur le personnage du narrateur homodiégétique et une focalisation zéro portée par une voix hétérodiégétique<sup>593</sup>. En effet, très souvent le narrateur raconte avec grand détail des événements auxquels il n'a pas assisté et qu'aucun autre personnage n'a pu lui rapporter : l'intimité de la chambre de Carlos et Leo, les souffrances d'Emilio Ruiz dans la sienne, l'aventure de Mary et Carlos, les jeux sexuels de Jorge et Camila, etc. De surcroît, le narrateur ne se limite pas à la description extérieure de ces événements mais s'étend aussi très longuement sur les sentiments et les pensées de chacun des personnages. Ce fait a été noté par David K. Herzberger (qui appelle 'I' le narrateur homodiégétique et *omniscient narrator* le narrateur hétérodiégétique):

The descriptions and analyses of characters in *Una meditación* frequently reflect the view of a third person omniscient narrator who relates the thoughts and motives of his characters. Benet attempts to legitimize in part the omniscience of the 'I' by placing him in certain situations where he can see or hear events, or by making him an acquaintance of a particular character [...] However, in contrast to the usual limitations of the first person narrator, the 'I' of *Una meditación* becomes the center of consciousness not only for external, observable occurrences, but also for the psychological development of the other characters. [...] Not only does he relate external actions to which he has no possible access, but he also attempts to penetrate the characters' minds and portray their private thoughts.<sup>594</sup>

<sup>593</sup> Genette appelle récit non focalisé ou à focalisation zéro « ce que la critique anglo-saxonne nomme le récit à narrateur omniscient [...] où le narrateur en sait plus que le personnage, ou plus précisément en dit plus que n'en sait aucun des personnages » et récit à focalisation interne celui où « le narrateur ne dit que ce que sait tel personnage » (Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 206).

<sup>594</sup> Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, *op. cit.*, p. 77-79.

Cette ambiguïté a souvent été remarquée par la critique<sup>595</sup>. Pour Marzena M. Walkowiak, qui défend une interprétation mémorielle du texte, elle apparaît nécessairement comme une aporie :

Sometimes [the narrator] pretends to see more than is possible for him. He could not have been present at most of the actions performed by other characters, he could not have known how they felt; yet still he describes in minute detail their feelings, for instance, during love-making and the settings in which certain actions took place.<sup>596</sup>

Sur ce point, *Una meditación* rappelle l'ambiguïté du modèle proustien dont le récit « pass[e] à volonté de la conscience de son héros à celle de son narrateur, et [vient] habiter tour à tour celle de ses personnages les plus divers »<sup>597</sup>. Dans *La Recherche*, en effet, « nous avons, sans aucun relais apparent, accès aux sentiments de Swann à l'égard de sa femme ou de Saint-Loup à l'égard de Rachel, et même aux dernières pensées de Bergotte mourant »<sup>598</sup>. De cette manière, comme le dit Gérard Genette, Proust brouille les codes et mélange le narrateur autobiographique et le narrateur omniscient :

Proust oublie ou néglige la fiction du narrateur autobiographe et la focalisation qu'elle implique, et a fortiori la focalisation sur le héros qui en est la forme hyperbolique, pour traiter son récit sur un troisième mode, qui est évidemment la focalisation-zéro, c'est-à-dire l'omniscience du romancier classique.<sup>599</sup>

Plus proche de la poétique bénédictine, Claude Simon brouille aussi les conventions énonciatives dans *La route de Flandres*, où alternent le récit du héros à la première personne et celui d'un narrateur hétérodiégétique<sup>600</sup>.

<sup>595</sup> Par exemple, par Mary S. Vasquez et par Vicente Cabrera : « *In the reflection of memory's erratic nature, the narrator can recreate another character's monologue word for word* » (Vásquez, "The Creative Task: Existential Self-Invention in *Una meditación*", *op. cit.*, p. 69). « *The 'I' knows more than he normally should, not only his own inner thoughts and emotions, but those of others as well.* » (Cabrera, *Juan Benet, op. cit.*, p. 96).

<sup>596</sup> Walkowiak, *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet, op. cit.*, p. 126.

<sup>597</sup> Genette, "Discours du récit", *op. cit.*, p. 223.

<sup>598</sup> *Ibid.*, p. 221.

<sup>599</sup> *Ibid.*, p. 222.

<sup>600</sup> Dominique Lanceraux constate en effet que peu après le début du roman « le texte s'allège de la première personne, le narrateur devient personnage sur qui focalise un récit à la troisième personne [...] d'un récitant-scripteur » ; ensuite, le héros et le narrateur hétérodiégétique « écriront le roman tour à tour, sans que l'un englobe l'autre » (Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", *op. cit.*, p. 97). Le cas de *Tiempo de silencio* (et d'autres romans « polyphoniques », comme par exemple ceux de Virginia Woolf) est différent : dans le texte de Martín-Santos alternent le discours du narrateur hétérodiégétique et les monologues (mentaux) non pas d'un mais de plusieurs personnages (Pedro, la patronne de la pension, Cartucho, Similiano, etc.). Cette pluralité de voix homodiégétiques détruit toute possibilité de lecture du texte comme remémoration et identifie immédiatement *Tiempo de silencio* comme construction littéraire.

Dans *Una meditación*, nous l'avons vu, le texte s'autorise également les deux modes narratifs, l'un limité au savoir du narrateur-personnage, l'autre omniscient. Laura Rivkin Goldin et Kathleen M. Vernon constatent aussi ce statut ambigu du narrateur bénéficiaire mais selon elles ce n'est que vers la fin du roman qu'il devient omniscient<sup>601</sup>. Pour Pablo Gil Casado, en revanche, c'est vers la moitié du roman que s'opère le changement de statut<sup>602</sup>. Mais, en réalité, le récit de pensées et de sentiments des personnages (autres que le narrateur-personnage lui-même) commence plus tôt que ne le disent Rivkin, Vernon ou Casado. En effet, la transgression du mode de narration avec lequel avait commencé le roman, limité au savoir possible du narrateur-personnage, est déjà clairement perceptible dans la longue macroséquence sur le retour d'exil de Mary, qui commence à la p. 136 (sur 445 ; cf. Figure 10, p. 70), où, par exemple, le sentiment de détresse de Mary quand sa famille lui demande des explications est rapporté en détail :

No era capaz de responder ni de levantar la mirada ni de llorar, bajo el influjo de aquella orden superior [...] que si un día le inculcó la confianza necesaria para desoir los mandatos de la familia hoy la tenía confundida en su propia incapacidad para comprender la pregunta y barruntar su situación, para escudriñar la manera silenciosa de pensar de todos los comensales y, en el fondo, de reconocerse a sí misma —en toda la dimensión de sus faltas— casi perdido el control de un cuerpo arrastrado por la estrepitosa corriente de aquellas cuatro palabras que le quitaban el suelo bajo los pies, perdida la memoria y llevada en volandas hacia la pretendida destrucción que ella voluntariamente había elegido con un acto que nadie —ni ella misma y acaso solamente su actual marido—podía comprender (UM, p. 143-144)

De même, dans la macroséquence suivante sur les tribulations d'Emilio Ruiz à l'auberge, le texte rapporte la mauvaise nuit que passa ce personnage avec un degré de détail invraisemblable de la part d'un narrateur qui serait aussi un personnage :

La noche antes, al llegar a la fonda y encender la luz de su cuarto, había sufrido un ataque de nervios de una intensidad desconocida para él; temblando [...] No bien hubo bebido un vaso de agua empezó a jadear con una violencia que iba tan en aumento que se

<sup>601</sup> « Antes de delegar autoridad narrativa en el personaje que nos conduce al final de *Una meditación*, Benet ensancha los horizontes de búsqueda en la novela. Agotado ahora el potencial dramático del Yo, Benet adopta la perspectiva de una tercera persona omnisciente » (Rivkin Goldin, "La búsqueda literaria en *Una meditación*", *op. cit.*, p. 119). « [En *Una meditación*] no hay más fuente narrativa que las palabras rememorantes del narrador, por lo menos hasta el final cuando el narrador parece fundirse con una conciencia narratorial/autorial más abarcadora » (Vernon, "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", *op. cit.*, p. 435).

<sup>602</sup> « Hacia la mitad de la novela, el carácter biográfico ha desaparecido ya, e idénticamente la función que desempeñaba inicialmente el narrador. Éste, aun narrando en primera persona, adquiere en el transcurso de la novela características omniscientes, pues lo que atestigua es humanamente inatestiguable. » (Gil Casado, *La novela deshumanizada española*, *op. cit.*, p. 169).

veía obligado a detenerse, como si sufriera un ahogo, apretándose los riñones con las manos y aspirando profundamente para aplastar la agitación de sus pulmones. Y súbitamente comenzó a hipar; con el jadeo y el hipo su mandíbula inferior se puso a temblar y, agotado, se tumbó de bruces en la cama escondiendo la cabeza bajo la almohada como para ocultarse de un cuerpo que se revolvía contra él; así estuvo un largo rato e incluso concilió un sueño muy leve del que despertó de un hipido, entre convulsiones y sudores, abrumado por el calor; a tientas se deslizó de la cama, despojándose en parte de la camisa y el pantalón, para buscar en el suelo el frío que calmara su frente, su pecho y su vientre. Caminando de rodillas y tras un forcejeo violento que consumió sus penúltimas energías, logró abrir la ventana de par en par y allí quedó de hinojos ante ella, con las manos crispadas en el antepecho y la cabeza vencida sobre su marco [...] (UM, p. 174-175)

Bref, après les premières cent pages, le narrateur de *Una meditación* alterne deux positions : celle du narrateur autobiographique qui raconte ses souvenirs et celle du narrateur-auteur omniscient et extérieur à la diégèse. Dans les termes genettiens, nous dirons que l'alternance se produit entre un narrateur homodiégétique qui s'en tient à une focalisation interne, le narrateur autobiographique, et un narrateur hétérodiégétique (extérieur à la diégèse) avec les prérogatives du narrateur du récit classique à focalisation zéro. Comme dans d'autres occasions, ce trait n'est pas exclusif de *Una meditación*, il est présent aussi dans d'autres œuvres de Benet, par exemple dans *Volverás a Región*<sup>603</sup>. L'important ici est que la deuxième position est incompatible avec la fiction qu'essaye d'instaurer la première, c'est-à-dire avec le texte comme remémoration d'événements vécus par son narrateur. En conclusion, ce n'est pas uniquement l'énonciation qui n'est pas vraiment mémorielle (nous l'avons montré plus haut), le contenu ne l'est pas non plus. C'est-à-dire comme le dit Antonia M<sup>a</sup> Molina Ortega après avoir constaté la présence des

<sup>603</sup> Dans *Volverás a Región* la narration est portée essentiellement par trois voix, celle du narrateur hétérodiégétique, celle de Marré Gamallo et celle du docteur Sebastián. Or, comme le montre Malcolm Alan Compitello, le Dr. Sebastián rapporte avec un degré de précision invraisemblable des événements dont il n'a pas été témoin : « *Other encroachments of the narrator on the internally focused view of a character involve Daniel Sebastián. A particularly perplexing one is Daniel's description of the card game between the man who will later be Gamallo's opponent in the Región casino, and some of the other men who work with him in the mine. It is difficult enough to imagine the doctor's being able to describe a scene which he did not witness without the narrator's having heightened his perception, but it is virtually impossible for Daniel to reproduce the dialogue that transpired during that night's game without his vision's being meshed with that of the non-focused narrator.* » (Compitello, *Ordering the Evidence: Volverás a Región and Civil War Fiction*, op. cit., p. 126). « *The numerous occasions on which Sebastián reproduces the speech acts of Gamallo and his opponent during the card game are additional examples of this super-imposition of narrative levels.* » (ibid., p. 136)

deux formes de narration, « *Una meditación no es en realidad un relato autobiográfico* »<sup>604</sup>.

Par ailleurs, cette coexistence de deux narrateurs incompatibles est d'autant plus déroutante qu'elle est dissimulée : *le texte confond les voix homodiégétique et hétérodiégétique* et trouble ainsi davantage les repères du lecteur. Cette dissimulation des différences entre les deux voix narratives est le fait de trois caractéristiques du texte. La première, c'est le fait déjà mentionné que le plus souvent, même quand la narration est homodiégétique, le narrateur-personnage n'intervient pas dans l'action qu'il décrit ou alors il le fait de manière passive, comme spectateur. Cette absence du narrateur-personnage dans l'action le rapproche alors d'un narrateur hétérodiégétique, dont le propre est de ne pas participer à la diégèse.

Le deuxième fait textuel promouvant l'indistinction des voix est la rareté des marques de première personne. Pour décrire l'action, un narrateur hétérodiégétique s'exprime uniquement à la troisième personne (pronoms et verbes), alors qu'un narrateur homodiégétique emploie aussi la première quand il est question de décrire son rôle de personnage. C'est ce changement de la troisième à la première personne qui, par exemple dans *La route de Flandres* de Claude Simon, permet de repérer des changements de narrateur. Rien de tel, en revanche, dans *Una meditación*, où, comme le narrateur-personnage ne parle presque jamais de lui-même, les pronoms et les verbes à la première personne sont presque inexistants. C'est en effet ce qu'a montré l'analyse lexicométrique menée plus haut : le texte de *Una meditación* comporte dix fois moins de formes pronominales à la première personne que *Cinco horas con Mario*, de Delibes, et quinze

---

<sup>604</sup> « *Tal narrador puede crear alguna confusión en tanto que oscila entre el narrador testigo [...] y un narrador omnisciente de primera persona [...] Una meditación no es en realidad un relato autobiográfico con presencia constante del yo narrativo sino una reflexión personal sobre la existencia del individuo [...] En realidad, no hay cambio de perspectiva narrativa, ni dos narradores distintos, sino una simple mudanza del foco de interés: si al principio de la novela el narrador se centra en su peripecia personal, partiendo de su infancia, conforme avanza la obra, encuentra un modo más satisfactorio para definirse a sí mismo y es a través del análisis de las acciones y de las conciencias de los otros, a los que enjuicia desde su única perspectiva, de tal manera que esa mirada condiciona la novela como visión única donde solo se observa la conciencia de un único personaje: el narrador.* » (Antonia M<sup>a</sup> Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007, p. 225-226). En accord avec cette interprétation non strictement autobiographique, Molina Ortega suggère plus loin que ce que le narrateur rapporte sur les autres personnages « *parece salir de su imaginación, de su empeño por crear un mundo coherente que le sirva para expresar su propia situación en el mundo.* » (*ibid.*, p. 227). Odile Castro semble suggérer une interprétation similaire : « [dans *Una meditación*] l'imagination prend le relais de la mémoire, l'aventure de Leo et Bonaval dans le Hurd mythique se révélant une approche originale du traumatisme provoqué par la guerre civile. » (Odile Castro, "Conscience historique et structures narratives dans les romans de Juan Benet", *Cahiers du GRIAS*, 1, 2000, p. 99).



fois moins que *La familia de Pascual Duarte*, de Cela. Ainsi, de par son effacement comme personnage, le narrateur-personnage bénétien est en quelque sorte à mi chemin entre le narrateur homodiégétique et le narrateur hétérodiégétique.

La troisième caractéristique textuelle qui dissimule l'existence de deux voix narratives incompatibles est l'absence de différences entre le style du narrateur homodiégétique et celui du narrateur hétérodiégétique. En effet, les deux narrateurs s'expriment dans un même style rhétoriquement très élaboré et maîtrisé, et dénoué de marques d'oralité et d'improvisation. Cette indifférenciation entre le style du narrateur hétérodiégétique et celui des personnages est une tendance générale de la poétique bénétienne, souvent remarquée par la critique<sup>605</sup>. Dans *La route de Flandres* de Claude Simon, on constate aussi cette indistinction stylistique entre le narrateur-personnage et le narrateur hétérodiégétique, mais dans le pôle opposé : les deux narrateurs simoniens s'expriment dans un même style oral et improvisé<sup>606</sup>.

