

La forêt dans *El valle de las gigantes* (2000) de Gustavo Martín Garzo : paradis perdu à la lisière de l'utopie et de la dystopie ?

HELENE BASTARD

Sorbonne Université (UR CRIMIC)

Résumé

Cet article s'intéresse aux notions d'utopie et de dystopie dans la fiction espagnole contemporaine, plus particulièrement à travers l'analyse du roman *El valle de las gigantes* (2000) de Gustavo Martín Garzo. Sans s'inscrire de prime abord dans les genres utopiques et dystopiques, l'écriture joue avec les caractéristiques de ces deux genres littéraires à partir d'un prisme différent : celui de la lisière. La forêt, épice de cet imaginaire romanesque, s'apparente à un paradis perdu et, pour reprendre l'étymologie de l'utopie (*ou-topos*) à un *nulle-part*, lieu de tous les enchantements et désenchantements. Dans la lignée de *L'Utopie* de Thomas More et des récits d'aventures fantaisistes, l'expérience fantastique de la Vallée des géantes permet aussi une réflexion politique sur la Guerre d'Espagne, ses prémices et la défaite républicaine. À l'orée du réel, le récit d'Héctor à son petit-fils Lázaro relève d'une transmission mêlant mémoire et Histoire. Il s'agit alors de reconsidérer la forêt comme un *ailleurs* utopique et dystopique où palpitent toutes les passions humaines.

Mots clés : utopie, dystopie, forêt, roman, fiction

Resumen

Este artículo se interesa por los conceptos de utopía y distopía en la ficción española contemporánea, más concretamente a través del análisis de la novela *El valle de las gigantes* (2000) de Gustavo Martín Garzo. Sin situarse a primera vista dentro de los marcos utópicos y distópicos, la escritura juega con las características de ambos géneros literarios y plantea otra perspectiva: la del linde. El bosque, epicentro de este imaginario novelesco, se asemeja a un paraíso perdido y, para retomar la etimología de la utopía (*ou-topos*), a un lugar de *ninguna parte* en el que residen todos los encantos y desencantos. En la estela de *Utopía* de Tomás Moro y de los relatos de aventuras fantásticas, la experiencia fantástica del Valle de las gigantes permite también una reflexión política sobre la guerra civil, sus albores y la derrota republicana. A la orilla de la realidad, el relato

de Héctor a su nieto Lázaro se enmarca en una transmisión que entretiene memoria e Historia. Se trata entonces de volver a considerar el bosque como un *lugar distinto* a la vez utópico y distópico en el que palpitan todas las pasiones humanas.

Palabras clave: utopía, distopía, bosque, narrativa, ficción

Pour citer cet article : Bastard, Hélène, « La forêt dans *El valle de las gigantas* (2000) de Gustavo Martín Garzo : paradis perdu à la lisière de l'utopie et de la dystopie ? », p. 50-68, in Crémaux-Bouche, David et Florentin, Lidia (coord.), *Narradoc*, N°1 « Utopie et Dystopie dans la littérature espagnole contemporaine », mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Juin 2024. <http://narrativaplus.org/Narradoc1/La-foret-dans-El-valle-de-las-gigantas-de-Gustavo-Martin-Garzo-BASTARD.pdf>

« Se mata a la utopía desde la infancia » dit le professeur Juan José Tamayo dans sa dernière leçon universitaire intitulée « ¿Ha muerto la utopía? ¿Triunfan las distopías? »¹. Ayant consacré une grande partie de ses travaux à la question de l'utopie, il revient à cette occasion sur les points essentiels de sa pensée. Il aborde l'exil de l'utopie (« el destierro de la utopía² ») et explique comment les phrases répétées depuis l'enfance, telles que « no te hagas ilusiones », « ten los pies en el suelo³ » exercent une fonction répressive de l'imagination semblable aux ailes coupées d'un animal volant. Depuis la création du mot par Thomas More en 1516, l'utopie a été abordée par de nombreux auteurs et penseurs, sous des angles multiples, au point d'observer un glissement sémantique de ce néologisme dans le langage courant pour qualifier de manière péjorative le rêveur et ses chimères éloignées de la réalité. D'un point de vue critique, l'utopie a également tendance à être examinée uniquement par son contenu, celui de la représentation d'une société

¹ TAMAYO, Juan José, « ¿Ha muerto la utopía? ¿Triunfan las distopías? », Universidad Carlos III de Madrid, facultad de humanidades, comunicación y documentación, biblioteca nueva <https://www.uc3m.es/facultad-humanidades-comunicacion-documentacion/media/facultad-humanidades-comunicacion-documentacion/doc/archivo/doc_ultimas-lecciones-tamayo-leccion/ultima-leccion-tamayo-texto.pdf> [consulté le 16 novembre 2023].

² *Ibid.*, p. 17.

³ *Ibid.*, p. 18.

idéale quitte à en oublier le cadre originel du récit d'aventures fantaisistes. Recentrer la réflexion depuis la fiction nous incite à faire tenir ces deux dimensions ensemble. Par ailleurs, penser l'utopie et la dystopie (comme monde utopique sombre) dans la littérature espagnole contemporaine, fait apparaître une problématique soulignée par Tamayo, à savoir que : « Ya no se escriben verdaderas utopías, sino distopías. [...] quizá se debe a que vivimos en una época desencantada. Podemos hablar sobre la utopía como discurso filosófico, pero el género literario utópico parece agotado⁴ ».