Dans cette indistinction des voix narratives qui domine la plupart du roman, la lecture des rares passages où le narrateur participe à l'action est toujours une source de perplexité. Car dans ces passages réapparaissent les marques propres de la narration homodiégétique et le lecteur se trouve soudainement rappelé que le texte qu'il lit se présentait au début sous une forme autobiographique. C'est ce qu'illustre le début de la macroséquence sur la cérémonie d'hommage à Jorge où, après de nombreuses pages portées par le narrateur hétérodiégétique, le narrateur-personnage réapparaît comme un des amis présents à la cérémonie (et avec lui les formes de première personne) :

<sup>605</sup> Comme le dit Epicteto Díaz, « *en casi todas sus obras, su voz [del narrador] no puede distinguirse de la de los personajes.* » (Díaz, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, op. cit., p. 17). Plus particulièrement, dans *Volverás a Región*, les monologues de Marré et du doctor Sebastián sont écrits avec le même style que les interventions du narrateur hétérodiégétique, comme le souligne Gil Casado : « *cada personaje, por turno, a lo largo de páginas y páginas, se extiende en una dilatada versión de los hechos [...] Las únicas interrupciones son las intromisiones del autor que, por otra parte, son casi indistinguibles de las declaraciones del personaje, pues el tono, el estilo y la referencia son los mismos.* » (Gil Casado, *La novela deshumanizada española*, op. cit., p. 161). Et le style dans lequel s'expriment ces personnages est, comme le dit Herzberger, aux antipodes du langage parlé : « *The monologues of Dr. Sebastin and Gamallo's daughter [Marré] are the antithesis of realistic speech patterns* » (Herzberger, *The Novelistic World of Juan Benet*, op. cit., p. 66). Par ailleurs, dans *Una meditación* Antonia M<sup>a</sup> Molina Ortega note la confusion entre les voix non des narrateurs hétérodiégétique et homodiégétique mais du narrateur hétérodiégétique et des personnages : « *en un momento de la novela, no sabemos si es Carlos o el mismo narrador el que se dirige a Leo (págs. 377-8). Aunque más adelante sabremos que se trata de Carlos, sus palabras no se diferencian de las del narrador que le preceden, ni en el estilo ni el contenido del discurso.* » (Molina Ortega, *Las otras regiones de Juan Benet*, op. cit., p. 227).

<sup>606</sup> « le texte s'allège de la première personne, le narrateur devient personnage sur qui focalise un récit à la troisième personne [...] se fait jour une énonciation pareillement tâtonnante, aventureuse, émanant cette fois d'un récitant-scripteur » (Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", op. cit., p. 97).

Cuando antes de que se cumpliera el aniversario de su muerte algunos amigos volvieron a Escaen para descubrir la lápida que recordara su memoria debajo de la ventana del cuarto donde había vivido siempre –y, según me contaron, para llevarlo a cabo los organizadores tuvieron que preguntar a su padre de cuál se trataba, pues ninguno había puesto los pies en la casa con anterioridad– el entendimiento entre ellos debía haber progresado de tal manera que **me vi obligado** a asistir al acto solo, rumiando **para mis adentros** el sentimiento de injusticia derivado no tanto de la magnitud del fallo como de la resolución del tribunal de privar el reo de una justificación y un alegato. Y cuando la concurrencia se fue disolviendo, alejándose en pequeños grupos por el paseo bajo los plátanos casi sin hojas, una prueba más vino a **abrirme los ojos** respecto a ciertas incógnitas que **yo sin duda me resistía** a resolver, a pesar de que una incansable, mortificada y picajosa susceptibilidad **me obligaba** en todo momento a indagar los motivos que se hallasen detrás de aquel tratamiento tan desigual y poco equitativo, para buscar nuevas demostraciones que desterraran **mis dudas** [...] (UM, p. 315)

Plus frappant encore, l'aporie énonciative que suppose la coexistence des deux narrateurs devient explicite une page après (p. 316), quand le narrateur-personnage (homodiégétique) découvre des faits que le narrateur omniscient (hétérodiégétique) avait rapportés plus tôt :

Y como esa súbita afluencia al paladar de las aguas agrias del estómago que suben hasta allí cuando uno se agacha, así al reclinar mi cabeza sobre los zapatos para disimular mi detención acudió a ella **la revelación de aquella identificación** que sin duda hubiera podido presumir antes de no haber sido por el involuntario mandamiento que me prohibiera asociar a Bonaval con el fugaz protagonista de su aventura amorosa en visperas de la guerra y de su matrimonio con Julián. (UM, p. 316)

Dans ce passage, le narrateur-personnage a l'intuition soudaine que l'homme pour lequel Mary abandonna temporairement Julián peu avant le début de la guerre n'était autre que Carlos. En réalité, l'« *aventura amorosa* » de Carlos et Mary avait été racontée par le menu trente pages plus tôt (p. 285-292 et 297-305 : cf. Figure 10 à la p. 70) par le narrateur hétérodiégétique<sup>607</sup>, mais le récit du narrateur-personnage n'y fait aucune référence et présente la révélation comme si elle l'était aussi pour le lecteur.

Ce récit double depuis des positions épistémologiques incompatibles (d'abord, l'omniscience du narrateur hétérodiégétique, puis, plus avant, la vague intuition du narrateur homodiégétique) ne peut que troubler les repères du lecteur : d'une part, parce

<sup>607</sup> « La presentación que tuvo lugar en las postrimerías de junio terminó en una inesperada fuga de la pareja (y no sé todavía cómo se las arregló Mary para buscar un pretexto satisfactorio) en los primeros días de aquel trágico julio » (UM, p. 285).

que le texte lui avait dissimulé l'existence de deux voix narratives ; d'autre part, parce que ces deux voix sont incompatibles entre elles.



## Synthèse et conclusion

Cette dernière partie de notre travail a porté sur l'énonciation de *Una meditaci3n*, c'est-à-dire sur la figure du narrateur dégagée par le texte. Nous avons étudié cette figure en examinant la validité d'une interprétation courante qui voit le texte benétien comme l'enregistrement des divagations de la mémoire du narrateur. Selon cette interprétation, le récit du narrateur porte sur son propre passé (le contenu est mémoriel) et, surtout, il s'énonce simultanément à l'émergence du souvenir (l'énonciation aussi est mémorielle).

Dès son *incipit*, *Una meditaci3n* apparaît effectivement comme un texte au contenu mémoriel : le narrateur est homodiégétique (il est un des personnages de l'histoire) et il rapporte des événements de son passé. Or, en fonction de sa relation au temps de l'émergence du souvenir, le récit mémoriel peut être simultané ou différé. Nous avons identifié trois faits textuels qui pourraient soutenir une lecture comme récit *simultané* : le bouleversement de la chronologie, la fragmentation textuelle et le retour récurrent de plusieurs événements-motifs appartenant à l'enfance du narrateur. Ces éléments permettraient de qualifier *Una meditaci3n* de *récit improvisé*, nom que nous avons donné au récit simultané qui s'adresse à un auditeur (comme celui de l'analysant sur le divan du psychanalyste). Mais d'autres éléments autorisent d'aller plus loin et de qualifier le roman de *rêverie*, c'est-à-dire de récit simultané que le narrateur s'adresse mentalement à lui-même : ce sont tous les manquements aux règles de la cohérence conventionnelle, qui trouvent une motivation réaliste quand on suppose que le destinataire du récit n'est autre que son propre narrateur. En résumé, nous avons vu que le récit est mémoriel dans son contenu ; ensuite, qu'il prend la forme d'un récit simultané, où l'énonciation suit immédiatement l'émergence du souvenir ; enfin, qu'il présente les caractéristiques d'une rêverie, où le narrateur s'adresse à lui-même. Cette analyse étaye et confirme la vision critique communément admise, qui voit dans *Una meditaci3n* le produit des divagations de la mémoire du narrateur<sup>608</sup>.

Cependant, le roman de Benet compte bien d'autres éléments qui contredisent cette interprétation. En premier lieu, la caractérisation comme rêverie est incompatible avec trois faits : l'existence de longs passages à la narrativité conventionnelle, où les règles de

---

<sup>608</sup> A ce propos, on peut noter le contraste entre le « subjectivisme » de l'énonciation de *Una meditaci3n* et l'« objectivisme » de celle de *Herrumbrosas lanzas*, qui se présente sous une forme historiographique (cf. Manuel Martínez Duró, "La Historia como artificio: Imitaci3n de modelos textuales historiográficos en *Herrumbrosas lanzas* de Juan Benet", *Crisol*, 11, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2007).

cohérence sont respectées ; les commentaires métanarratifs du narrateur, où s'affiche sa volonté de contrôler la réception de son discours ; les digressions et les fragments théoriques qui envahissent le récit. Mais c'est plus généralement la nature simultanée de la narration qui apparaît niée par un bon nombre de caractéristiques du texte : le respect de la chronologie dans les premières soixante pages du roman, qui remplissent une fonction d'exposition des antécédents ; l'absence de transitions mémorielles entre les (macro)séquences successives ; l'absence de motivation diégétique de l'activité de remémoration et de narration simultanée (le récit ne se produit pas dans la diégèse) ; l'absence de marques d'improvisation dans le style du narrateur (hésitations, interruptions, répétitions, reformulations, etc.) ; et la longueur et la complexité des digressions et des commentaires métanarratifs (qui révèlent un discours travaillé, impossible d'improviser). Toutes ces caractéristiques semblent incompatibles avec une interprétation du récit comme narration simultanée, c'est-à-dire avec une caractérisation de son énonciation comme mémorielle.

Par ailleurs, le contenu ne semble pas non plus pouvoir être qualifié de mémoriel. En effet, trois autres propriétés du texte semblent incompatibles avec son interprétation comme récit du passé du narrateur : l'absence presque systématique du narrateur dans l'action qu'il décrit, entamant ainsi la dimension autobiographique propre au mémoriel ; le nombre des bouleversements chronologiques, qui, n'étant pas mémoriellement motivés, apparaissent comme arbitraires et donc comme marques de littéarité ; enfin, le statut changeant du narrateur entre, d'une part, une position de narrateur-personnage à focalisation interne et, d'autre part, une position de narrateur omniscient extérieur à la diégèse qui, plongeant dans l'intimité des tous les personnages, détruit l'illusion autobiographique et fait tomber automatiquement le texte du côté de la fiction.

Sur ces questions, nous avons vu que *Una meditación* peut être rapproché de *La route de Flandres* de Claude Simon : dans les deux romans, certains éléments suggèrent une interprétation mémorielle de l'énonciation, mais cette interprétation se trouve contredite par nombre d'autres éléments. Ainsi, alors que pour certains critiques la déstructuration du récit simonien est due à ce qu'il reproduit le rêve du narrateur<sup>609</sup>, Jacques Brès montre que, malgré le motif du rêve effectivement présent dans le roman,

---

<sup>609</sup> Par exemple, C. G. Bjurström (cité par Brès, p. 153) ou Dorrit Cohn (voir p. 281-282 de Cohn, *La transparence intérieure, op. cit.*).

cette interprétation est incompatible avec d'autres caractéristiques du texte, notamment avec son emploi des temps verbaux<sup>610</sup>.

Concernant *Una meditación*, l'interprétation communément admise, celle qui y voit le reflet des divagations capricieuses d'une mémoire, nous apparaît comme le produit d'une focalisation exclusive sur les quelques éléments qui soutiennent cette interprétation et l'oubli de ceux, nombreux, qui la contredisent. Le succès critique de cette interprétation est probablement très lié à ce que, comme nous l'avons vu, elle est suggérée par les énonciateurs textuel (le narrateur) et extratextuel (l'auteur) : dans les commentaires métanarratifs présentant le récit comme remémoration, dans les digressions associant mémoire et anachronie, dans le titre du roman et dans les déclarations de Benet (à la fois sur le contenu du roman et sur le mode de production très singulier qu'il employa)<sup>611</sup>. Certes, ces éléments contextualisent et conditionnent la lecture. Cependant, comme l'ont montré nos analyses, l'énonciation de *Una meditación* est foncièrement ambiguë, puisqu'elle oscille entre deux positions extrêmes : la position mémorialiste du narrateur-personnage qui raconte son passé et la position auctoriale du narrateur extérieur à la diégèse.

Finalement, comme le suggère Dominique Lanceraux à propos de *La route de Flandres*, le motif mémoriel de *Una meditación* nous semble surtout un alibi réaliste pour une productivité textuelle qui n'a que faire de conventions et de modèles :

Là où une vue réaliste expliquerait que ce roman [...] démontre l'importance des faits de langage dans le fonctionnement de la mémoire (de l'imagination, de l'inconscient...), on

<sup>610</sup> « Mais cette explication réaliste ne tient pas compte de toutes les données linguistiques du récit : l'alibi psychologique du rêve, en même temps qu'il nous est donné par certains éléments du récit, nous est interdit par d'autres : tout d'abord, la séquence de l'hôtel (cadre structurant) et les autres séquences (subjectives) sont nivelées par les temps verbaux : elles sont toutes narrées au passé ; il n'y a pas subordination des secondes à la première, mais juxtaposition ; grammaticalement, la séquence de l'hôtel n'a pas un rôle structurel. De plus, narrée au passé, elle ne saurait être la dernière instance qui rend compte du récit : elle est subordonnée à un présent, celui de la narration, qui apparaît notamment aux débuts des premier et troisième chapitres [...] C'est à partir de l'instance narrative que s'organise la structure temporelle du récit. Le rêve n'est qu'un alibi réaliste [...] » (Brès, "Problématique temporelle de *La Route des Flandres* de Claude Simon", *op. cit.*, p. 153).

<sup>611</sup> Kathleen M. Vernon constitue un exemple clair de cette mise en valeur des éléments extratextuels : « ¿Cómo calificaremos a *Una meditación* cuyo título y narrador en primera persona parecen evocar otras formas y otras modalidades de expresión narrativa? [...] el detalle del rollo continuo de papel empleado por Benet en la escritura de su novela [...] empeño de Benet en reproducir, representar el funcionamiento de la memoria no sólo al nivel del texto final sino en el mismo proceso de composición donde se sirvió del rollo ininterrumpido de papel como un medio de forzarse a componer de acuerdo con los procesos fluidos de la memoria » (Vernon, "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", *op. cit.*, p. 434-435).

jugera que le champ mémoriel constitue le détour, l'alibi autorisant à déployer un champ textuel.<sup>612</sup>

Mais que vise cette productivité textuelle ? Et si ce n'est pas la fiction d'une énonciation mémorielle, qu'est-ce qui justifie la déstructuration de l'histoire et l'indifférenciation des personnages ? Quel projet esthétique sert cette structure du roman ? C'est ce que nous allons essayer de voir dans la Conclusion.

---

<sup>612</sup> Lanceraux, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", *op. cit.*, p. 95.



CONCLUSION

Vers le lecteur



Dans la première partie de notre travail, nous avons étudié la matière de *Una meditaci3n* et, surtout, la disposition de cette matière, la déstructuration de l'histoire opérée par le récit. Dans la deuxième partie, nous avons étudié le système référentiel benétien, ses transgressions de la norme de cohérence et l'effet d'indifférenciation des personnages qu'il suppose. Enfin, dans la dernière partie, nous avons analysé la figure du narrateur et les liens qu'elle entretient avec la forme du récit et avec le système référentiel.

Dans les pages qui suivent, nous présenterons d'abord un très bref résumé des principaux résultats de nos analyses (nous avons fourni un résumé détaillé dans la conclusion de chaque partie) puis nous essayerons de construire une interprétation d'ensemble qui rende compte de l'expérience de lecture proposée par le texte de Benet.

\*

L'étude du contenu a montré que le roman développe quatre lignes d'histoire, portant chacune sur un personnage ou un couple de personnages ; elle a également mis en évidence l'abondance d'épisodes secondaires indépendants de ces lignes d'histoire et de digressions non diégétiques. L'alternance entre les différentes lignes d'histoire, ainsi que les « interruptions » que constituent les épisodes secondaires et les digressions, conduisent à un texte très fragmenté et à un récit discontinu, puisque chaque ligne d'histoire est narrée dans une suite de macroséquences forcément non contiguës. La fragmentation et la discontinuité sont également très présentes à l'intérieur même des macroséquences, où le récit homo-épisodique est souvent interrompu par des séquences hétéro-épisodiques ou non diégétiques. Elles sont présentes aussi à l'intérieur des séquences quand le développement des phrases n'est pas linéaire mais arborescent ou périodique.