Face à cet épuisement apparent, le monde romanesque de Gustavo Martín Garzo, caractérisé par l'entrelacement du conte et du roman, ainsi que l'importance accordée au rêve et à la dimension fantastique, nous invite à considérer ces questionnements à travers un prisme inattendu : celui de la lisière. Nous chercherons à mettre en avant le paradoxe et le jeu de l'écriture dans laquelle nous retrouvons des caractéristiques se rattachant à l'utopie et à la dystopie sans que le roman ne s'inscrive à proprement parler dans ces deux genres littéraires. Comment se dessine cette lisière de l'utopie et de la dystopie dans ce monde romanesque ? De quelle manière la forêt, épice de cet imaginaire, s'apparente-t-elle à un paradis perdu et, pour reprendre l'étymologie *ou-topos* à un *nulle-part*, lieu de tous les enchantements et désenchantements de l'humanité ? Nous nous intéresserons plus particulièrement au roman *El valle de las gigantas*⁵ publié en 2000, qui, à l'orée du réel, aborde l'expérience fantastique de cette mystérieuse vallée ainsi que la Guerre d'Espagne, ses prémices et la défaite républicaine. Dans un premier temps, nous interrogerons l'idée d'une réminiscence d'une utopie perdue. Puis, nous nous arrêterons sur la forêt de la *Vallée des géantes* et sur le basculement du refuge initial au paradis perdu d'un ailleurs utopique. Enfin, nous questionnerons la forêt comme « *non-lieu* » fait de lisières où tout se joue.

⁴ *Ibid.*, p. 21.

⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, Destino, Barcelone, 2000.

EL VALLE DE LAS GIGANTAS : LA RÉMINISCENCE D'UNE UTOPIE PERDUE ?

Le récit d'Héctor dans le sillage d'Hythlodée

El valle de las gigantas commence par l'arrivée d'un garçon, Lázaro, à Tordesillas, où il passe l'été chez son grand-père Héctor. Il apprécie les histoires que ce dernier lui raconte, en particulier celle du « Valle » qu'il lui demande de reprendre une nouvelle fois. Héctor, narrateur intradiégétique du roman, fait partie des personnages conteurs du monde romanesque de Gustavo Martín Garzo. Dans un récit enchâssé, Héctor revient sur sa propre histoire et sur celle de la Vallée des géantes qu'il partage et transmet à son petit-fils qui devient à son tour porteur de cette mémoire et de ses secrets. Héctor s'éteint au terme de son récit, comme emporté par sa passion de conter.

Nous pourrions établir un parallèle entre l'art de conter du personnage d'Héctor et celui d'un autre personnage caractérisé par son habilité oratoire, à savoir Raphaël Hythlodée dans *L'Utopie* (1516) de Thomas More⁶. En effet, comme l'indique son nom de famille, Hythlodée dérive du latin *hythlodæus*, issu du grec *uthlos* (balivernes, bavardages) et *daïos* (habile, expert), il s'agit donc d'un « expert en bavardages », celui qui est « habile à raconter des histoires ». De fait, Hythlodée est le navigateur ayant découvert l'île d'Utopie et c'est sur son témoignage que repose le récit. De la même manière, Héctor a découvert la mystérieuse Vallée des géantes dont il témoigne lui aussi dans son récit. De cette secrète parenté, n'est laissé pour seul indice au lecteur que le « H » majuscule commun, mais il s'agit peut-être aussi d'une signature.

Tous deux sont également caractérisés par leurs propos politiques, liés à la République, à la *Peri politeiais* et la justice dans la Cité définie par Platon. Hythlodée décrit le peuple des Utopiens, leur Constitution et la République idéale d'Utopie. De son côté, Héctor

⁶ MORE, Thomas, *L'Utopie*, [1516], traduction de Victor Stouvenel, Paris, 1842, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr, version en ligne, 2009 : <<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54526179.r>> [consulté le 16 novembre 2023]

revient sur ses souvenirs de jeunesse passés en compagnie de ses amis Luciano et Ramón – le propriétaire du bar *El Socialista*, au nom symbolique et significatif – alors qu'ils étaient tous trois membres de l'UGT (l'Union Générale des Travailleurs) puis soldats républicains. En ce sens, le prénom d'Héctor n'est pas anodin, puisqu'il renvoie au héros vaincu de *l'Illiade* et qu'il fait lui-même partie des soldats vaincus de la Guerre d'Espagne. Dans le sillage d'Hythlodée, Héctor dans son récit évoque lui aussi une forme d'utopie politique qui permet d'ancrer le roman *El valle de las gigantas* dans le contexte historique de ce conflit et ses prémices.

Le contexte politique et historique de la Guerre d'Espagne et ses prémices

Ainsi, Héctor revient à plusieurs reprises sur l'idéal qui les animait, ses camarades et lui, celui d'un monde simple, équitable et juste. Il explique leurs différends avec les fascistes du village, « *los señoritos* », qui imposent la terreur et les emprisonnent pour un crime qu'ils n'ont pas commis. Obligés de les relâcher suite à la dénonciation spontanée de la coupable, l'un d'eux les menace : « nos dijo que nos anduviéramos con cuidado, porque a partir de entonces se había acabado la anarquía⁷ ». Ce à quoi Héctor oppose sous forme de question rhétorique sa vision politique d'un monde meilleur :

[...] ¿qué sabía él de lo que era la anarquía? ¿Cómo podía comprender que lo que buscábamos no era tan extraño?, ¿que nuestros sueños no tenían que ver con grandes ideas abstractas, con lo grande o las alturas, sino con lo más delicado y pequeño? Pan y trabajo para todos, eso era para nosotros la anarquía. Un mundo en el que no hubiera generales ni curas, en que los lugares a los que la gente llevara sus ofrendas y flores no estuvieran en las iglesias sino en los huecos de los árboles y en las orillas de los arroyos, y donde todas las puertas permanecieran abiertas⁸.

Ces précisions mettent en avant le contexte politique et historique du récit. On remarque également dans le discours d'Héctor les deux caractéristiques essentielles du genre utopique soulignées par

⁷ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, op. cit., p. 59.

⁸ *Id.*

Tamayo. D'une part, apparaît la critique du présent et d'une situation négative de l'époque contemporaine avec la montée en puissance du fascisme et le début de la guerre civile. D'autre part, est soulignée la proposition d'une alternative avec une société équitable et harmonieuse portée par l'idéal socialiste. On retrouve ici l'autre dimension du néologisme de Thomas More, celle de l'*eutopie* venant du grec *eu* « bien » ou « bon » et *topos* « lieu », l'utopie étant alors ce « non-lieu », autrement dit le « lieu du bien ». En arrière-plan, sont perceptibles les débats de pensées autour du socialisme et de la conception du régime politique vers lequel il faut tendre. Karl Marx et Friedrich Engel qualifiaient par exemple de « socialistes utopiques » Saint Simon ou encore Proudhon, le précurseur de l'anarchie⁹. Dans le récit d'Héctor, les questions rhétoriques évoquent les questionnements de l'époque ainsi que l'écart entre la théorie et la revendication concrète du peuple : « Pan y trabajo para todos ».

Par ailleurs, le texte met en avant l'opposition très nette entre les ouvriers représentés par Héctor et ses camarades d'origine populaire, et les tenants de la bourgeoisie avec le personnage de « don Gerardo » toujours désigné par ce terme ironiquement respectueux et assimilé aux « *señoritos* ». La tension est d'abord décrite par un différend entre don Gerardo et le cordonnier Esteban en raison de bottes commandées et non récupérées, illustrant le mépris du notable manquant à la parole donnée et le refus de céder de l'artisan jusqu'à obtenir paiement pour le travail effectué. Cet exemple interne au village permet ensuite d'opérer un glissement pour souligner l'opposition de classe au cœur de la guerre, mais aussi de décrire les patrouilles de la mort et leurs exactions avec la symbolique cruelle du corps du cordonnier retrouvé les pieds criblés de balles :

[...] se declaró la guerra y Esteban fue el primero en caer. La primera víctima de las patrullas de la muerte, que eran grupos de señoritos y jóvenes fascistas que iban por las casas llevándose a los que se habían significado por sus ideas y cuyos cuerpos dejaban luego tirados en las cunetas. No sólo le fusilaron sino que le hallaron con

⁹ MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du parti communiste*, « Le socialisme et le communisme critico-utopique », BE Bureau d'Éditions, 1938, Paris, p. 38.

los pies destrozados, porque alguien había descargado en ellos todo el cargador de su pistola¹⁰.

Cette dure réalité s'oppose au monde meilleur précédemment revendiqué par Héctor, comme il en fait le constat :

Pero ese mundo en nada se parecía al que nos rodeaba y nuestra situación llegó a hacerse tan insostenible que decidimos escapar. Lo hicimos aprovechando la noche, convencidos de que si permanecíamos más tiempo en el pueblo terminarían por matarnos a todos¹¹.

La situation insoutenable à laquelle Héctor et ses amis sont confrontés souligne l'inadéquation entre la réalité et leur projet, peut-être en ce sens « utopique ». Ils sont obligés de s'enfuir et seront interceptés par une patrouille de la mort qui les prendra en chasse. Luciano et Héctor au terme d'une course effrénée finissent par s'aventurer dans une forêt. Cette fuite nocturne sera le point de départ du périple qui les conduira à explorer la vallée des géantes.

LA FORÊT DE LA VALLÉE DES GÉANTES : DU REFUGE INITIAL AU PARADIS PERDU D'UN AILLEURS UTOPIQUE

Du refuge de la forêt à la découverte d'un *ailleurs* utopique

La fuite de Luciano et Héctor les conduit vers un refuge inattendu à mesure qu'ils pénètrent dans la forêt. Leur entrée dans la Vallée des géantes s'apparente à la découverte d'un ailleurs exotique qui n'est pas sans rappeler les récits de voyage dont s'est inspiré Thomas More pour écrire *L'Utopie*. Luciano et Héctor deviennent alors des explorateurs découvrant un pays étranger. On peut le remarquer dans l'extrait suivant avec la végétation abondante ou encore le silence mystérieux de cette forêt étrange :

[...] nos internamos en una zona de densa vegetación. Era un bosquecillo de avellanos y, como estábamos hambrientos, nos

¹⁰ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantes*, *op. cit.*, p. 58.

¹¹ *Ibid.*, p. 60.

pusimos a comer hasta hartarnos. Allí pasamos la noche, ocultos bajo las hojas y las ramas, como los animales del bosque. Al amanecer, el lugar no parecía el mismo, aunque no fuera fácil saber por qué. Allí estaban los avellanos, la hierba, el pequeño arroyo, pero había algo raro en todas las cosas que nos rodeaban y que no acertábamos a definir. Un silencio extraño, misterioso, que no tenía tanto que ver con la ausencia de sonidos como con su propagación secreta, distinta, su flujo hacia el interior del bosque, más allá de la cortina de follaje. Avanzamos en esa dirección, arrastrados por ese flujo inasible¹².