Cette fragmentation est un premier vecteur de dissolution de l'unité du roman : pour que le récit homo-épisodique soit perçu comme un tout, le lecteur doit être capable d'en repérer les différentes (macro)séquences malgré les interruptions et les hétérogénéités tant diégétiques que non diégétiques. Or le texte benétien rend cette tâche de segmentation bien plus complexe que dans un texte conventionnel, car les transitions entre les macroséquences ne sont pas signalées mais dissimulées ; en effet, le texte évite les marqueurs de segmentation conventionnels (typographiques et sémantiques) et met en avant des éléments qui suggèrent une continuité là où le lecteur devrait repérer une rupture. Par ailleurs, la discontinuité du récit est accompagnée de la *déstructuration de l'histoire* induite par les *anachronies* et par l'*éclatement épisodique*, deux configurations narratives qui brisent les relations temporelles (avant/après) et hiérarchiques (épisode/sous-

épisode) entre les événements. Ainsi, le lecteur ne doit pas seulement repérer les (macro)séquences d'une même ligne d'histoire, il faut aussi qu'il puisse les réorganiser mentalement selon ces deux dimensions (temporelle et hiérarchique) qui font l'unité et l'intelligibilité de l'histoire.

Dans cette tâche de repérage des macroséquences qui appartiennent à l'une ou l'autre des lignes d'histoire, des séquences qui appartiennent à l'un ou à l'autre des épisodes, l'identification des personnages est un élément clef, indispensable. En effet, comment savoir à quel fil narratif relier telle ou telle séquence ou macroséquence si l'entité qui soutient l'intelligibilité du texte comme suite intentionnelle, le personnage, n'est pas identifiée ? Dans les textes conformes à la norme de cohérence conventionnelle, l'identification des personnages n'est jamais problématique et contribue ainsi à l'établissement des liens événementiels entre les différentes (macro)séquences. Or le texte bénétien opère une inversion de cette logique : dans *Una meditación*, les personnages ne sont pas des indicateurs permettant de surmonter la difficulté engendrée par la fragmentation et la déstructuration de l'histoire ; au contraire, leur identité n'est souvent dévoilée qu'à celui qui aura d'abord résolu la difficulté posée par la disposition du récit. En effet, c'est souvent la reconnaissance d'un lien événementiel avec le texte antérieur ou postérieur qui permet d'identifier les personnages (*identifications indirecte et relative*).

Faut-il voir dans la déstructuration de l'histoire et dans le brouillage de l'identité des personnages la signature d'une énonciation qui devait nécessairement produire un discours confus ? Nous avons vu dans l'étude de la figure du narrateur que certains éléments textuels appuient l'interprétation selon laquelle le récit est le résultat forcément décousu de la remémoration mentale du narrateur-personnage. Or d'autres éléments font apparaître le récit comme l'œuvre d'un narrateur hétérodiégétique, omniscient et maître de son discours qui ne cesse d'affirmer implicitement son intention esthétique. Le caractère mémoriel du roman promu par certains éléments textuels et extratextuels ne serait finalement qu'une feinte rhétorique dissimulant à peine le pari de l'auteur pour une écriture délibérément complexe.

A quoi sert cette complexité, de quel projet esthétique est-elle l'instrument ? Nous allons explorer cette question dans les pages qui suivent.

## L'estampe

Dans son essai *La inspiración y el estilo*, de 1966, Juan Benet distingue deux types de structure romanesque : l'*estampe* et l'*argument*<sup>613</sup>. Quinze ans plus tard, en 1981, Benet prolonge cette réflexion dans « Onda y corpúsculo en el Quijote », où ces deux régimes sont également appelés *corpúsculaire* et *ondulatoire*<sup>614</sup>. Dans le roman d'argument, ou ondulatoire, dit Benet, « [el] mayor interés descansa en el mantenimiento de la tensión provocada por los sucesos »<sup>615</sup>, l'expérience de lecture est déterminée par la relation entre les événements relatés dans le passage en cours de lecture et ceux du texte antérieur et postérieur<sup>616</sup>. Dans le roman d'estampe ou corpúsculaire, en revanche, l'intérêt n'est pas dans l'enchaînement des événements mais dans chaque situation prise isolément, « que se basta por sí misma y en sí misma concluye »<sup>617</sup>, indépendamment de son lien avec le reste de l'histoire ; l'intérêt du type corpúsculaire est donc dans l'immédiateté du texte, dans la « dégustation » de la justesse intrinsèque du passage<sup>618</sup>. *El curioso impertinente* et *La chartreuse de Parme* sont selon Benet des exemples de roman ondulatoire ; le *Quichotte* et *À la recherche du temps perdu*, des exemples de roman corpúsculaire<sup>619</sup>. Ces deux régimes esthétiques sont associés par Benet à deux épistémologies de la nature humaine : l'insistance du roman ondulatoire sur l'enchaînement des événements est due à sa « concepción biográfica del individuo », qui le mène à « poner de manifiesto la

<sup>613</sup> *La inspiración y el estilo*, Alfaguara, Madrid, 1999 [1966], p. 188.

<sup>614</sup> « He dicho en otro lugar que en el arte narrativo existen dos formas extremas de composición: la estampa y el argumento, o para emplear conceptos metafóricos extraídos de la doble naturaleza de la luz, el corpúsculo y la onda. » ("Onda y corpúsculo en el Quijote", in *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981, p. 85)

<sup>615</sup> *Ibid.*, p. 86.

<sup>616</sup> « En el [caso de la literatura de argumento], consecuencia de la religación a la fluencia total, el estilo pone el acento en la participación del párrafo dentro de la economía del conjunto y en el caso extremo, en la literatura que ahora se llama de suspense como si esa virtud fuera una cosa nueva, el interés de la lectura se apoya acaso más en lo no leído que en lo leído. » (Benet, *La inspiración y el estilo*, op. cit., p. 190-191) « al valor de la descripción se suma su religación al texto, su función dentro de la corriente argumental, su influencia –próxima o remota, pasada o futura– dentro de las determinantes temáticas. » (*Ibid.*, p. 190)

<sup>617</sup> *Ibid.*, p. 190.

<sup>618</sup> « En la literatura de estampa, el estilo se esfuerza en buscar una complacencia instantánea, indaga en la circunstancia para encontrar su expresión más acabada y sus palabras más justas y se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación. En otras palabras, antes que nada lo que importa al escritor es la calidad de lo que el lector lee en cada momento. » (*Ibid.*, p. 190-191)

<sup>619</sup> *Ibid.*, p. 189 ; Benet, "Onda y corpúsculo en el Quijote", op. cit., p. 85.

*coincidencia anteroactiva entre formación y carácter* »<sup>620</sup> ; le roman corpusculaire, en revanche,

[se] concentra sobre un punto de la vida de una o varias personas, sin necesidad de extenderse a sus biografías [...] [en la] convicción de que los hechos dignos de ser narrados [...] se producen de manera aislada y poco menos que azarosa, a consecuencia de circunstancias que no se deben tan sólo al desarrollo biográfico del individuo.<sup>621</sup>

Le *Quichotte* est pour Benet un cas paradigmatique de roman corpusculaire :

Cervantes es el narrador del puro episodio, en su forma más atomizada y jerárquica; la locura del hidalgo es un episodio que se traduce en una serie de salidas caballerescas que a su vez son episodios, independientes unos de otros, amenizados cada uno de ellos por diversos episodios —los molinos, los batanes, los yangüeses...— que se desmenuzan en episodios y anécdotas para terminar en el episodio nuclear: la frase con gracia.<sup>622</sup>

A la lumière de cette caractérisation, *Una meditación* apparaît comme un roman corpusculaire ou d'estampe. En effet, le roman de Benet ne fournit pas un récit biographique où l'on apercevrait l'évolution des personnages sur une longue période de temps ; au contraire, nous avons vu que *Una meditación* se concentre sur quelques épisodes de la vie de chaque personnage : la cérémonie d'hommage à Jorge, le voyage de Carlos et Leo à la montagne, le séjour d'Emilio à l'auberge et sa gestion de la grève des mineurs, la courte aventure de Carlos et Mary, la relation de Jorge et Camila, le retour d'exil de Mary avec son deuxième mari, etc. Chacun de ces épisodes représente une durée assez limitée, entre quelques heures et quelques semaines selon les cas, et entretient peu de relations causales ou intentionnelles avec les autres (y compris de la même ligne d'histoire). Par ailleurs, nous avons vu que les antécédents fournis par le texte sont à la fois pauvres et tardifs. A cela il faut ajouter que les macroséquences racontant des épisodes secondaires (comme celle sur le missionnaire chez les frères Abrantes, ou celle sur Andarax et Rosa de Llanes) ainsi que les séquences hétéro-épisodiques dans les macroséquences sur les lignes d'histoire (comme la séquence sur les alpinistes belges dans la macroséquence sur l'excursion de Carlos et Leo à la grotte de Mansurra) sont des récits presque complètement autonomes.

<sup>620</sup> Benet, "Onda y corpúsculo en el Quijote", *op. cit.*, p. 90. « *Y a esa doble dimensión se le llamará destino, para mayor énfasis.* » (*Ibid.*).

<sup>621</sup> *Ibid.*, p. 102.

<sup>622</sup> *Ibid.*, p. 103. Aussi : « *Alonso Quijano [...] en todo momento se ve cómo es sin apercibirse (y lo que es más decisivo, literariamente hablando, sin que eso importe) de cómo fue.* » (*Ibid.*, p. 90).

*Una meditación* est ainsi constitué de plusieurs dizaines d'épisodes aux liens fonctionnels assez lâches, ce qui ferait du roman de Benet un texte corpusculaire, où l'intérêt est orienté vers l'expérience immédiate du texte plutôt que vers l'enchaînement des événements.

Or, dans *Una meditación*, les liens entre les épisodes ne sont pas seulement lâches, comme dans le *Quichotte* ou dans *La Recherche*, ils sont aussi brouillés, dissimulés, escamotés. En effet, nous avons vu que le récit est constamment interrompu (*discontinuité*), qu'il bouleverse l'ordre des événements (*anachronie*) et qu'il détruit l'unité macrostructurale de l'histoire (*éclatement*), et ceci à tous les niveaux structuraux (*fractalité*) : celui de la ligne d'histoire, celui du macro-épisode et celui du sous-épisode. Nous avons vu, par exemple, que l'éclatement épisodique affecte à la fois la ligne d'histoire « Jorge » dans sa globalité (racontée en trois macroséquences), le macro-épisode de cette ligne « Cérémonie d'hommage à Jorge » (raconté en deux macroséquences), et les sous-épisodes de ce macro-épisode « Visite à Ruan père avant la cérémonie » et « Acte de découverte de la plaque » (racontés en deux et trois séquences, respectivement). Cette déstructuration de l'histoire opérée par le récit accentue alors la nature corpusculaire du roman : non seulement le contenu est peu *argumental*, peu ondulatoire, non seulement les liens causaux et intentionnels entre épisodes sont lâches, mais en plus la disposition fait en sorte que même l'ordonnancement temporel, purement chronologique, et les relations hiérarchiques entre les événements soient distendus. Nous pouvons alors enrichir la théorie benétienne et distinguer deux moteurs du corpusculaire, selon que la succession des estampes est le fait du contenu (comme dans le *Quichotte* ou *La Recherche*, où le récit est fondamentalement linéaire) ou de la disposition. *Una meditación* conjuguerait les deux.

Mais, si ce n'est pas un enchaînement d'événements, qu'est-ce que la littérature corpusculaire donne à lire ? Benet l'explique dans son commentaire sur le *Quichotte* :

La locura del hidalgo es un episodio que se traduce en una serie de salidas caballerescas [...] que se desmenuzan en episodios y anécdotas para terminar en el episodio nuclear: la frase con gracia. Es en esencia, la misma estructura de la épica, desde la *Odisea* hasta *La Divina Comedia*, cebadas hasta la saciedad de las grandes virtudes de esa composición: la palabra justa, la metáfora brillante, el ingenio a todo trapo, la inesperada profundidad de un pensamiento, la descripción vivaz, económica y perfecta.<sup>623</sup>

<sup>623</sup> *Ibid.*, p. 103.

Au centre de l'estampe se trouve donc le mot juste, la métaphore éclatante, la profondeur d'une pensée, la description efficace. Or quelle est la référence pour la justesse du mot, l'éclat de la métaphore, la profondeur de la pensée et l'efficacité de la description ?

Dans un roman ondulatoire (d'argument, d'intrigue), la pertinence du propos peut être évaluée selon les liens intentionnels, causaux, temporels qu'il permet d'établir et leur rôle dans la signification globale de l'histoire. Mais si l'estampe fonctionne indépendamment de ses liens événementiels avec le reste du roman, il nous semble que seul le monde que partagent l'écrivain et le lecteur peut être référence de pertinence. En refusant la possibilité d'une intrigue qui incorporerait spontanément tout énoncé dans la fiction, les descriptions efficaces, les métaphores brillantes, les pensées profondes du texte corpusculaire proposent des représentations qui, plus que nourrir la diégèse, renvoient à un monde extérieur et par conséquent en appellent à l'expérience du lecteur. D'ailleurs, le dépassement du fictionnel est intrinsèque à la nature tant de la métaphore que de la pensée – et peut-être aussi à celle de la description benétienne. En effet, la métaphore et plus généralement le discours analogique et comparatif introduisent un monde étranger à la diégèse, celui du comparant, qui en appelle forcément à l'expérience ou aux connaissances du lecteur<sup>624</sup>. Quant à la pensée, elle convoque un discours théorique, donc non seulement non diégétique mais même pas narratif. Analogies et pensées sont omniprésentes dans *Una meditación*, où rare est la page qui ne contient au moins une comparaison<sup>625</sup> et où plus de 20 % du texte est formellement théorique (nous y reviendrons). Par ailleurs, la « description efficace » de Benet correspond peut-être à une autre forme de sortie de la

<sup>624</sup> C'est la différence entre la *similitudo* et l'*exemplum* qu'établit Heinrich Lausberg: « *la similitudo se limita a aquellos dominios que caen dentro de la experiencia general y natural de todo público; de ahí, precisamente, su fuerza probatoria, pues no precisa ni exige ningún grado especial de formación (como, por ejemplo, el exemplum, que presupone conocimientos históricos.)* » (Heinrich Lausberg, *Manual de retórica literaria*, vol I, Madrid, Gredos, 1966, §422, p. 356).

<sup>625</sup> Voici deux exemples, l'un appelant à l'expérience du lecteur, l'autre à ses connaissances: « *No era capaz de responder ni de levantar la mirada ni de llorar, bajo el influjo de aquella orden superior (como el imperioso fotógrafo que requiere a su cliente que permanezca inmóvil en una posición que a éste no satisface, porque no la comprende ni reconoce como suya, hasta que el chispazo viene a liberarle del equívoco martirio y sorprenderle en un gesto donde no asoma el espíritu que el cliente cree cobijar) [...]* » (UM, p. 143) « *Había un cierto paralelismo en tal escena: ambas familias parecían colocarse en los respectivos bordes de la garganta de acuerdo con una formación jerárquica, como aquella de la legión romana cuyo valor va decreciendo de derecha a izquierda para corresponderse a la hueste africana alineada según una escala inversa, a fin de que queden enfrentados uno a uno los hombres de un mismo valor.* » (UM, p. 28) Dans *Volverás a Región*, Gonzalo Sobejano a comptabilisé 200 comparaisons en 315 pages de texte (Gonzalo Sobejano, "Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo", in Kathleen M. Vernon (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 259).



fiction, celle où les événements diégétiques sont promus au rang de stéréotype sur la nature humaine<sup>626</sup> (nous y reviendrons aussi).

En résumé, l'estampe nous semble être le milieu dans lequel peut se développer sans entrave une vision synthétique du monde, non d'un monde de fiction abandonné à la littérature ondulatoire mais du monde de l'écrivain et du lecteur. L'estampe serait ainsi le lieu où le style accomplit la tâche de connaissance de la réalité que lui attribuait Benet, le lieu où l'artiste délivre sa vérité<sup>627</sup>.