L'étrangeté du lieu au matin et l'atmosphère énigmatique contribuent à renforcer la mise à distance du paysage de Castille-et-León qu'Héctor et Luciano ont fui. Tout se fait comme par un jeu de miroir, peu à peu sonore, qui renverse – plus encore qu'il l'inverse – le paysage premier du récit. La transition de la nuit, cachés sous les feuillages, avec cette forme de retour à un état animal (« como animales del bosque ») les amène à découvrir au matin ce qui semble être un monde nouveau et distinct. Ce passage s'accompagne d'une description sensorielle : le goût, avec la faim et la satiété ; le toucher, avec le contact de l'herbe et de la végétation ; la vue, avec un jeu entre ce qui est caché et ce qui ne l'est pas ; et enfin, l'ouïe, avec ce silence mystérieux et la diffusion de sons diffus qui émanent du cœur de la forêt. Par l'aiguïsement des sens et paradoxalement une perte de tout repère, on observe ici le franchissement d'un seuil, du monde réel vers un ailleurs inconnu et difficilement situable, tel ce lieu qui n'en est pas un ou ce « non-lieu » que renferme l'utopie (*ou* négation, *topos* lieu). Plus encore, le flux insaisissable (« flujo inasible ») s'apparente à une voix indicible, un fil d'Ariane, qui guide nos deux soldats-explorateurs au travers du feuillage labyrinthique de la forêt. La découverte de ce monde nouveau n'est pas sans rappeler l'utopie du Nouveau Monde ou encore les aventures en quête d'une civilisation disparue. La tension de ce calme inquiétant qui accompagne le début de cette exploration prépare la rencontre avec les habitantes de la forêt, mystérieuses amazones sylvestres : les géantes.

¹² *Ibid.*, p. 62.

Les géantes : créatures mythiques de cette vallée utopique

La rencontre avec la première géante se fait par l'apparition soudaine d'une belle femme nue, décrite au présent par Luciano avec une alternance entre verbes d'action et description du physique de l'inconnue :

Vuelvo la cabeza y veo a una mujer, que está inmóvil, detenida junto a un árbol. Es muy hermosa y está completamente desnuda. El pelo se derrama ensortijado por sus hombros, su pecho y su espalda, y es muy abundante. Abundante y tupido como el humo más negro. Sus ojos brillan, sin embargo, como lavados con agua de lluvia. Sonríe y se echa a correr¹³.

La géante prend la fuite en grim pant aux arbres puis se laisse voir et disparaît de nouveau. Ce jeu de cache-cache révèle une seconde jeune femme, puis une troisième et encore une autre que les deux hommes se mettent à suivre en pénétrant davantage dans la forêt : « Nos obligan a seguirlas mientras el bosque se hace más y más espeso¹⁴ ». Au total, il y a sept jeunes femmes, parfaitement identiques et d'une grande beauté. Leur description n'est pas sans rappeler les nymphes qui apparaissent sur la couverture du roman¹⁵, fragment du tableau *Hylas et les nymphes*¹⁶ de John William Waterhouse (1896) sur lequel revient Carmen Morán Rodríguez dans son article « *El valle de las gigantas* de Gustavo Martín Garzo : una

¹³ *Id.*

¹⁴ *Ibid.*, p. 64.

¹⁵ Il s'agit de la couverture de la première édition Destino de 2000 que nous utilisons dans le présent article. Les rééditions dans d'autres maisons d'édition ne respectent pas ce choix de l'auteur. L'image choisie est un fragment du tableau de John William Waterhouse, plus précisément de la partie droite du tableau centrée sur les nymphes, sans que Hylas ne soit visible.

¹⁶ Le tableau est consultable en ligne sur le site du Manchester Art Museum <https://ciim-proxy.manchesterartgallery.org/media//0/512/GMIII_MCAG_1896_15.1200x1200.jpg?_gl=1*1rvr8bt*_ga*MTM4OTM4MzMzMyNy4xNzAwMTQ1ODk4*_ga_YVGK3CC93E*MTcwMDE0NTg5OC4xLjEuMTcwMDE0NTk2MS42MC4wLjA.*_gcl_au*NzY1MDY3OTY4LjE3MDAxNDU4OTg> [consulté le 16 novembre 2023] ou encore libre d'accès sur la page <https://es.wikipedia.org/wiki/Hilas_y_las_ninfas#/media/Archivo:Waterhouse_Hylas_and_the_Nymphs_Manchester_Art_Gallery_1896.15.jpg> [consultée le 16 novembre 2023]

reescritura de Hílas y las ninfas¹⁷ ». Elle précise notamment que c'est l'auteur qui a personnellement choisi ce tableau pour illustrer l'ouvrage et elle développe la réécriture du tableau en soulignant le caractère éminemment aquatique de ces fabuleuses créatures sylvestres. La découverte des géantes s'accompagne aussi d'une rencontre entre les deux sexes : la découverte utopique de ce « continent noir » de la féminité pour reprendre les mots de Freud puisque Luciano et Héctor sont hypnotisés par la beauté des jeunes femmes dont ils peinent à comprendre le comportement. Alors qu'elles leur jettent des galets, Luciano s'exclame : « están locas, completamente locas. Este bosque está lleno de mujeres chifladas¹⁸ ». Elles se mettent à le sentir et à le toucher, ce qui donne lieu au premier contact physique : « Las muchachas le tocan, le olisquean, como si fuera la primera vez que están con un hombre¹⁹ ». S'ensuit l'expérience sensuelle, lorsque les géantes, étonnées par le son de la voix, se mettent à toucher les organes de la bouche de Luciano pour en comprendre l'origine :

Llegan a meter en la boca de Luciano sus dedos y a buscar entre sus dientes. Como si no comprendieran el sentido de la modulación, del ritmo y las pausas que hacen que nuestros sonidos se transformen en palabras²⁰.

Cette non-maîtrise du langage les renvoie à un état primitif. Encouragés par cette réaction, Luciano et Héctor se mettent à chanter (« Cantamos canciones milicianas²¹ »), les géantes les accompagnent de leurs cris et dansent avec allégresse. Elles s'efforceront ensuite de plaire à leurs hôtes : « Parece gustarles complacernos en todo [...]. También son muy listas, pues captan al vuelo el significado de nuestras peticiones²² ». Nous avons ici une forme de version féminine du « mythe du bon sauvage²³ » avec cette

¹⁷ MORÁN RODRÍGUEZ Carmen Morán, « *El valle de las gigantas* de Gustavo Martín Garzo: una reescritura de Hílas y las ninfas », *Amaltea, revista de mitocrítica*, vol. 6, Ediciones Complutense, Madrid, 2014, p. 259-286.

¹⁸ MARTÍN GARZO Gustavo, *El valle de las gigantas*, op. cit., p. 64.

¹⁹ *Id.*

²⁰ *Ibid.*, p. 65.

²¹ *Id.*

²² *Ibid.*, p. 66.

²³ Le lecteur ne manquera pas de reconnaître dans cette allusion le topos littéraire qui se rattache au mythe du bon sauvage. Présent dès les récits des premiers

idéalisations d'un état de nature où les géantes ne semblent pas avoir été contaminées par les travers de la société. Il y a comme un retour à un âge d'or révolu qui contraste avec la violence des prémices de la guerre que Luciano et Héctor viennent de quitter. D'une certaine manière, le refuge de la forêt se transforme en retour à un paradis perdu. C'est aussi une utopie où les idéaux qu'ils défendaient avec cette vie en communauté, la simplicité, le partage et la bonté semblent possibles. Toutefois, cette parenthèse enchantée sera de courte durée.

LA FORÊT : UN « NON-LIEU » FAIT DE LISIÈRES OÙ TOUT SE JOUE ?

Le tournant dystopique et l'épouvantable réalité

Luciano et Héctor remarquent peu à peu des choses étranges dans le comportement des géantes. Tout d'abord leur fâcheuse manie de les mordre, puis les vêtements militaires qu'elles rapportent après s'être absentes plusieurs heures ou encore leur goût du sang qu'elles se mettent à sucer lorsqu'Héctor se blesse. Les géantes se transforment en femmes fatales, femmes vampires²⁴. L'horreur apparaît et fait implorer cette idée de refuge paradisiaque lorsque Luciano et Héctor aperçoivent ce qui semble être de la chair humaine. Ils découvrent ensuite une main humaine à côté de l'une des jeunes femmes :

Nos acercamos, y estoy a punto de gritar. Se trata de una mano humana. La mano de un cadáver. Pero la muchacha juega con ella como si fuera un juguete, un animal frágil y enfermo al que tratara con inmensa dulzura. Lo baña en el agua y luego lo envuelve en hojas y lo aprieta contra su pecho. No es ella sola. También las demás tienen

explorateurs aux XV^{ème} et XVI^{ème} siècles, puis conceptualisé par les Lumières, on le retrouve, entre autres, dans les *Essais* (1580) de Montaigne, chez Diderot avec *Supplément au voyage de Bougainville* (1772), dans *Candide* (1759) de Voltaire, ou encore dans l'état de nature défini par Rousseau. Les Géantes du roman de Gustavo Martín Garzo s'inscrivent dans cette continuité.

²⁴ Sur ce point, voir en particulier l'article de Natalie Noyaret, « Les visages du vampirisme dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo », *Le vampirisme et ses formes dans les Lettres et les Arts*, L'Harmattan, 2009, p. 97-110.

trozos así, pies, dedos, orejas, globos oculares. Los han traído de su última excursión²⁵.

Cette vision du démembrement humain (avec l'énumération des différentes parties du corps) amorce le tournant dystopique – dont on peut aussi penser que la présence était comme amorcée dans le premier espace, puis niée par l'introduction dans le monde de l'errance et la découverte de la Vallée des géantes –. L'épouvante atteint son paroxysme lorsque Héctor et Luciano qui ont suivi en secret les géantes dans leur excursion quotidienne, sortent des profondeurs des bois, à la lisière du monde réel et se retrouvent face à un spectacle macabre : celui des géantes en train de dévorer les cadavres des personnes tuées par les patrouilles de la mort. Il y a collision entre ces deux mondes et la vision atroce du cannibalisme s'oppose à l'insouciance des géantes :

El espectáculo es atroz, pues, a pesar de estar cubiertas de sangre, en sus rostros hay una expresión de profunda dicha. «Esto es divino», parecen estar diciendo, mientras a su lado, en el suelo, los cuerpos despedazados de sus víctimas reposan en posturas extrañas²⁶.