La faiblesse du lien fictionnel et la primauté du mot juste font que le roman d'estampe, le roman corpusculaire, peut être (re)lu fragmentairement, en faisant abstraction de l'intégrité du texte et de sa linéarité, ce qui n'aurait pas de sens avec un roman ondulatoire. Comme le dit Benet, « *el Quijote, Justine o À la recherche du temps perdu son libros que se pueden releer abriendo el tomo por cualquier página. A nadie se le ocurrirá hacer lo mismo para disfrutar de La cartuja de Parma o The portrait of a lady.* »<sup>628</sup> Apparaît ainsi clairement un trait essentiel de la poétique corpusculaire : la promotion du fragment. Benet le formulait explicitement dans une lettre à Javier Marías à propos de *Herrumbrosas lanzas* :

Cada día creo menos en la estética del todo o, por decirlo de una manera muy tradicional, en la armonía del conjunto. [...] Pienso a veces que todas las teorías sobre el arte de la novela se tambalean cuando se considera que lo mejor de ellas son, pura y simplemente, algunos fragmentos. Y si HL 1, HL 2, HL 3 [les tomes de *Herrumbrosas lanzas*], etc., han de servir tan sólo como piezas de sustentación de unos cuantos fragmentos

<sup>626</sup> Le stéréotype est alors introduit par un démonstratif « mémoriel ». Voici deux exemples : « *Vivian ese segundo momento tan particular e irrepitable, ofuscados por unas palabras que parecen, cuando salen de unos determinados labios, tan absolutas, nuevas y trascendentes a su condición verbal, tan completas o más que las cosas que significan, cuando significan algo.* » (UM, p. 212) « *El drama puede iniciarse en el momento en que todos los congregados en la casa de verano, decididos a representar y asumir su papel, se miran entre sí (y a sí mismos) cuando asoma por el portillo el prometido de Mary, con esa expresión de aturdimiento que engendra el haber tomado una decisión irrevocable; en la misma terraza y en las primeras horas de la noche mientras el campo conserva ese resto de ambiguo resplandor aplastado por el peso de las tinieblas celestes y cuando ya se están desvaneciendo las voces y llamadas infantiles que llegan a través de las ventanas entreabiertas en brillos plateados que tintinean como hojas macilentas, solamente el zumbido de la bomba del pozo parafraseaba el latido insomne de la única ambición que agitaba a la casa.* » (UM, p. 74)

<sup>627</sup> Pour Benet, le style « *proporciona al escritor una vía evidente de conocimiento, independiente y casi trascendente a ciertas funciones del intelecto, que le facult[a] para una descripción cabal del mundo* » (Benet, *La inspiración y el estilo*, op. cit., p. 49)

<sup>628</sup> *Ibid.*, p. 189.

agradables de leer ¿a qué más puedo aspirar de acuerdo con lo anteriormente expuesto?<sup>629</sup>

Le roman comme totalité est ainsi conçu par Benet comme un support, le piédestal sur lequel s'exhibe le véritable objet littéraire :

ese magnetismo que ejerce un fragmento satisfactorio –que en sí mismo es perfecto, en contraste con una novela que no lo puede ser nunca, por su propia constitución– gracias al cual está permitida cualquier cosa y sin el cual cualquier cosa pasa a ser de segundo orden.<sup>630</sup>

Le fragment réussi est donc pour Benet condition à la fois nécessaire et suffisante pour justifier l'œuvre littéraire : si celle-ci inclut un bon fragment, « *está permitida cualquier cosa* » ; si elle en manque, elle est inévitablement « *de segundo orden* »<sup>631</sup>.

Au terme de ces analyses, il apparaît que l'œuvre de Benet serait gouvernée par une poétique du fragment réussi. Ces fragments sont les estampes, des descriptions originales de situations appartenant à la diégèse mais aussi à l'expérience du lecteur. Ces estampes se succéderaient dans un récit qui disparaîtrait sous l'effet combiné de la faiblesse des liens fonctionnels entre les épisodes (nature corpusculaire du contenu) et du brouillage de ces liens opéré par les discontinuités, les anachronies et l'éclatement épisodique (nature corpusculaire de la disposition).

### L'irréductible textuel

Or le texte de *Una meditación* est, nous semble-il, plus complexe. En effet, à cette poétique d'exaltation du fragment-corpuscule, on peut en opposer une autre qui met en avant la continuité et l'unité du texte.

<sup>629</sup> Cité in Javier Marías, « Prólogo », Juan Benet, *Herrumbrosas lanzas*, Madrid, Alfaguara, 1998.

<sup>630</sup> *Ibid.*

<sup>631</sup> De la même façon, le palier de la phrase – une forme de fragment – était pour Roland Barthes le seul espace possible de littérarité entre les deux bornes que constituent la langue et le récit : « Il y a, bien sûr, une liberté du récit (comme il y a une liberté de tout locuteur, face à sa langue), mais cette liberté est à la lettre *bornée* : entre le code fort de la langue et le code fort du récit, s'établit, si l'on peut lire, un creux : la phrase. Si l'on essaye d'embrasser l'ensemble d'un récit écrit, on voit qu'il part du plus codé (le niveau phonématique, ou même mérismatique), se détend progressivement jusqu'à la phrase, pointe extrême de la liberté combinatoire, puis recommence à se tendre, en partant des petits groupes de phrases (micro-séquences), encore très libres, jusqu'aux grandes actions, qui forment un code fort et restreint : la créativité du récit [...] se situerait ainsi *entre deux codes*, celui de la linguistique et celui de la translinguistique. C'est pourquoi l'on peut dire paradoxalement que *l'art* (au sens romantique du terme) est affaire d'énoncés de détail ». (Barthes, "Introduction à l'analyse structurale des récits", *op. cit.*, p. 51).

Tout d'abord, nous avons vu que le texte dissimule toute rupture, tant sur le plan du signifiant que sur celui du signifié. Sur le plan du signifiant, il se présente comme un unique paragraphe de quatre-cents pages, qu'aucune marque typographique ne vient découper pour signaler les frontières entre les (macro)séquences ; à cela s'ajoute la rareté des autres marqueurs de segmentation avec lesquels les textes conventionnels signalent les changements d'épisode : les indications spatiotemporelles et l'identification explicite des personnages. Sur le plan du signifié, d'autre part, nous avons vu que les frontières entre les macroséquences sont brouillées, car à chaque transition, c'est-à-dire à chaque rupture narrative due à l'abandon d'une ligne d'histoire pour une autre, le texte prend soin de conserver un élément de contenu et de le mettre en avant : un personnage, un lieu ou une circonstance temporelle (*motivation contingente des transitions*). Or ce refus du signifié et du signifiant d'établir des frontières compromet la conception du texte comme suite d'estampes : ces unités compositionnelles sont peut-être là, mais comment prétendre à leur *dégustation* (le terme est de Benet<sup>632</sup>) si on ne peut d'abord les localiser ?

A cette absence de délimitations et à l'indifférenciation textuelle qui en résulte s'ajoute un autre facteur, d'un autre ordre, qui contribue puissamment à l'effet d'unité du texte. Il s'agit paradoxalement d'un élément qui est aussi un des moteurs de la lecture corpusculaire : la déstructuration de l'histoire opérée par le récit à travers les discontinuités, les anachronies et l'éclatement épisodique.

Nous avons vu un peu plus haut que, en morcelant les épisodes et en détruisant leur unité macrostructurale, la déstructuration de l'histoire induisait la déconnexion entre les événements nécessaire au roman à estampes (ou corpuscules). Nous avons dit qu'il y a là un corpusculaire de disposition, par opposition au corpusculaire de contenu qu'on trouve dans des romans à épisodes mais tout à fait linéaires comme le *Quichotte*. Or, même s'il brouille les liens entre les événements et par là favorise l'émergence du fragment-estampe, le récit benétien suggère toujours une cohérence possible, une totalité qu'il laisse deviner en filigrane. En effet, rares sont les séquences qui ne contiennent aucune indication permettant de supposer une filiation avec l'une ou l'autre ligne d'histoire, ne serait-ce que de manière très vague, à partir du nom d'un des personnages (peut-être secondaire), d'un lieu (l'auberge, Escaen, etc.), d'un objet (la balustrade, les lunettes noires), etc. Quant aux passages exceptionnels où aucune indication ne permet d'imaginer une connexion avec le

<sup>632</sup> « *En la literatura de estampa, el estilo [...] se dirige, primordialmente, a un apetito de degustación.* » (Benet, *La inspiración y el estilo*, op. cit., p. 190-191).

reste du roman (ceux sur l'aubergiste dans sa chambre ?), ou ceux où le lecteur a raté les rares indices qu'on pouvait y trouver, tôt ou tard le roman finira par livrer non pas forcément une clef définitive mais un élément commun entre la scène qui était restée isolée et la scène en cours de lecture. Dans tous les cas, le lecteur de *Una meditaci3n* n'a jamais l'impression de lire une suite de fragments sans relation entre eux, le lecteur sait bien que ces fragments ne sont pas autonomes et qu'ils constituent des parties d'un tout. Ce tout est la « figure cohérente » idéale dont nous parlions dans l'introduction de notre travail. Cette figure est un objet qui se dérobe, certes, mais, comme le dit Jean Ricardou, l'intuition de sa possibilité « suscite, chez le lecteur, un désir irrépressible. Celui, peut-être, de toute lecture : [en] obtenir l'assemblage »<sup>633</sup>.

Il résulte ainsi que la déstructuration de l'histoire favorise l'émergence du fragment-estampe mais qu'en même temps elle déclenche chez le lecteur un désir de totalité. Ce désir du lecteur sera d'autant plus fort que, tout le long du roman, son assouvissement lui est signifié possible mais systématiquement refusé : en effet, nous avons vu que le texte multiplie les indices susceptibles de (r)établir la (une) cohérence, surtout ceux qui permettent l'identification indirecte des personnages, mais que ces indices sont tardifs et souvent très subtils, de sorte que la tâche de construction d'une figure d'ensemble n'est jamais que partiellement réussie, toujours à reprendre.

Par ailleurs, cette dynamique d'attente d'une totalité promise n'est pas exclusive d'un seul palier textuel, elle les informe tous. D'une part, nous l'avons vu, le récit introduit des discontinuités, des anachronies et des éclatements épisodiques tant entre macroséquences qu'entre séquences d'une même macroséquence ; d'autre part, la phrase bénétienne est souvent structurée en périodes imbriquées les unes dans les autres qui retiennent l'information nucléaire et ne la délivrent qu'à la fin. Ainsi, tant au niveau du texte que de la phrase, le sens, le sens *complet*, celui de la totalité devinée, reste suspendu, différé, indécidable.

En empêchant ainsi l'avènement de la « figure cohérente », on dirait que le texte cherche à protéger sa littéralité. En effet, *comprendre* un texte signifie le réduire à une schématisation mentale de son contenu. La suspension du sens (ou plutôt sa *réten*tion) serait une manière d'empêcher cette réduction, le moyen par lequel le texte tente de conjurer l'oubli de sa littéralité. *Una meditaci3n* apparaît alors comme un texte non pas

<sup>633</sup> Ricardou, *Le Nouveau Roman*, *op. cit.*, p. 76.

incompréhensible mais *toujours à comprendre*. La compréhension (l'avènement de la figure cohérente) est possible, mais elle ne se produit jamais tout à fait, le lecteur est maintenu dans un entre-deux, au seuil entre compréhension et incompréhension, entre schéma et littéralité. Et c'est cette part d'incompréhension, cette irréductibilité du littéral au schématique, qui excite le désir du lecteur et qui maintient le texte vivant, actuel, présent. C'est le propre du texte poétique, comme du texte sacré, qu'il ne puisse pas être remplacé par un schéma conceptuel, que son chant original promette toujours quelque chose de nouveau.

La phrase bénétienne aussi semble participer de ce refus de clôture du sens. Certes, la structure périodique lui confère la majesté propre d'un discours de révélation : quand le noyau syntaxique et sémantique est enfin livré et que l'ensemble de la phrase prend sens, le propos semble s'imposer comme une vérité indiscutable<sup>634</sup>. Mais dans la phrase de Benet cet effet rhétorique de la période est en quelque sorte intérieurement désamorcé, par excès : les phrases monstrueusement longues de Benet sont, comme le texte dans son ensemble, insaisissables, indomptables, jamais vraiment « lues », jamais totalement « comprises » et « intégrées ». Comme celle du texte, la lecture de ces phrases est toujours à recommencer.

Par ailleurs, nous avons vu tout le long de notre travail que l'établissement de la cohérence du texte dépend souvent de ce que le lecteur puisse mettre en relation des informations non fonctionnelles contenues dans des passages éloignés les uns des autres. De cette manière, le texte n'est pas seulement *toujours à comprendre* mais aussi *toujours à relire* : en effet, en renvoyant constamment à d'autres passages, le roman invite le lecteur à re-parcourir sans cesse le texte déjà lu. Idéalement, tout le texte serait constamment présent, le lecteur ne laisserait rien en arrière, rien ne serait déjà lu une fois pour toutes. *Una meditación* postule ainsi implicitement un lecteur hypermnésique, un Funes *el memorioso* qui se souviendrait de tout, qui aurait tout le texte constamment présent en mémoire, avec tous les détails textuels qui n'ont pas pu être intégrés lors de leur lecture mais qui plus tard, parfois des centaines de pages plus loin, permettent de connecter deux épisodes, de rétablir une chronologie, d'identifier indirectement un personnage.

---

<sup>634</sup> Effet sans doute lié à l'impression d'aboutissement qui survient avec l'apodose. Pour Barthes, c'est en général la structure phrastique qui tend à imposer un discours : « La Phrase est hiérarchique : elle implique des sujétions, des subordinations, des rections internes. De là son achèvement : comment une hiérarchie pourrait-elle rester ouverte ? La Phrase est achevée ; elle est même précisément : ce langage-là qui est achevé. [...] tout énoncé achevé court le risque d'être idéologique. » (Roland Barthes, *La plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973, p. 68)

Cette mémoire du texte que le roman réclame du lecteur n'est pas une mémoire des grandes articulations événementielles, des principales chaînes intentionnelles ou causales (au demeurant assez floues), ce n'est pas une mémoire de la figure cohérente que lecteur aurait réussi à construire. Répétons-le, car c'est important : ce que le texte demande au lecteur de lire avec attention, ce sont les détails non fonctionnels, le secondaire, ce qui dans la suite des événements semble superflu. C'est par exemple l'image de Julián disparaissant derrière la balustrade d'Escaen, décrite en quelques lignes à la page 72, dans une séquence sur le déclenchement de la guerre : dans cette séquence, cette image ne joue aucun rôle fonctionnel ; mais, cinquante pages plus tard, à la page 136, elle sera indispensable pour identifier le personnage qui « *tras descender la rampa más allá de la balaustrada había ido a refugiarse, en compañía de su hijo menor de edad, en la más oscura y enigmática celda de la más oscura y menos famosa universidad* ». Le texte bénéficient inverse ainsi la hiérarchie entre le fonctionnel et le non fonctionnel, ou plutôt il la brouille : pour établir la cohérence événementielle, pour construire la figure d'ensemble, tout est potentiellement fonctionnel, on ne peut rien écarter.

La lecture ainsi postulée par le roman de Benet est pour la psycholinguistique un cas extrême, à la limite de ce qu'elle entend par *lire*, car aucune réduction du texte à des (macro-)propositions n'est alors envisageable. Le texte de Benet se veut *irréductible* : il n'y a pas un contenu, il n'y a pas une histoire, il y a un texte, et c'est la littéralité de ce texte que Benet propose au lecteur. Une irréductibilité du texte au contenu qui est d'emblée mise en avant, annoncée dès la première page, à travers la continuité du signifiant : si le texte est constitué d'un unique paragraphe, c'est parce qu'il est, lui aussi, comme les phrases périodiques, à lire d'un seul trait.

Enfin, on notera ce fait paradoxal, ou plutôt cette ruse du texte : c'est parce qu'il désire la figure cohérente, c'est-à-dire la réduction du texte à un schéma de ses articulations intentionnelles, causales et temporelles, que le lecteur doit accepter de le lire au plus près, de prêter attention à chaque mot et de ne rien en négliger. Autrement dit, en promettant sa disparition mais en ne cessant pas d'en différer l'occasion, le texte se rend constamment présent.

### **La généralité**

Dans les pages qui précèdent, nous avons vu que *Una meditación* se prête à deux lectures complémentaires et en quelque sorte opposées : celle du fragment-estampe et celle de l'irréductibilité textuelle. Ces deux lectures engagent deux dispositions pulsionnelles

contraires : la jouissance procurée par la dégustation immédiate de l'estampe et la frustration d'un désir de totalité dont l'assouvissement est toujours différé.

Bien sûr, le pôle vers lequel penchera l'expérience concrète dépendra de chaque lecteur, à la fois contraint par ses capacités attentionnelles et mémorielles, et guidé par ses goûts et ses préférences. Cependant, il nous semble que le texte permet aussi de dépasser l'apparente opposition entre ces deux régimes de lecture, entre estampe et totalité. Pour cela, nous allons rappeler que le récit est en quelque sorte décontextualisé et dépersonnalisé.