Le retour de la vallée des géantes à la lisière du monde réel entraîne le passage de l'utopie, ce « non-lieu » favorable, à une dystopie : une utopie qui vire au cauchemar. Plus encore, c'est le monde réel et la guerre civile qui ont empoisonné ce refuge initial comme l'indiquent les propos d'Héctor :

Probablemente es una afición reciente, pues de otra forma habríamos encontrado restos, huesos antiguos que ni Luciano ni yo hemos localizado nunca. Algo que han empezado a hacer desde que la Patrulla sale a matar. Han visto los cuerpos de los fusilados, la sangre tiñendo las aguas del río, y se han aficionado al sabor de la carne humana. Como si aquellos actos terribles que enfrentan a vecinos y hermanos entre sí hubieran trastornado el orden mismo del mundo²⁷.

²⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, op. cit., p. 72-73.

²⁶ *Ibid.*, p. 75.

²⁷ *Ibid.*, p. 74-75.

Si la vision est aussi insoutenable, c'est qu'elle renvoie à la destruction de l'homme par l'homme et à un espace de désespoir profond, où *l'homme est un loup pour l'homme*²⁸. À la critique du présent, il n'y a plus d'alternative possible : or, sans cette deuxième condition l'utopie n'est plus et la dystopie s'installe. Ce basculement du refuge paradisiaque (utopique) à une forme d'enfer (réel dystopique) transforme la forêt en un espace complexe qui renferme l'ensemble des passions humaines, du merveilleux à l'abominable, à l'instar d'une société qui peut tendre vers une utopie et qui s'avère ensuite être une dystopie.

Vision désabusée de la réalité et impossible retour dans la Vallée des Géantes

Cette découverte épouvantable provoque de nouveau la fuite vers l'avant d'Héctor et Luciano – qui est un mouvement comme à rebours, le miroir se referme comme un piège –, cette fois dans le monde réel où ils finissent par s'enrôler dans l'armée républicaine. Cependant, l'illusion n'est plus et, désabusé, Héctor revient sur la défaite (« Perdimos la guerra²⁹ ») puis leur emprisonnement. La guerre met fin à leur idéal républicain et socialiste d'une société meilleure et les marque à jamais :

No es un tiempo que pueda recordar sin estremecerme. Pasábamos hambre, nos trataban peor que a los criminales, aunque no hubiéramos cometido otro pecado que defender nuestras ideas acerca de un mundo distinto. Vimos cosas inimaginables que todavía hoy me asaltan por la noche y me hacen despertar preguntándome cómo es posible que los hombres seamos capaces de albergar tantas miserias en nuestro corazón. [...] El caso es que

²⁸ Il s'agit ici d'opposer implicitement l'état de nature du mythe du bon sauvage mentionné précédemment, lorsque la Vallée des géantes ressemblait à une utopie, à ce constat pessimiste lorsque leur cannibalisme est révélé (tournant dystopique). Cette citation, présente à l'origine chez Plaute : « *lupus est homo homini, non homo quom, qualis sit non gnovit* » (*Asinaria* II, 4) a ensuite été reprise et modifiée de nombreuses fois et l'on retiendra la locution latine « *Homo homini lupus est* ». Hobbes s'appuie bien entendu sur ce postulat dans le *Léviathan* (1651) pour exposer l'état de nature comme une guerre de tous contre tous (« *bellum omnium contra omnes* », préface au *De cive*, 1642). Néanmoins, on ne saurait oublier que cette référence s'inscrit avant tout dans la tradition littéraire (Erasme, Rabelais, Montaigne ou encore Agrippa d'Aubigné).

²⁹ *Ibid.*, p. 138.

abandonamos la cárcel con la amarga conciencia de que todo estaba definitivamente perdido. [...] Regresamos al pueblo y tratamos de olvidar³⁰.

Refusant de se conformer à cette douloureuse réalité, Héctor, mais cette fois sans Luciano, tentera de retourner dans la Vallée des géantes pour emmener avec lui l'une d'elles. Il ne pénétrera pas à l'intérieur de la forêt sachant qu'il lui serait impossible de revenir en arrière s'il s'y aventurait de nouveau : « Quería que se viniera conmigo, [...] fuera del delirio del bosque. Tenía la certeza de que si me dejaba arrastrar de nuevo por ese delirio no podría volver³¹ ». Héctor reviendra au village en compagnie de l'une des Géantes, Macarrón qui ne serait autre que sa compagne disparue, la grand-mère de Lázaro. Il essaye de la « domestiquer » et de l'adapter à la vie du village. Mais ce processus se fait dans la douleur et il n'y a pas de retour possible à l'état de grâce du refuge utopique de la forêt. À l'ensemble des personnages semble s'appliquer ce que soulignait Ramón au début du roman « Aún estábamos envenenados por lo que había sucedido en la guerra³² ». Macarrón finira par disparaître après avoir donné naissance à sa fille.

Le prénom donné à la géante ramenée par Héctor, « Macarrón », s'avère plus complexe qu'il n'y paraît. Héctor l'aurait nommée ainsi en raison de son goût pour ces pâtes qu'elle mangeait en grande quantité. À cette explication qui peut prêter à sourire, il est possible d'en trouver une autre, plus occulte au cœur de ce mot : Macarrón vient de l'italien *maccarone* lui-même dérivé du grec byzantin *makaroneia* que la RAE rapproche de « felicidad para siempre, dicho en las comidas funerarias³³ ». L'académie française indique de son côté le « chant funèbre³⁴ » et le repas de funérailles. En effet, *makar* en grec signifie « bienheureux » et se rattache aux défunts qui sont dans le monde grec les habitants des îles bienheureuses (équivalent aux Champs Élysées romains). Par extension, le mot s'est retrouvé

³⁰ *Ibid.*, p. 139.

³¹ *Ibid.*, p.142.

³² *Ibid.*, p. 21.

³³ *Diccionario de la lengua española*, 2022, Real Academia Española, disponible sur : <<https://dle.rae.es/macarrón>> [consulté le 16 novembre 2023]

³⁴ TFLI, 2012, CNRTL, disponible sur : <<https://www.cnrtl.fr/etymologie/macaroni>> [consulté le 16 novembre 2023]

dans les *macaronis* qui étaient servis lors des banquets funèbres. À ce titre, il convient de rappeler que dans *L'Utopie* de Thomas More, les *Macariens*³⁵ (avec cette même racine *makar*) sont les voisins des Utopiens. Dans *El valle de las Gigantas*, Macarrón est à la fois la grand-mère disparue de Lázaro du côté de la réalité, mais aussi sur un plan surnaturel, l'une des habitantes de la vallée des géantes dont la lisière est marquée par la mort des victimes de la Guerre d'Espagne. En ce sens, lors de l'expérience du *Valle*, Héctor est assailli par l'idée que Luciano et lui sont morts :

Me asalta una idea. Estamos muertos, Luciano y yo estamos muertos. No conseguimos escapar de la patrulla. Nos alcanzaron a la orilla del río y fuimos abatidos a tiros. Nuestros cuerpos están allí, entre los juncos, flotando en el agua teñida de sangre. Este lugar no es real. Tampoco las muchachas. Recuerdo lo que he oído contar, que los moribundos en sus últimos instantes llegan a tener delirios. Sueñan con su vida pasada, que ven desfilar a gran velocidad, imaginan situaciones traspasadas de extrañeza. Como si morir fuera esconderse, escapar a otro lado. Un acto de atrevimiento inexplicable³⁶.

La forêt et la vallée des géantes prennent alors de nouvelles significations avec la lisière entre la vie et la mort et l'expérience d'une forme de mort immédiate.

Enfin, l'autre lisière que nous invite à considérer le récit est celle qui s'inscrit entre l'Imaginaire et la réalité. Cette réflexion est d'une certaine manière latente lorsque l'on s'interroge sur ce qu'est l'utopie ou la dystopie en littérature. Dans *El valle de las gigantes*, cette lisière apparaît par la présence de l'hésitation fantastique définie par Todorov dans *Introduction à la littérature fantastique* (1970)³⁷, mais aussi par l'*ekphrasis* du tableau de René Magritte, *La Trahison des images* (1929)³⁸ et sa célèbre inscription « Ceci n'est pas une pipe ». Héctor en a une reproduction et explique à Lázaro qu'à l'instar de

³⁵ MORE, Thomas, *L'Utopie*, op. cit., p. 102.

³⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantes*, op. cit., p. 72.

³⁷ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1970.

³⁸ MAGRITTE, René, *La Trahison des images* (1929), musée LACMA (droits réservés), image consultable en suivant le lien : < <https://www.lacma.org> > [consulté le 16 novembre 2023]

cette œuvre : « ésa era la cualidad de las cosas del Valle, que estaban dotadas de un fondo de oscuridad, de un punto ciego por donde entraba la noche³⁹ ». Cette phrase est à rapprocher d'une autre citation d'Héctor qui s'avère être l'une des clefs du roman : « la realidad no tiene por qué confundirse con la verdad⁴⁰ » qui vient conclure une description où il tente de décrire à Lázaro la Vallée des géantes à partir d'éléments concrets et naturels :

Había algo raro. Mirabas, por ejemplo, las piedras de la orilla del río y eran, sí, iguales a éstas, pero también distintas, dueñas de una naturaleza tan escondida como indefinible. Y eso te pasaba con los animales, los árboles, las nubes que había en el cielo, ya que a todos los sitios donde mirabas era como si las cosas te estuvieran diciendo que no eran sólo lo que parecían. Ya sabes, la realidad no tiene por qué confundirse con la verdad⁴¹.

Lazáro et son grand-père sont en train de pêcher, près d'un fleuve, au moment où Héctor entame par ces mots le récit de la Vallée des géantes. Le fait de prendre pour exemple les galets, les arbres, les nuages ou le ciel permet au personnage-conteur d'avoir recours à une réalité immédiate pour donner davantage de poids à son récit. Il associe ces références matérielles, palpables, à une nature secrète et invisible, intime. On observe aussi un glissement et le récit vient s'inscrire dans l'espace limitrophe entre le réel et l'Imaginaire, dans ce temps de l'incertitude qui caractérise le fantastique selon Todorov :

Le fantastique occupe le temps de cette incertitude, dès qu'on choisit l'une ou l'autre réponse, on quitte le fantastique pour rentrer dans un genre voisin, l'étrange ou le merveilleux. Le fantastique, c'est l'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles, face à un événement en apparence surnaturel⁴².

Après avoir fini le récit de sa singulière expérience dans la Vallée des géantes, Héctor, face à l'incrédulité de son petit-fils, affirme que tout est exact et qu'il dispose de preuves. Il s'agit de photographies

³⁹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, *op. cit.*, p. 54.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 53.