D'une part, le récit brise les liens entre les différents épisodes et sous-épisodes (c'est la déstructuration de l'histoire) et ainsi les isole les uns des autres. Il en résulte un récit par segments *décontextualisés* qui deviennent des estampes : la dernière soirée de Julián avant son départ en exil, la visite de Carlos et Leo à la cabane de l'Indien, le premier jour du retour de Mary à Región, le coït de Jorge et l'aubergiste, la nuit d'Emilio Ruiz à l'auberge au retour de la mine, etc.

D'autre part, nous avons vu dans la deuxième partie de notre travail que le texte de *Una meditación* brouille l'identité des acteurs de l'action : les noms propres des personnages sont peu employés et, très fréquemment, l'identification des acteurs intervenant dans chaque séquence est tardive et indirecte. Or, soumise aux limitations de la capacité mémorielle du lecteur et aux fluctuations de son attention, la réussite de ces identifications indirectes ne peut être que très aléatoire. Il en résulte alors un récit en quelque sorte *dépersonnalisé* : le texte décrit des interactions entre des acteurs humains mais l'identité de ces acteurs est confuse, ambiguë ou inconnue. Par ailleurs, les « personnages du roman » (ceux que le lecteur a du mal à reconnaître dans les acteurs du passage qu'il est en train de lire) deviennent vaguement définis, car ils sont à la fois partout et nulle part : les occurrences éparses de leurs orthonymes attestent de leur existence, mais comme leur participation aux événements est souvent confuse, ce signifiant qui en marque la présence (« Carlos », « Leo », « Emilio », etc.) ne se remplit pas ou alors avec des contenus incertains.

Le récit de *Una meditación* n'est donc pas uniquement décontextualisé – ce qui permet l'émergence de l'estampe –, il est aussi dépersonnalisé. Dans cette situation, comme la plupart des événements qu'elles décrivent sont de nature amoureuse ou érotique, les différentes séquences-estampe semblent porter sur un couple unique de personnages. Certes, le lecteur sait que le roman raconte plusieurs histoires, les orthonymes ne sont pas

totale­ment absents et dans certaines parties du texte leur usage est conforme à la norme de cohérence. Cependant, le lecteur se trouve très souvent devant des séquences décrivant des événements qui, d'une part, semblent très vaguement connectés aux autres événements du roman et dont, d'autre part, l'identité des personnages protagonistes est incertaine. Dans ces conditions, nous émettons l'hypothèse que le texte invite à lire ces séquences en les rapportant non seulement (ni primordialement) à telle ou telle ligne d'histoire, dont les personnages sont bien définis, mais à un épisode générique aux personnages également génériques : il s'agirait de lire dans les récits des amours de Carlos et Leo, d'Emilio et l'aubergiste, de Jorge et Camila, de Mary et Julián, etc. le récit d'un amour générique. Cet amour se raconterait dans une suite d'estampes (Leo se jetant sur Carlos, Emilio attendant le retour de Leo, Jorge possédant l'aubergiste, Mary échappant avec Carlos, etc.) dont les acteurs seraient toujours les mêmes : des amants anonymes, quelconques.

Dans cette hypothèse, les deux régimes de lecture que nous avons identifiés plus haut, celui de l'estampe et celui de la totalité, nous apparaissent maintenant compatibles : plutôt qu'une suite d'estampes-fragment, *Una meditación* peut être lu comme une unique estampe-totalité sur l'amour.

### **L'abstraction et le théorique**

Dans cette sorte d'épure­ment narratif qui résulte de la décontextualisation et de la dépersonnalisation, il est possible de voir la manifestation d'un principe poétique plus général, un principe que nous dirons d'*abstraction*. Soumise à ce principe, l'œuvre chercherait à interpeller l'expérience intime du lecteur en mettant en avant ce que la fiction révèle de plus général. Dans la décontextualisation et la dépersonnalisation du récit, il y a en effet abstraction dans ce sens que, comme nous l'avons vu, la confusion des personnages et des histoires transforment la diégèse en une estampe générique sur l'amour. Par ailleurs, nous pouvons identifier au moins trois autres formes d'abstraction dans *Una meditación*, les trois très fréquentes, liées aux personnages : la personnification de leurs états psychiques, la caractérisation de leurs expériences au moyen de stéréotypes, la substitution du récit de leur vie émotionnelle par un discours théorique. Nous allons décrire brièvement chacune de ces formes.

En premier lieu, dans le récit des événements diégétiques, les personnages du roman sont souvent concurrencés par des acteurs abstraits qui personnifient leurs états



psychologiques. Ainsi, lors du récit de la première nuit avec Carlos, le texte dit à propos de Leo que « *antes de que la voluntad preguntara el deseo ya había respondido* »<sup>635</sup> (UM, p. 391) ; et il dit à propos de l'aubergiste, juste après qu'elle ait reçu Jorge dans son lit, que « *razón y miedo trataban de conjurar el estupor para volver su atención sobre el día que apuntaba* » (UM, p. 202-203). Dans ces passages, l'action est déplacée sur une scène où les acteurs ne sont plus (seulement) les personnages mais ces entités abstraites que sont la volonté, le désir, la raison, la peur, etc. Or ce déplacement, qui donne au texte une tonalité allégorique très caractéristique de Benet, suppose une théorie psychologique implicite<sup>636</sup>.

Autre manifestation du principe d'abstraction : pour décrire l'action diégétique, le récit embraye souvent sur des expériences psychiques ou des comportements qu'il présente comme stéréotypés. Ces stéréotypes sont greffés au propos diégétique au moyen de la structure présuppositionnelle <démonstratif ou article> + <expression nominale> + <relative>. Par exemple, la première fois qu'elle fait l'amour avec Carlos, le texte dit de Leo que « *bajo los embates en su sexo salía por su boca y a golpes [...] todo ese recelo [...] que la condición adulta respira y que combinado con los gases de la soledad solamente puede ser quemado en la cámara del sexo* » (UM, p. 222)<sup>637</sup>. Or, à travers le stéréotype, le texte dépasse le cas particulier de la fiction et propose un discours théorique censé concerner autant le personnage que le lecteur.

Ce dépassement de la diégèse est encore plus clair quand le théorique se présente sous la forme d'une maxime. Par exemple, on dira de Jorge que « *su viaje al Hurd [...] no tiene otra explicación si no se reconoce que fue [...] allí porque no se puede amar sin tener miedo* » (UM, p. 367), de Carlos que « *lo comprendió con mejor claridad: el miedo es la preterición del futuro* » (p. 440), et de Leo que « *quizá descubriera que el amor no conviene —ni se aviene con— a una personalidad con una larga formación erótica* » (p. 393).

<sup>635</sup> Un autre exemple: « *Se encontraba muchos pasos por delante del miedo y desprovista de su protección [...] a ciegas, sin memoria, iluminada por un instinto que le dictaba cada gesto y cada acto* ». (UM, p. 195)

<sup>636</sup> Comme cela arrive, par exemple, dans la théorie psychanalytique : si Freud peut décrire le comportement de tel ou tel patient au moyen d'un récit sur la confrontation entre le *moi* et le *ça*, c'est parce que ces deux termes renvoient à une théorie psychologique préalable.

<sup>637</sup> Un autre exemple, combinant stéréotypie et personnification d'états psychologiques : « *Y sin embargo, animada [Leo] del mismo temor a sí misma, de aquella condición (conocida pero no previsible) que dormida habitualmente permite a razón y costumbre poner orden en una vida no necesariamente organizada en la resignación pero que una vez despierta —con el aprovechamiento de un azar— se regocija en destruir todo lo que durante años ha constituido el fundamento de sus justificaciones y proyectos.* » (UM, p. 433)

Cependant, dans sa forme la plus courante, le discours théorique ne se réduit pas à un seul énoncé mais s'étend sur plusieurs phrases, parfois sur plusieurs pages. C'est ainsi qu'une analyse morphosyntaxique automatique menée sur l'ensemble du roman montre qu'à peu près 20 % du texte est théorique<sup>638</sup>. Ce discours théorique remplit parfois une fonction romanesque classique, que l'on trouve tant dans le roman du XIXe siècle que chez Proust, celle de « rendre compte de la conduite des personnages et de l'enchaînement des intrigues » ; dans ces cas, il se trouve « étroitement subordonné aux intérêts du récit »<sup>639</sup>. Or, bien souvent le discours théorique de *Una meditación* s'éloigne de ce modèle traditionnel et plutôt que de se subordonner au récit, il semble le remplacer. En effet, dans certains passages, le discours théorique ne semble pas vraiment fournir une explication de la situation diégétique mais plutôt la développer et la porter plus loin que ne l'a fait le récit. C'est par exemple ce qui se produit dans une séquence qui raconte comment le père de Jorge lui vola la femme qu'il aimait<sup>640</sup> (UM, p. 335) : le texte explique que Jorge chercha une consolation auprès de Rosa de Llanes, puis il enchaîne avec un passage théorique sur l'impossibilité, pour ceux qui un jour ont connu l'amour, de trouver satisfaction avec une autre personne. Ici, le passage théorique annonce un événement qui n'a pas été et ne sera jamais énoncé par le discours diégétique : la déception que Jorge éprouvera dans les bras

<sup>638</sup> Ce pourcentage correspond au nombre de mots des phrases théoriques par rapport au nombre total de mots du roman. On considère qu'une phrase est théorique si a) le rapport entre le nombre de verbes au présent et au passé est supérieur à quatre, b) les verbes sont à la troisième personne, c) la phrase n'est ni interrogative ni exclamative. Nous avons vérifié l'efficacité de ce critère d'identification sur les cinquante premières pages du roman, en comparant les phrases qu'il sélectionne avec celles que nous aurions sélectionnées « intuitivement ». L'analyse morphosyntaxique automatique a été réalisée en couplant une routine programmée en langage MATLAB avec l'analyseur *Freeling* (sur *Freeling*, voir la note 226, p. 186).

<sup>639</sup> Genette, "Vraisemblance et motivation", *op. cit.*, p. 81 et 85. Genette parle ici de Balzac, mais l'écriture de Proust tend aussi à se conformer à ce modèle d'intégration du théorique comme explication du diégétique ; c'est ce qu'illustre le passage suivant, où nous soulignons le début du discours théorique : « Je remarquais que chaque fois Albertine regardait un instant toutes ces filles avec une attention profonde et se retournant aussitôt vers moi. [...] Cette attention d'ailleurs qui m'eût semblé criminelle de la part d'Albertine [...] je l'attachais sans me croire un instant coupable – et en trouvant presque qu'Albertine l'était en m'empêchant par sa présence de m'arrêter et de descendre – sur toutes les midinettes. *On trouve innocent de désirer et atroce que l'autre désire. Et ce contraste entre ce qui concerne ou bien nous ou bien celle que nous aimons n'a pas trait au désir seulement, mais aussi au mensonge. [...]* » (*La prisonnière*, *op. cit.*, p. 268). Il est vrai cependant que, tant chez Balzac (auteur dont parle Genette) que chez Proust, « le discours s'étale, prolifère et paraît souvent sur le point d'étouffer le cours des événements qu'il a pour fonction d'éclairer. » (p. 86)

<sup>640</sup> « *Cuando bastante joven comprendió las intenciones que abrigaba su padre respecto a la única mujer con la que, a su entender, merecía la pena romper la castidad, [...] buscó refugio en Rosa de Llanes [...] con esa clase de ingenuidad mal disimulada propia de la gente difícil de conformar. Tanto más se insiste, se cambia y se espera de una relación amorosa, tanto más se vuelve a la primigenia indigencia pues aquellos que conocen un día la culminación de su deseo recorren de una vez todo el camino posible y toda nueva aventura no resulta ser más que una etapa parcial de la vuelta [...]* » (UM, p. 335)

de Rosa de Llanes. Le discours théorique ne porte donc pas sur les événements rapportés par le récit mais sur d'autres que celui-ci ne raconte pas.

La même chose se produit dans la macroséquence où Mary décide de mettre fin à son aventure avec Carlos. Cette macroséquence inclut un long passage théorique de trois pages et demie (UM, p. 300-303) qui porte sur les stratégies de défense inconscientes développées lors d'une rupture. Le passage théorique part de la situation diégétique, ici une rupture entre les deux amants, mais son contenu n'a pas de corrélat narratif dans le récit ; en effet, dans les passages diégétiques antérieur et postérieur au passage théorique, il n'est guère question des sentiments de Carlos et de Mary : le récit adopte une focalisation externe et décrit principalement des gestes<sup>641</sup>. Inévitablement, le lien avec la diégèse se détend : d'une part, parce que le passage théorique est si long, que le lecteur en arrive à oublier la situation diégétique de départ ; d'autre part, parce que le passage théorique porte sur des événements psychiques (les sentiments de Carlos et de Mary) que le récit ne raconte pas. L'établissement des liens entre la diégèse et la théorie dépendra du lecteur, de sa capacité à inférer ces événements omis par le récit mais commentés par le discours théorique.

Cette déconnexion entre le théorique et le diégétique est très courante et encore plus marquée dans les nombreux cas où le discours théorique porte non sur des situations bien définies comme « la rupture amoureuse » mais sur l'amour et le désir en général. C'est ce qui se produit dans la dernière macroséquence du roman, sur le voyage de Carlos et Leo à la montagne (p. 419-445), qui comporte plusieurs passages théoriques de ce type. Pour que ces passages théoriques sur l'amour et le désir apparaissent liés à la situation diégétique, le récit devrait décrire l'état psychique des personnages, ce qu'ils ressentent. Or il n'en est rien, le récit antérieur et postérieur aux passages théoriques porte essentiellement sur des faits extérieurs, sur le décor et sur les gestes des personnages<sup>642</sup>. Les passages théoriques

<sup>641</sup> Voici les passages diégétiques antérieur (avec le début du passage théorique) et postérieur : « *Apenas se había tumbado para tratar de leer alguno de los diarios que por allí habían quedado cuando ella (aún le quedaba una hora para tomar el tren) fue a sentarse al borde de la cama para cambiar unas palabras (a título póstumo, con la maleta cerrada, su decisión irrevocable) que un par de horas antes o durante la cena, cuando hubieran sido tan necesarias, habrían ahorrado tanto celo.* [début du théorique:] *Ciertamente toda relación amorosa es, o se entiende que debe ser, un compromiso común para el futuro [...]* » (UM, p. 300) « *Y bien le preguntó —cuando su melena volvió a invadir casi toda la almohada, cuando sus párpados cubrían casi por entero sus órbitas [...]*— *si había tenido algún contacto sexual con Julián [...]* » (UM, p. 304-305)

<sup>642</sup> Voici la transition entre le premier de ces passages théoriques et le passage diégétique qui le précède, qui raconte l'arrivée de Carlos et Leo à l'auberge : « *Dejó la maleta de ella encima de la única silla y la suya sobre la cama [...]* *Cuando apagó la luz —sólo para comprobar si la pera de la cabecera era un*

semblent alors complètement déconnectés de la diégèse immédiate. A nouveau, c'est au lecteur d'inférer à partir du théorique les éléments diégétiques (les sentiments des personnages) que le récit passe sous silence.

Si le discours théorique sur l'amour est si faiblement connecté au récit, c'est parce que les passages diégétiques qui l'entourent portent principalement sur des faits observables et incluent peu de descriptions de la vie mentale des personnages, c'est-à-dire de ce que Dorrit Cohn appelle psycho-récit<sup>643</sup>. Il semble ainsi que le psycho-récit, qui nourrit traditionnellement les textes romanesques, a tendance chez Benet à être remplacé par le discours théorique : le texte préfère faire abstraction de ce que les personnages ressentent (peur, désir, dépendance, jalousie) et fournir directement une analyse générale de ces sentiments. Le diégétique et le théorique se répartissent alors les domaines de représentation : au diégétique, les gestes et donc le corps ; au théorique, le psychisme.

Mais comment interpréter cette tendance à éviter la description de la vie psychique des personnages et la préférence pour le discours théorique (et ceci avec une fréquence qui croît au fur et à mesure que le texte avance) ? Il nous semble que ce choix obéit, comme celui de la généricité du récit, au désir de transcender la fiction. Si le texte est lu comme une estampe générique qui dépasse l'histoire particulière des personnages, si les nuits de Carlos et Leo à l'auberge sont les nuits de tous les amants, alors l'objet des discours diégétique et théorique est identique : l'homme et la femme. Ainsi, c'est parce que le récit est générique que le psycho-récit peut être remplacé par le théorique : parce que, transcendant la fiction, l'expérience psychique des personnages doit être reconnue par le lecteur comme la sienne.