⁴¹ *Id.*

⁴² TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op. cit.*, p. 29.

faites par Luciano que Lázaro découvrira après le décès de son grand-père, sans réussir à en percer totalement le mystère : véritables clichés ou photographies truquées par ce passionné d'images ? Sa visite dans le laboratoire photographique de Luciano maintiendra cette hésitation puisque Lázaro s'enfuira en courant et le chapitre se termine par l'affirmation du narrateur : « No sabía si aquella casa era el lugar del engaño o el de la verdad⁴³ ». Comme le souligne l'auteur réel, Gustavo Martín Garzo, au sujet de ce roman, l'important est ailleurs :

La pregunta es, ¿por qué este hombre, que es una persona mayor que se encuentra con su nieto al que quiere mucho, cuando sabe que se está muriendo, decide contarle esa historia precisamente? No puede ser algo gratuito. Esa historia tiene un peso para él, se está nombrando una verdad, [...] una verdad de otro orden, no una verdad objetiva, pero es una verdad de su vida⁴⁴.

Pour conclure, sans être de prime abord ni une utopie, ni une dystopie, nous retrouvons bien dans le roman *El valle de las gigantas* des éléments qui se rattachent à l'utopie et à la dystopie et qui nous permettent de revenir sur ces concepts depuis la fiction littéraire. Plus encore, l'œuvre propose une réflexion qui nous invite à repenser l'imaginaire et la réalité à travers le fantastique et les différentes lisières de l'écriture.

La réflexion pourrait être prolongée avec les autres romans de l'auteur notamment *Luz no usada* (1986)⁴⁵ où dans un récit enchâssé apparaît le personnage de Rosina, une jeune femme assassinée, qui, après sa mort, revient à la vie en transitant par une forêt : cette altération de l'ordre établi provoquera le pire puisqu'elle s'alimentera du sang de nouveau-nés. Dans *La Princesa Manca* (1995)⁴⁶, le monde de la forêt abrite une main douée de vie qui se nourrit elle

⁴³ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantas*, op. cit., p. 178.

⁴⁴ Entretien avec Gustavo Martín Garzo que j'ai mené en novembre 2021.

⁴⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Luz no usada*, Consejería de Educación y cultura, Valladolid, 1986.

⁴⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La princesa manca*, Kalandraka Editora, illustrations de Mo Gutiérrez Serna, Pontevedra, 2019 [1995].

aussi de sang. Dans ces œuvres, et de manière générale dans l'ensemble du monde romanesque de Gustavo Martín Garzo, la forêt est un espace de merveilles et d'épouvante, oscillant entre utopie et dystopie. En effet, la forêt représente cet *ailleurs* ou « *non-lieu* » où palpitent toutes les passions humaines. Pénétrer à l'intérieur est alors une manière de confronter le moi à son ombre, au cœur de l'intime et à la lisière du réel. Car, pour reprendre les mots de l'auteur, dans la mesure où il s'agit d'un espace qui est aussi la manifestation de l'espace vivant de l'écriture et de ses multiples tensions :

La realidad tiene zonas de sombra, tiene zonas de silencio. Esa relación con lo que vemos y lo que no vemos son nuestros pensamientos. Lo que no vemos son nuestros deseos, nuestros sueños. Es decir, hay una vida invisible en cada uno de nosotros que no vamos mostrando a los demás⁴⁷.

BIBLIOGRAPHIE

MAGRITTE, René, *La Trahison des images* (1929), musée LACMA (droits réservés), image consultable en suivant le lien : < <https://www.lacma.org> >

MARTÍN GARZO, Gustavo,

- *Luz no usada*, Consejería de Educación y cultura, Valladolid, 1986.
- *La princesa manca*, Kalandraka Editora, illustrations de Mo Gutiérrez Serna, Pontevedra, 2019 [1995].
- *El valle de las gigantes*, Destino, Barcelone, 2000.

MARX Karl et ENGELS Friedrich, *Manifeste du parti communiste*, « Le socialisme et le communisme critico-utopique », BE Bureau d'Éditions, 1938, Paris.

MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, « *El valle de las gigantes* de Gustavo Martín Garzo : una reescritura de Hílas y las ninfas », *Amaltea, revista de mitocrítica*, vol. 6, Ediciones Complutense, Madrid, 2014, p. 259-286.

⁴⁷ Entretien avec Gustavo Martín Garzo que j'ai mené en novembre 2021.

MORE, Thomas, *L'Utopie*, [1516], traduction de Victor Stouvenel, Paris, 1842, Bibliothèque nationale de France, gallica.bnf.fr, version en ligne, 2009 :

<https://gallica.bnf.fr/ark:/12148/bpt6k54526179.r>

NOYARET, Natalie, « Les visages du vampirisme dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo », *Le vampirisme et ses formes dans les Lettres et les Arts*, L'Harmattan, 2009, p. 97-110.

TAMAYO, Juan José, « *¿Ha muerto la utopía? ¿Triunfan las distopías?* », Universidad Carlos III de Madrid, facultad de humanidades, comunicación y documentación, biblioteca nueva
https://www.uc3m.es/facultad-humanidades-comunicacion-documentacion/media/facultad-humanidades-comunicacion-documentacion/doc/archivo/doc_ultimas-lecciones-tamayo-leccion/ultima-leccion-tamayo-texto.pdf

TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Éditions du Seuil, Points, Paris, 1970.