\*

Nous avons vu dans notre travail que la difficulté de *Una meditación* est due à de multiples formes de déstructuration de l'histoire et de brouillage de l'identité des

---

*interruptor— cayó de plano sobre la cama, una mano impaciente retiró la colcha para descubrir las mantas y el manojito de cuartillas fue a parar al suelo, debajo de la cama. [debut du théorique:] Dos partes suscriben con frecuencia un contrato cuya última cláusula acostumbra a establecer las condiciones que regirán en el caso de desavenencia [...] Solamente un contrato cerrado —que no prevea las circunstancias de rescisión— puede ser tenido por sincero y nada más que el amor permite esa clase de convenios; [...] Solamente la muerte puede ser causa de rescisión y como la adhesión amorosa destemoraliza el tiempo, suspendiendo el acontecer y cristalizando un “no será otra cosa” a partir del agua madre de un “ya es”, en verdad el acuerdo lo suscribe el amante no con la otra parte sino con su propia muerte [...] » (UM, p. 420)*

<sup>643</sup> « Le psycho-récit [est le] discours du narrateur sur la vie intérieure d'un personnage » (Cohn, *La transparence intérieure*, op. cit., p. 28-29).

personnages, deux caractéristiques du texte qui condamnent toute tentative de lecture guidée par les codes de la cohérence conventionnelle. Nous nous sommes demandé quel projet esthétique pouvait servir cette difficulté, quelle autre forme de lecture est réclamée par le roman de Benet. Selon l'analyse que nous venons de présenter, les caractéristiques du texte pourraient répondre à la volonté de se soustraire à la contingence de la fiction. En effet, en brisant les liens entre les épisodes, la déstructuration de l'histoire contribue à cette poétique de l'estampe qui se désintéresse de la biographie et de l'enchaînement des événements et se concentre sur des situations spécialement significatives ; quant à l'indifférenciation des personnages, elle promeut une lecture générique des différentes estampes, qui ne se lisent pas alors comme fragments de telle ou telle ligne d'histoire mais comme des images d'une vie anonyme quelconque ; enfin, ce récit générique décontextualisé et dépersonnalisé se double d'une énonciation théorique qui « universalise » la vie psychique des personnages. Dans ces conditions, nous pouvons voir *Una meditaci3n* comme une description inlassablement recommencée – à chaque macroséquence, à chaque séquence, à chaque phrase – d'un motif unique : la nature humaine.



## Bibliographie

À l'exception de la liste des romans de Juan Benet, cette bibliographie mentionne uniquement les œuvres référencées dans notre travail.

### Romans de Juan Benet

Nous répertorions ci-dessous tous les romans de Juan Benet, pour lesquels nous indiquons la première édition. Pour *Una meditación*, nous rappelons l'édition que nous avons employée dans notre travail (Alfaguara, 1985). L'édition numérisée qui a été utilisée dans les analyses par ordinateur est signalée par « n ».

*Volverás a Región*, Barcelona, Destino, 1967 ; Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

*Una meditación*, Barcelona, Seix Barral, 1970 ; Madrid, Alfaguara, 1985 (édition de référence) (n) ; Barcelona, Random House Mondadori, 2009.

*Un viaje de invierno*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1972.

*La otra casa de Mazón*, Barcelona, Seix Barral, 1973.

*En el estado*, Madrid, Alfaguara, 1977.

*El aire de un crimen*, Barcelona, Planeta, 1980.

*Saúl ante Samuel*, Barcelona, La Gaya Ciencia, 1980 ; Barcelona, Random House Mondadori, 2009 (n).

*Herrumbrosas lanzas I (Libros I-IV)*, Madrid, Alfaguara, 1983.

*Herrumbrosas lanzas II (Libro VII)*, Madrid, Alfaguara, 1985.

*Herrumbrosas lanzas III (Libros VIII-XII)*, Madrid, Alfaguara, 1986.

*Herrumbrosas lanzas*, Madrid, Alfaguara, 1998 (édition en un seul tome des parties I, II et III, plus une partie IV posthume) (n).

*En la penumbra*, Madrid, Alfaguara, 1989 (n).

*El caballero de Sajonia*, Barcelona, Planeta, 1991.

### Essais de Juan Benet cités dans notre travail

*La inspiración y el estilo*, Madrid, Alfaguara, 1999 (1<sup>re</sup> éd. 1966).

“Onda y corpúsculo en el Quijote”, in *La moviola de Eurípides y otros ensayos*, Madrid, Taurus, 1981, p. 77-114.

“Una vida con Faulkner”, in *Una biografía literaria*, Valladolid, Cuadro ediciones, 2007, p. 183-194 (conférence de 1980, préalablement inédite).

### Œuvres littéraires citées ou mentionnées (autres que celles de Benet)

*Note* : L'édition signalée avec « (n) » est celle du texte numérisé employé dans les analyses par ordinateur.

Alas, Leopoldo, « Clarín », *La Regenta*, Madrid, Alianza, 1972 ; Barcelona, Casa editorial Maucci, 1908 (n).

Baroja, Pio, *El árbol de la ciencia*, Madrid, Caro Raggio, 1973 (n).

Bolaño, Roberto, *Los detectives salvajes*, Barcelona, Anagrama, 1998 (n).

---, « Vagabundo en Francia y Bélgica », in *Putas asesinas*, Barcelona, Anagrama, 2001.

Cela, Camilo José, *La familia de Pascual Duarte*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

Delibes, Miguel, *Cinco horas con Mario*, Barcelona, Destino, 1995 ; Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

Faulkner, William, *Absalom, Absalom! The Corrected Text*, New York, Vintage, 1991 (n).

---, *Las palmeras salvajes*, trad. de J.-L. Borges, Barcelona, Edhasa, 2004.

García Márquez, Gabriel, *Cien años de soledad*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

Martín-Santos, Luis, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 2000 ; Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

Proust, Marcel, *Du côté de chez Swann*, Paris, GF-Flammarion, 1987 ; Paris, Gallimard, 1946-47 (n).

---, *À l'ombre des jeunes filles en fleurs*, Paris, Gallimard, 1961 (n).

---, *La prisonnière*, Paris, GF-Flammarion, 1984.

Simon, Claude, *La route des Flandres*, Paris, Editions de Minuit, 1960.

---, *L'acacia*, Paris, Editions de Minuit, 1989.

Vázquez Montalbán, Manuel, *Los mares del sur*, Madrid, Biblioteca El Mundo, 2001 (n).

### Ouvrages de référence

Real Academia Española, *Diccionario de la Real Academia Española*, vigésimo primera edición, Espasa, Madrid, 2001.

Real Academia Española, *Diccionario panhispánico de dudas*, primera edición, 1995, <http://lema.rae.es/dpd> (consulté en septembre 2012).



**Linguistique, théorie et critique littéraire**

- Adam, Jean-Michel, *Le texte narratif*, Paris, Nathan, 1994.
- Aiken, Conrad, "William Faulkner: The Novel as Form", in Welshimer Wagner, L. (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan University Press, 1973, p. 134-140.
- Aranguren, José Luis, "El mundo novelístico de Juan Benet", in *Estudios literarios*, Madrid, Gredos, 1976, p. 282-293.
- Ariel, Mira, "Accessibility theory: an overview", in Sanders, T., J. Schilperoord et W. Spooren (ed.), *Text representation: Linguistic and Psycholinguistic Aspects*, Amsterdam, John Benjamins, 2001, p. 29-87.
- Arnal Gély, Anne-Marie, *Juan Benet y el Nouveau Roman*, Thèse de Doctorat, Jaén, Universidad de Jaén, 1997.
- Arnold, J. E., *Reference form and discourse patterns*, Thèse de Doctorat, Stanford (CA), Stanford University, 1998.
- Arrivé, Michel, Françoise Gadet et Michel Galmiche, *La grammaire d'aujourd'hui. Guide alphabétique de linguistique française*, Paris, Flammarion, 1986.
- Azúa, Félix de, *Lecturas compulsivas*, Barcelona, Anagrama, 1998.
- Bal, Mieke, *Teoría de la narrativa*, Madrid, Cátedra, 1998.
- Barthes, Roland, *La plaisir du texte*, Paris, Seuil, 1973.
- , "Introduction à l'analyse structurale des récits", in *Poétique du récit*, Paris, Seuil, 1977, p. 7-57.
- Benhaïm, André, *Paním : visages de Marcel Proust*, Villeneuve d'Ascq, Presses universitaires du Septentrion, 2006.
- Benson, Ken, *Razón y espíritu. Análisis de la dualidad subyacente en el discurso narrativo de Juan Benet*, Thèse de Doctorat, Stockholm, Université de Stockholm, 1989.
- Bordas, Éric, *Balzac, discours et détours. Pour une stylistique de l'énonciation romanesque*, Toulouse, Presses Universitaires du Mirail, 2003.
- Bradbury, Malcolm et James McFarlane, *Modernism: A Guide to European Literature 1890-1930*, London, Penguin, 1991.
- Bravo, Frédéric, "L'écriture narrative de Juan Benet ou la syntaxe comme spectacle. Lecture de 'Numa, una leyenda'", *Licorne*, 31, 1994, p. 31-45.
- Bravo, Maria-Elena, *Faulkner en España: perspectivas de la narrativa de postguerra*, Península, 1985.
- Bremond, Claude, "La logique des possibles narratifs", *Communications*, 8, 1966, p. 60-76.
- Brès, Jacques, "Problématique temporelle de *La Route des Flandres* de Claude Simon", in Cresciucci, Alain (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 147-156.
- Bronckart, Jean-Paul, *Activité langagière, textes et discours : pour un interactionisme socio-discursif*, Lausanne, Delachaux et Niestlé, 1996.

- Brown, Gillian et Georges Yule, *Discourse Analysis*, Cambridge, Cambridge University Press, 1983.
- Butcher, K. R. et W. Kintsch, "Text comprehension and discourse processing", in Healy, A.F. et R.W. Proctor (ed.), *The handbook of psychology. Vol. 4: Experimental psychology*, Hoboken (NJ), Wiley, 2003, p. 575-595.
- Cabrera, Vicente, *Juan Benet*, Boston, Twayne Publishers, 1983.
- Capdeboscq, Anne-Marie, "Temps, contre-temps et ambiguïté dans *En la penumbra* de Juan Benet", *Les cahiers du CRIAR*, 14, 1994, p. 282-294.
- , "L'imparfait ou l'expansion de l'instant (sur 'Duelo')", *Licorne*, 31, 1994, p. 55-71.
- Carmen Picallo, M. et G. Rigau, "El posesivo y las relaciones posesivas", in Bosque, I. et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española, t. 1*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 973-1023.
- Caron, Jean, *Précis de psycholinguistique*, Paris, PUF, 1989.
- Castro, Odile, *L'espace de Región dans les romans de Juan Benet*, Thèse de Doctorat, Saint Etienne, Université de Saint Etienne, 1997.
- , "Conscience historique et structures narratives dans les romans de Juan Benet", *Cahiers du GRIAS*, 1, 2000, p. 95-120.
- Chafe, Wallace L., *Discourse, Consciousness, and Time: The Flow and Displacement of Conscious Experience in Speaking and Writing*, Chicago & London, University of Chicago Press, 1994.
- Charles, Michel, *Introduction à l'étude des textes*, Paris, Seuil, 1995.
- Charolles, Michel, "Introduction aux problèmes de la cohérence textuelle", *Langue française*, 7, 1978, p. 7-42.
- Chatman, Seymour, *Story and Discourse. Narrative Structure in Fiction and Film*, Ithaca (New York), Cornell University Press, 1980.
- Cibreiro, Estrella, "Narrators and Their Narrations: *Una meditación* and *Saúl ante Samuel*", in Margenot III, John B. (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997, p. 127-145.
- Cohn, Dorrit, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, 1981.
- Compitello, Malcolm Alan, *Ordering the Evidence: *Volverás a Región* and *Civil War Fiction**, Barcelona, Puvill, 1983.
- Conte, Rafael, "Benet para siempre", *El País, Babelia*, 20 octobre 2007.
- Cornish, F., "L'accessibilité cognitive des référents, le centrage d'attention, et la structuration du discours : une vue d'ensemble", *Verbum*, XXII, 1, 2000, p. 7-30.
- Cuevas Mendoza, Carlos, *Les labyrinthes de la transgression (Genèse de l'œuvre de Juan Benet)*, Thèse de Doctorat, Lyon, Université Lumière Lyon 2, 1998.
- Deane, Paul D., *Grammar in Mind and Brain: Explorations in Cognitive Syntax*, Berlin, Mouton de Gruyter, 1992.
- Déruelle, Aude, *Balzac et la digression : une nouvelle prose romanesque*, Saint-Cyr-sur-Loire, Christian Pirot, 2004.
- Díaz, Epicteto, *Del pasado incierto. La narrativa breve de Juan Benet*, Madrid, Editorial Complutense, 1992.

- Dijk, Teun A. van, "Cognitive processing of literary discourse", *Poetics Today*, 1, 1979, p. 143-159.
- , *Macrostructures. An Interdisciplinary Study of Global Structures in Discourse, Interaction, and Cognition*, Hillsdale (NJ), Lawrence Erlbaum Associates, 1980.
- , "Episodes as units of discourse analysis", in Tannen, Deborah (ed.), *Analyzing Discourse: Text and Talk*, Georgetown, Georgetown University Press, 1981, p. 177-195.
- Dijk, Teun A. van et W. Kintsch, *Strategies of Discourse Comprehension*, New York, Academic Press, 1983.
- Douglass, Paul, "Deciphering Faulkner's Uninterrupted Sentence", in *Bergson, Eliot, and American literature*, Lexington, KY, University Press of Kentucky, 1986, p. 118-141.
- Ducrot, Oswald et Jean-Marie Schaeffer, *Nouveau Dictionnaire encyclopédique des sciences du langage*, Paris, Seuil, 1995.
- Dupriez, Bernard, *Gradus. Les procédés littéraires*, Paris, 10/18, 1984.
- Emmott, Catherine, *Narrative comprehension: a discourse perspective*, New York, Clarendon Press, 1997.
- Erhlich, M.-F. et H. Tardieu, "Modèles mentaux, modèles de situation et compréhension de textes", in Ehrlich, M.-F., H. Tardieu et M. Cavazza (ed.), *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*, Paris, Masson, 1993, p. 47-77.
- Ericsson, K. A. et W. Kintsch, "Long-term working memory", *Psychological Review*, 2, 1995, p. 211-245.
- Fernández Lagunilla, Marina, "Las construcciones de gerundio", in Bosque, I. et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española, t. 2*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 3443-3503.
- Figueras, C., "La jerarquía de accesibilidad de las expresiones referenciales en español", *Revista Española de Lingüística*, 32, 1, 2002, p. 53-96.
- Fontanier, Pierre, *Les Figures du discours*, Paris, Flammarion, 1977 [1821-1830].
- Fowler, Roger, *Linguistic criticism*, Oxford/New York, Oxford University Press, 1986.
- Frías Delgado, Antonio, "Distribución de frecuencias de la longitud de las palabras en español: aspectos diacrónicos y de estilometría", in *Actas del I Congreso Internacional de Lingüística de Corpus (CILC'09)*, Murcia, Universidad de Murcia, 7-9 de mayo, 2009.
- García Pérez, Francisco, *Una meditación sobre Juan Benet*, Madrid, Alfabeta, 1996.
- Garnham, A. et J.V. Oakhill, "Modèles mentaux et compréhension du langage", in Ehrlich, M.-F., H. Tardieu et M. Cavazza (ed.), *Les modèles mentaux. Approche cognitive des représentations*, Paris, Masson, 1993, p. 23-46.
- Garnham, Alan, *Mental Models and the Interpretation of Anaphora*, London, Psychology Press, 2000.
- Genette, Gérard, "Vraisemblance et motivation", in *Figures II*, Paris, Seuil, 1969, p. 71-100.
- , "Discours du récit", in *Figures III*, Paris, Seuil, 1973, p. 67-282.

- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1982.
- Gernsbacher, M. A. et J. A. Foertsch, "Three models of discourse comprehension", in Garrod, S. et M. J. Pickering (ed.), *Human language processing*, East Sussex (UK), Psychology Press, 1999, p. 283-299.
- Gerrig, Richard et Philip Zimbardo, *Psychologie*, Paris, Pearson Education, 2008.
- Gil Casado, Pablo, *La novela deshumanizada española (1958-1988)*, Barcelona, Anthropos, 1990.
- Gimferrer, Pere, "Notas sobre Juan Benet", in *Radicalidades*, Barcelona, Península, 2000, p. 160-175.
- Gómez Guinovart, Xavier, "Bases lingüísticas y computacionales del procesamiento de la impropiedad estilística y la legibilidad", in Gómez Guinovart, Xavier et al. (ed.), *Panorama de la investigación en lingüística informática (monografía)*, Revista Española de Lingüística Aplicada, 1999, p. 153-173.
- Graesser, A. C., M. Singer et T. Trabasso, "Constructing inferences during narrative text comprehension", *Psychological Review*, 101, 1994, p. 371-395.
- Graesser, A.C., K.K. Millis et R.A. Zwaan, "Discourse comprehension", *Annual Review of Psychology*, 48, 1997, p. 163-189.
- Guizard, Claire, *Claude Simon : la répétition à l'oeuvre*, Paris, L'Harmattan, 2005.
- Gullón, Ricardo, "Sombras de Juan Benet", in *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Madrid, Alianza, 1994, p. 195-229.
- , "Una Región laberíntica que bien pudiera llamarse España", in *La novela española contemporánea. Ensayos críticos*, Alianza, 1994, p. 181-194.
- Gutiérrez Ordóñez, Salvador, *Temas, temas, focos, tópicos y comentarios*, Madrid, Arco Libros, 2000.
- Hamon, Philippe, "Un discours contraint", in Genette, G. et T. Todorov (ed.), *Littérature et réalité*, Paris, Seuil, 1982, p. 119-181.
- Henrot Sostero, Geneviève, "Les surprises de la mémoire ou la boîte de Pandore", *Textuel*, 45, 2004, p. 69-86.
- Herzberger, David K., *The Novelistic World of Juan Benet*, Clear Creek (Indiana), The American Hispanist, 1976.
- , "La aparición de Juan Benet: una nueva alternativa para la novela española", in Vernon, Kathleen M. (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 24-44.
- , "Juan Benet's Death", in Margenot III, John B. (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997, p. 3-17.
- Ireland, Ken, *The sequential dynamics of narrative: energies at the margins of fiction*, London, Associated University Presses, 2001.
- Jalón, Mauricio (ed.), *Juan Benet. Cartografía personal*, Valladolid, Cuatro Ediciones, 1997.
- Ji, Shaojun, "Identifying episode transitions", *Journal of Pragmatics*, 34, 2002, p. 1257-1271.

- Jiménez Juliá, Tomás, *Aproximación al estudio de las funciones informativas*, Málaga, Ágora, 1986.
- Kastberg Sjöblom, Margareta, *L'écriture de J.M.G. Le Clézio, une approche lexicométrique*, Thèse de Doctorat, Nice, Université de Nice - Sophia Antipolis, 2002.
- Kerbrat-Orecchioni, Catherine, *L'implicite*, Paris, Armand Colin, 1986.
- Kucera, Henry, "Computational Analysis of Predicational Structures in English", *Proceedings of the Eighth International Conference on Computational Linguistics*, 1980, p. 32-37.
- Labasse, Bernard, "La lisibilité rédactionnelle : fondements et perspectives", *Communication & langages*, 121, 1999, p. 86-103.
- Labov, William, "La transformation du vécu à travers la syntaxe narrative", in *Le parler ordinaire*, Paris, Editions de Minuit, 1978, p. 289-355.
- Labriolle, Jacqueline de, "De Faulkner à Claude Simon", in Cresciucci, Alain (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 51-77.
- Lambrecht, Knud, *Information structure and sentence form: Topic, focus, and the mental representations of discourse referents*, Cambridge, Cambridge University Press, 1994.
- Lanceraux, Dominique, "Modalités de la narration dans *La Route des Flandres*", in Cresciucci, Alain (ed.), *Claude Simon. La Route des Flandres*, Paris, Klincksieck, 1997, p. 91-106.
- Lascaux, Sandrine, *Poétique de l'incertitude dans l'oeuvre de Juan Benet. Analyse des dispositifs périphériques*, Thèse de Doctorat, Limoges, Université de Limoges, 2001.
- Lausberg, Heinrich, *Elementos de retórica literaria*, Madrid, Gredos, 1963.
- , *Manual de retórica literaria*, vol I, Madrid, Gredos, 1966.
- , *Manual de retórica literaria*, vol II, Madrid, Gredos, 1967.
- Lope, Monique de, "Narration et postmodernité : pour une poétique de la pénombre chez Juan Benet", in Tyras, Georges (ed.), *Postmodernité et écriture narrative dans l'Espagne contemporaine*, Grenoble, Cerhius, 1996, p. 81-95.
- Luján, Marta, "Expresión y omisión del pronombre personal", in Bosque, I. et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la Lengua Española, vol. I, La parte: Sintaxis básica de las clases de palabras*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 1275-1315.
- Maingueneau, Dominique, *Pragmatique pour le discours littéraire*, Paris, Dunod, 1997.
- Margenot III, John B., "Preface", in Margenot III, John B. (ed.), *Juan Benet. A Critical Reappraisal of His Fiction*, West Cornwall, Locust Hill Press, 1997, p. ix-xvi.
- Marín, F. Marcos, F. J. Satorre Grau et M. L. Viejo Sánchez, *Gramática española*, Madrid, Síntesis, 1999.
- Martínez Duró, Manuel, *La novela de Juan Benet: una escritura grandilocuente (estudio narrativo y estilístico de En la penumbra)*, mémoire de maîtrise (inédit), Université Paris X Nanterre, 2005.

- , *Entre Obra y Fragmento: Herrumbrosas lanzas de Juan Benet*, mémoire de master 2 (inédit), Université Paris X Nanterre, 2006.
- , "La Historia como artificio: Imitación de modelos textuales historiográficos en *Herrumbrosas lanzas de Juan Benet*", *Crisol*, 11, Université Paris Ouest Nanterre La Défense, 2007, p. 87-112.
- , "Le discours théorique dans *Una meditación de Juan Benet*", in *Actes du colloque « Juan Benet et les champs du savoir » (Université Diderot-Paris 7 et Université Sorbonne-Paris 3, Paris, 30-31 mai 2013)*, à paraître.
- Millgate, Michael, "William Faulkner: The Problem of Point of View", in Welshimer Wagner, L. (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan State University Press, 1973, p. 179-191.
- Milly, Jean, *La phrase de Proust*, Paris, Champion, 1983.
- Molina Ortega, Antonia M<sup>a</sup>, *Las otras regiones de Juan Benet*, Cáceres, Universidad de Extremadura, 2007.
- Monaco, James, *The Dictionary of New Media: The New Digital World of Video, Audio, and Print*, New York, Harbor Electronic Publishing, 1999.
- Mortara Garavelli, Bice, *Manual de retórica*, Madrid, Cátedra, 2000.
- Murcia, Claude, "La espacialización de la escritura como abolición del tiempo", *Hispanística XX*, 12, 1995, p. 13-23.
- , *Juan Benet. Dans la pénombre de Région*, Paris, Nathan Université, 1998.
- , "Juan Benet : une écriture de l'ambiguïté", *Critique*, mars 1991, p. 186-195.
- , "Un cas de perversité narrative (sur *Dans la pénombre de Juan Benet*)", *Critique*, novembre 1991, p. 855-865.
- Ohtsuka, K. et W. F. Brewer, "Discourse organization in the comprehension of temporal order in narrative texts", *Discourse Processes*, 15, 1992, p. 317-336.
- Orace, Stéphanie, *Le chant de l'arabesque : poétique de la répétition dans l'œuvre de Claude Simon*, Amsterdam/New York, Rodopi, 2005.
- Padró, Lluís, et al., "FreeLing 2.1: Five Years of Open-Source Language Processing Tools", *Proceedings of 7th Language Resources and Evaluation Conference (LREC 2010)*, ELRA, 2010 (non paginé).
- Pottier, Bernard, *Sémantique générale*, Paris, PUF, 1992.
- Ricardou, Jean, *Le Nouveau Roman (suivi de Les raisons de l'ensemble)*, Paris, Seuil, 1990 [1973].
- Rivkin Goldin, Laura, "La búsqueda literaria en *Una meditación*", in Vernon, Kathleen M. (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 108-126.
- Roediger, H.L. et E.J. Marsh, "Episodic and autobiographical memory", in Healy, A.F. et R.W. Proctor (ed.), *The handbook of psychology. Vol. 4: Experimental psychology*, Hoboken (NJ), Wiley, 2003, p. 475-497.
- Rojo, Andrés, "En los aledaños del mundo de Juan Benet", *El País, Babelia*, 14 avril 2001.
- Sanders, Ted et Morton Ann Gernsbacher, "Accessibility in text and discourse processing", *Discourse Processes*, 37, 2, 2004, p. 79-89.

- Segal, Erwin M., "A cognitive-phenomenological theory of fictional narrative", in Duchan, Judith F., Gail A. Bruder et Lynne E. Hewitt (ed.), *Deixis in narrative: a cognitive science perspective*, Hillsdale, NJ, Lawrence Erlbaum, 1995, p. 61-78.
- Slatoff, Walter J., "The Edge of Order: The Pattern of Faulkner's Rhetoric", in Welshimer Wagner, L. (ed.), *William Faulkner. Four Decades of Criticism*, East Lansing (MI), Michigan University Press, 1973, p. 155-178.
- Sobejano, Gonzalo, "Dos estilos de comparación: Juan Benet y Luis Goytisolo", in Vernon, Kathleen M. (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 254-280.
- , *Novela española de nuestro tiempo*, 3e éd., Madrid, Mare Nostrum, 2005.
- Spitzer, Leo, "Le style de Marcel Proust", in *Etudes de style*, Paris, Gallimard, 1970, p. 397-473.
- Sternberg, Meir, *Expositional Modes and Temporal Ordering in Fiction*, Baltimore and London, Johns Hopkins University Press, 1978.
- , "Telling in Time (I): Chronology and Narrative Theory", *Poetics Today*, 11, 4, 1990, p. 901-948.
- Summerhill, Stephen J., "Prohibición y transgresión en *Volverás a Región* y *Una meditación*", in Vernon, Kathleen M. (ed.), *Juan Benet. El escritor y la crítica*, Madrid, Taurus, 1986, p. 93-107.
- Suñer Gratacós, A., "La aposición y otras relaciones de predicación en el sintagma nominal", in Bosque, I. et V. Demonte (ed.), *Gramática descriptiva de la lengua española, t. 1*, Madrid, Espasa Calpe, 1999, p. 523-564.
- Trapiello, Andrés, "El tono Baroja", *El País, Babelia*, 17 juin 2006.
- Umbral, Francisco, *Diccionario de literatura*, Barcelona, Planeta, 1995.
- Vásquez, Mary S., "The Creative Task: Existential Self-Invention in *Una meditación*", in Manteiga, R. C., D. K. Herzberger et M. A. Compitello (ed.), *Critical Approaches to the Writings of Juan Benet*, Hanover, NH, Univesity Press of New England, 1984, p. 64-71.
- Vernon, Kathleen M., "El lenguaje de la memoria en la narrativa española contemporánea", in *Actas del IX Congreso de la Asociación Internacional de Hispanistas (18-23 agosto, 1986, Berlín)*, Frankfurt am Main, Vervuert, 1989, p. 429-437.
- Volpe, Edmond, *A Reader's Guide to William Faulkner: The Novels*, Syracuse (New York), Syracuse University Press, 2003 [1964].
- Walker, Marilyn A., Aravind K. Joshi et Ellen F. Prince, "Centering in Naturally-Occurring Discourse: An Overview", in Walker, Marilyn A., Aravind K. Joshi et Ellen F. Prince (ed.), *Centering Theory in Discourse*, Oxford, Clarendon Press, 1998, p. 1-28.
- Walkowiak, Marzena M., *A Study of the Narrative Structure of Una Meditación by Juan Benet*, Edwin Mellen Press, 2000.
- Yoo, Chang Keol, *Paragraphs as episodes. Distinguishing paragraphs in Biblical Hebrew narrative*, Master's Thesis, Stellenbosch, University of Stellenbosch, 2008.

- Zwaan, R. A., "Towards a model of literary comprehension", in Britton, B. K. et A. C. Graesser (ed.), *Models of understanding text*, Hillsdale, NJ, Erlbaum, 1996, p. 241-255.
- Zwaan, R. A. et G.A. Radvansky, "Situation models in language comprehension and memory", *Psychological Bulletin*, 123, 1998, p. 162-185.



## Index des notions

- accessibilité des référents, 250  
   fréquence, effet de (ou de répétition), 312  
   importance fonctionnelle. *Voir* niveau (effet de)  
   niveau, effet de, 275  
   récence, effet de (ou de distance), 274  
 accessible, référent. *Voir* référent  
 acteur et personnage, 245  
 activation des référents. *Voir* accessibilité des référents  
 analepse, 47  
 brouillage de la frontière macroséquentielle, 127  
 caractéristiques identificatoires. *Voir* identification  
 cohérence  
   conventionnelle, 16  
   référentielle, 249  
   textuelle, 33  
     globale, 33  
     locale, 33  
 compréhension  
   des textes, 31  
   et enrichissement progressif, 32  
   et représentation mentale, 31  
 conventionnel(le), récit, texte, norme. *Voir* cohérence conventionnelle  
 désignation  
   dépendante, 443  
   descriptive, 443  
     directe, 443  
     indirecte, 445  
   obscure, 447  
   lexicale, 251  
   périphérique, 125  
 diégèse, diégétique, 49  
 digression, 109, 144  
 discontinuité du récit, 71, 151  
 discours  
   diégétique, 17  
   théorique, 17  
 disposition textuelle, 65  
 éclatement de l'unité épisodique, 84  
 enchaînement mémoriel, 514  
 enrichissement progressif. *Voir* compréhension  
 épisode, 39  
   macro-épisode, 41  
   secondaire, 54  
   sous-épisode, 41  
 exposition, 90  
   concentrée et distribuée, 91  
   préliminaire et différée, 91  
 figure cohérente, 15  
 focal, référent. *Voir* référent  
 fractale, structure, 230  
 fragmentation textuelle, 71, 148  
 fréquence, effet de. *Voir* accessibilité des référents  
 hétérogénéité discursive, 150  
 histoire et récit, 44  
 hypertrophie du non fonctionnel, 128  
 identification  
   absolue, 377  
   caractéristiques identificatoires, 301  
   explicite, 301  
   indirecte, 287, 355  
   par perception de la continuité référentielle, 293, 359  
   par propagation, 377  
   par reconnaissance d'événements, 320  
   par reconnaissance de caractéristiques du personnage, 300, 359  
   par reconnaissance de l'allusion à un épisode narré antérieurement, 338, 359  
   par reconnaissance de l'allusion à un événement narré antérieurement, 322, 359  
   par reconnaissance du développement d'un épisode antérieurement mentionné, 331, 359  
   par reconnaissance du récit homopisodique repris, 288, 358  
   passage problématique, 301  
   passages source, 301  
   propagation de l'activation, 287

- relative, 377  
synchrone, 354  
tardive, 300, 355
- importance fonctionnelle, 274
- inactif, référent. *Voir* référent
- inférence, 308
- interprétation mémorielle (de l'énonciation), 491
- lecture  
courante, 21  
savante, 21
- lexicalisation  
de désambiguïsation, 414, 419  
de maintien, 293, 376, 405  
de rappel, 382, 406, 412  
de réactivation, 383, 405
- ligne d'histoire, 58
- lisibilité, indices de, 218, 577
- macro-épisode. *Voir* épisode
- macroséquence textuelle, 67, 146
- macrostructure de l'histoire, 43
- marquage de la segmentation. *Voir* segmentation
- modèle d'indexation des événements, 34
- monologue remémoratif, 494
- motivation contingente des transitions macroséquentielles, 99
- narrateur-personnage, 50
- narration  
différée, 499  
simultanée, 500
- niveau, effet de, 275
- norme de cohérence conventionnelle. *Voir* cohérence conventionnelle
- orthonyme, orthonymie, 256  
descriptif, 265  
recoupage, 271
- passage problématique. *Voir* identification
- passages source. *Voir* identification
- personnage  
connu / nouveau, 301  
dépendant, 52  
nucléaire, 52  
principal / secondaire, 52  
protagoniste / non protagoniste, 458
- phrase  
arborescente, 183  
en escalier, 186  
périodique, 192
- présupposé, 305
- prolepse, 48
- pronom tacite ou implicite, 252
- récence, effet de (ou effet de distance).  
*Voir* accessibilité des référents
- récit, 44  
anachronique ou non linéaire, 47, *Voir* récit linéaire  
chronologique ou linéaire, 47, 81  
homo-épisodique, 146, 150  
improvisé, 500  
itératif, 48  
linéaire. *Voir* récit chronologique  
mémoriel, 494  
non linéaire. *Voir* récit anachronique  
répétitif, 48  
singulatif, 48  
spiral, 79  
vs. histoire. *Voir* histoire
- récurtivité du processus d'identification, 279, 360, 385
- référent  
accessible, 250  
focal ou actif, 250  
identifiable, 249  
inactif, 250
- relations principales et secondaires, 51
- représentation mentale du texte, 41
- rêverie, 500
- segmentation du texte  
comme opération cognitive, 112  
signalement ou marquage, 113  
périphérique, 126  
sémantique, 114  
tardif, 124  
typographique, 114
- séquence textuelle, 44, 45  
diégétique, 144  
hétéro-épisodique, 144  
hétéro-historique, 144  
homo-épisodique, 144  
homo-historique, 144  
hyperdiégétique, 145  
métanarrative, 145  
mythique, 145  
non diégétique, 144  
paradiégétique, 144  
symbolique, 145  
théorique, 144

signalement de la segmentation. *Voir*  
segmentation  
sous-épisode. *Voir* épisode  
spécificité de l'encodage, principe de la,  
313

surface du texte, 36  
texte conventionnel. *Voir* cohérence  
conventionnelle  
textualisation, 44



## Annexe 1 : Segmentation macroséquentielle de *Tiempo de silencio*

*Tiempo de silencio*, de Luis Martín-Santos, est divisé en soixante-trois fragments (séquences) de quelques pages, séparés par des espaces blancs. Le Tableau 19 ci-dessous fournit une description séquentielle de la première moitié du roman<sup>644</sup>.

L'examen du Tableau 19 montre que la suite de fragments raconte chronologiquement quelques jours de la vie de Pedro<sup>645</sup> : le manque de souris de laboratoire pour ses investigations (fragment 1), le trajet avec Amador vers chez Muecas, qui peut lui en fournir (fragments 5 et 6), l'arrivée dans le bidonville où habite Muecas (fragments 8, 10 et 11), la sortie de Pedro le samedi soir (fragments 12 à 20), le retour à la pension (fragments 21 et 23), le retour dans le bidonville pour essayer de soigner la fille de Muecas (fragments 24 et 26 à 28). Cette suite chronologique est ici et là interrompue par des fragments qui rapportent des événements habituels de la vie de Pedro (les conversations avec la patronne et les filles de la pension où il loge : fragment 7), des événements de la vie des autres personnages (la patronne de la pension, Cartucho, Amador : fragments 4, 9, 22, 25), ou des digressions (fragments 2 et 3).

Comme chacun des soixante-trois fragments de *Tiempo de silencio* rapporte un épisode, ces fragments sont (dans notre terminologie) des séquences. Par ailleurs, il est possible de regrouper certaines séquences en des macroséquences. Dans les trente premières séquences du Tableau 19, nous avons identifié trois macroséquences, indiquées dans la troisième colonne du tableau. Ces macroséquences sont définies par la prédominance d'un épisode (« Pedro et Amador chez el Muecas », « Pedro le samedi soir », « l'avortement de Florita ») dont le récit est parfois brièvement interrompu par des séquences hétéro-épisodiques (par exemple, la séquence « Description conversations Pedro avec patronne et ses filles » dans la macroséquence « Pedro et Amador chez el Muecas »). Il faut cependant noter que, dans le processus de lecture et de compréhension, ces

<sup>644</sup> Luis Martín-Santos, *Tiempo de silencio*, Barcelona, Crítica, 2000.

<sup>645</sup> L'ordre chronologique du roman de Martín-Santos est également remarqué par Gonzalo Sobejano : « *En la estructura de Tiempo de silencio creo importante señalar esto: los 63 fragmentos de que (si no he contado mal) consta la novela se distribuyen de manera que del 1 al 11 transcurren varios días imprecisamente esbozados; entre el 12 y el 28 se narra con casi perfecta continuidad lo acontecido durante la noche sabática en que Pedro experimenta la vanidad del mundo, el vértigo de la carne y la horrible presencia de la muerte; del 29 al 56 se presenta lo sucedido en los tres días que siguen: náusea, salón, prostíbulo, prisión y libertad; y los fragmentos finales, del 57 al 63, abarcan nuevamente varios días indeterminados, desde la libertad hasta la huida.* » (Sobejano, *Novela española de nuestro tiempo*, op. cit., p. 377-378).

macroséquences sont des unités bien moins importantes que celles que nous avons identifiées dans *Una meditación* : alors que chez Benet deux macroséquences successives portent en général sur des lignes d'histoire (des personnages) différentes, dans *Tiempo de silencio* elles portent toutes sur l'unique ligne d'histoire (la vie de Pedro), qui de surcroît est racontée dans l'ordre chronologique. Ainsi, dans la lecture de *Tiempo de silencio* il est bien moins important de repérer les frontières entre les macroséquences que cela ne l'est dans *Una meditación*.

**Tableau 19: Segmentation du texte de *Tiempo de silencio*  
(première moitié du roman)**

<i>S</i>	<i>Pages</i>	<i>MS</i>	<i>Contenu</i>
1	9-14		Monologue Pedro sur l'investigation du cancer et les rats de laboratoire
2	15-18		Digression sur la ville
3	18		Digression sur la beauté
4	18-24		Monologue patronne pension sur sa vie avant et après mort mari
5	25-31	Pedro et Amador chez el Muecas	Pedro et Amador dans Madrid en route vers baraque Muecas
6	31-33		Dialogue Pedro et Amador sur Muecas
7	33-40		Description conversations Pedro avec patronne pension et ses filles
8	40-43		Description bidonville où habite Muecas
9	43-45		Monologue Cartucho sur grossesse Florita, fille Muecas
10	45-51		Pedro et Amador chez Muecas
11	51-56		Description de la baraque et de la vie de Muecas
12	56-60		Pedro le samedi soir
13	61-64	Pedro le samedi soir (cont.) : dans le café	
14	64-66	Pedro le samedi soir (cont.) : dans le café	
15	66-70	Pedro le samedi soir (cont.) : chez le peintre allemand	
16	70-73	Pedro le samedi soir (cont.) : dans un deuxième café	
17	73-76	Monologue de la patronne sur Pedro	
18	76-80	Pedro le samedi soir (cont.) : maison close	
19	80-81	Pedro le samedi soir (cont.) : maison close	
20	81-85	Pedro le samedi soir (cont.) : maison close	
21	85-89	Pedro rentre à la pension, couche avec Dorita (fille patronne)	
22	89-90	Monologue (style indirect libre) patronne pension sur rencontre sexuelle de Pedro et sa fille	
23	90-92		Pedro dans sa chambre seul après avoir quitté la chambre de Dorita
24	93-96	L'avortement de Florita	Muecas vient chercher Pedro pour sa fille Florita, qu'il a essayé de faire avorter
25	96-98		Cartucho sur ce qu'il se passe chez Muecas
26	98-101		Description état Florita
27	101-103		Pedro chez el Muecas, pour essayer de soigner Florita
28	103-105		Pedro chez el Muecas, pour essayer de soigner Florita, cont
29	105-108		Pedro dans la pension le matin suivant
30	108-112		





## Annexe 2 : Longueur de phrase et lisibilité (indice de Flesh/Fernández Huerta)

Les indices de lisibilité sont très utilisés pour garantir la facilité de lecture d'écrits pratiques tel que les contrats, les manuels d'instructions, les publicités, etc. Comme l'explique Bertrand Labasse

l'idée est de choisir des variables textuelles mesurables - comme la longueur des phrases - et d'établir une équation rapprochant ces variables de résultats expérimentaux. Ceux-ci peuvent être obtenus en mesurant la vitesse de lecture des sujets ou leur capacité de mémorisation, voire de 'compréhension'.<sup>646</sup>

De nombreuses formules ont été mises au point, la plupart pour les textes en anglais. Certaines de ces formules ont cependant été adaptées à d'autres langues. Nous utiliserons ici l'indice de Flesh, le plus populaire, qui en fonction de la longueur moyenne des phrases (en mots) et des mots (en syllabes), indique la difficulté de lecture :

**Tableau 20 : Degré de difficulté du texte en fonction de la valeur de l'indice de Flesh**

<i>Indice de Flesh</i>	<i>Degré de difficulté</i>
0-30	Très difficile
30-50	Difficile
50-60	Plutôt difficile
60-70	Standard
70-80	Plutôt facile
80-90	Facile
90-100	Très facile

La formule de calcul de l'indice de Flesh a été adaptée à l'espagnol par Fernández Huerta<sup>647</sup>. La voici :

$$IL = 207 - 0.60 \times SP - 1.015 \times PO$$

où

<sup>646</sup> Voir Labasse, "La lisibilité rédactionnelle : fondements et perspectives", *op. cit.*, p. 87.

<sup>647</sup> Xavier Gómez Guinovart, "Bases lingüísticas y computacionales del procesamiento de la impropiedad estilística y la legibilidad", in Xavier Gómez Guinovart et al. (ed.), *Panorama de la investigación en lingüística informática (monografía)*, Revista Española de Lingüística Aplicada, 1999, p. 170.

SP = 100 x nombre moyen de syllabes par mot

PO = nombre moyen de mots par phrase

Pour le nombre moyen de syllabes, nous utiliserons la valeur observée par Antonio Frías Delgado sur des textes écrits espagnols, où la longueur moyenne des mots est de deux syllabes<sup>648</sup>. (Au moyen du logiciel INFLESZ<sup>649</sup>, nous avons constaté que la longueur moyenne des mots de *Una meditación* est aussi de deux syllabes.) En utilisant la formule de Fernández Huerta avec SP=2x100, on obtient alors les indices de lisibilité suivants en fonction de la longueur de la phrase :

**Tableau 21 : Lisibilité de Flesh/Fernández Huerta en fonction de la longueur de la phrase**

<i>Longueur phrase (nombre de mots)</i>	<i>Indice de Fernández Huerta</i>	<i>Degré de difficulté</i>
>56	0-30	Très difficile
36-55	30-50	Difficile
26-35	50-60	Plutôt difficile
17-25	60-70	Standard

<sup>648</sup> Antonio Frías Delgado, "Distribución de frecuencias de la longitud de las palabras en español: aspectos diacrónicos y de estilometría", in *Actas del I Congreso Internacional de Lingüística de Corpus (CILC'09)*, Murcia, Universidad de Murcia, 7-9 de mayo, 2009, p. 760.

<sup>649</sup> Il peut être téléchargé ici : <http://legibilidad.com/home/descargas.html> (consulté le 7/12/2012). Cependant, nous mettons le lecteur en garde contre certains des résultats qu'il fournit : les longueurs de phrase (et donc les indices de lisibilité) semblent être incorrectes. Par ailleurs, on notera que le logiciel considère les parenthèses comme des phrases autonomes.

# Table de matières

<b>Introduction .....</b>	<b>9</b>
La « difficulté » de l'œuvre de Benet .....	10
Le désir de comprendre .....	14
Les dimensions de la difficulté .....	16
Note méthodologique : lecture courante et lecture savante .....	20
Organisation de notre travail .....	22
<b>PARTIE I : La complexité de la disposition textuelle .....</b>	<b>27</b>
Introduction à la Partie I .....	29
Chapitre 1 Éléments de psycholinguistique de la compréhension des textes.....	31
1.1 La compréhension des textes : représentation mentale et cohérence.....	31
1.2 La représentation mentale des récits longs : épisodes et macrostructure.....	37
1.3 La textualisation : les (macro)séquences et le récit anachronique.....	44
Chapitre 2 L'histoire et la macrostructure épisodique de <i>Una meditaci3n</i> .....	49
2.1 Contenu diégétique et système de personnages .....	49
2.2 Macrostructure et lignes d'histoire .....	55
2.3 Macrostructure épisodique de chaque ligne d'histoire .....	61
Chapitre 3 Disposition globale : la fragmentation du texte et le brouillage de la structure de l'histoire 65	
3.1 Structure macroséquentielle de <i>Una meditaci3n</i> .....	65
3.2 Fragmentation du texte et discontinuité du récit de chaque ligne d'histoire .....	71
3.3 Anachronie et récit spiral .....	74
3.4 Éclatement épisodique et brouillage de la macrostructure de l'histoire .....	84
3.5 L'exposition des antécédents .....	90
3.6 Le travail de lecture à partir de la suite de macroséquences.....	92
3.7 Synthèse .....	95
Chapitre 4 Le camouflage des transitions entre macroséquences .....	97
4.1 La motivation contingente des enchaînements entre les macroséquences.....	97
4.2 Le brouillage signifiant des frontières entre les macroséquences.....	111
4.3 Synthèse .....	135
Chapitre 5 Disposition interne des macroséquences : l'hétérogénéité discursive.....	143
5.1 Le contenu hétérogène des macroséquences : Typologie des séquences .....	143
5.2 Caractéristiques de la disposition des séquences dans les macroséquences .....	146
5.3 Le rôle ambigu de contextualisation des séquences hétéro-épisodiques .....	171
5.4 Synthèse .....	173
Chapitre 6 Structure et difficulté de la phrase benétienne.....	179
6.1 Structure.....	181
6.2 Longueur et lisibilité.....	209
Chapitre 7 Conclusion de la partie I : Vue d'ensemble et comparaison avec d'autres romans modernes.....	221
7.1 Vue d'ensemble : structure fractale, paralysie narrative et décomposition du texte 221	
7.2 La disposition de <i>Una meditaci3n</i> par rapport à la tradition du roman moderne 235	

<b>PARTIE II : La difficulté d'identification des personnages .....</b>	<b>243</b>
Introduction à la Partie II .....	245
Chapitre 8 La norme de cohérence référentielle .....	249
Chapitre 9 La perversion de l'orthonymie .....	255
9.1 L'orthonymie dans les textes conventionnels.....	255
9.2 La rareté orthonymique .....	258
9.3 La privation de nom propre .....	263
9.4 Polysémie des orthonymes .....	265
9.5 Incertitudes énonciatives sur le nom des personnages .....	266
9.6 Retard dans l'attribution d'orthonyme.....	268
9.7 L'absence de recoupage d'orthonymes .....	269
9.8 Synthèse.....	280
Chapitre 10 La cohérence référentielle entre les macroséquences : les identifications indirectes .....	283
10.1 Identification par reconnaissance du récit homo-épisodique repris .....	288
10.2 Identification par perception de la continuité référentielle.....	292
10.3 Identification par reconnaissance de caractéristiques du personnage .....	298
10.4 Identification par reconnaissance d'événements .....	320
10.5 Identification a posteriori.....	342
10.6 Synthèse et compléments.....	354
Chapitre 11 La cohérence référentielle entre les séquences : les identifications relatives .....	365
11.1 Les lexicalisations conventionnelles en début de séquence .....	365
11.2 L'identification par propagation dans <i>Una meditación</i> .....	370
11.3 Perte d'information quand l'identification absolue est tardive .....	401
11.4 Synthèse.....	405
Chapitre 12 La cohérence référentielle à l'intérieur des séquences .....	411
12.1 Lexicalisations conventionnelles en cours de séquence .....	411
12.2 La disparition signifiante du personnage .....	416
12.3 La confusion des personnages .....	419
12.4 Les désignations descriptives obscures .....	442
12.5 Synthèse.....	464
Chapitre 13 Conclusion de la partie II : Vue d'ensemble et comparaison avec d'autres romans modernes.....	469
13.1 Vue d'ensemble : l'indifférenciation des personnages.....	469
13.2 Le système référentiel bénétien par rapport à la tradition du roman moderne ...	480
<b>PARTIE III : L'ambiguïté de l'énonciation .....</b>	<b>485</b>
Introduction .....	487
L'interprétation mémorielle de <i>Una meditación</i> .....	489
L'énonciation de <i>Una meditación</i> dans le cadre de la théorie de Dorrit Cohn .....	493
L'énonciation de <i>Una meditación</i> par rapport aux modèles textuels factuels .....	499
Synthèse et conclusion .....	533
<b>CONCLUSION : Vers le lecteur.....</b>	<b>537</b>
Bibliographie.....	559
Index des notions.....	569
Annexe 1 : Segmentation macroséquentielle de <i>Tiempo de silencio</i> .....	573
Annexe 2 : Longueur de phrase et lisibilité (indice de Flesh/Fernández Huerta) .....	577