

***La rosa de plata* de Soledad Puértolas, une fable sur le cœur des hommes**

Caroline BOUHACEIN

Université de Caen Normandie

Résumé : *La rosa de plata* occupe une place originale dans l'ensemble de la production romanesque de Soledad Puértolas. Elle renoue avec la longue tradition des réécritures du mythe littéraire arthurien pour le moderniser. En faisant de la fable la pierre angulaire d'une narration qui met en lumière les défis que se doit de relever un écrivain, l'auteure explore, une fois de plus, la profondeur des sentiments et des passions humaines. Ainsi confère-t-elle à son roman une dimension ontologique et universelle qu'il nous revient de dévoiler dans ce présent travail.

Mots-clés : roman de chevalerie, métalittérature, intertextualité, fable, dimension ontologique

Resumen: *La rosa de plata* ocupa un lugar original dentro del marco de la producción novelesca de Soledad Puértolas. Reanuda la larga tradición de las reescrituras del mito literario artúrico para modernizarlo. Haciendo de la fábula el núcleo central de una narración que desvela los retos que tiene que cumplir un escritor, la autora ahonda, una vez más, en los sentimientos y las pasiones humanas. Así, va confiriendo a la novela una dimensión ontológica y universal que nos proponemos descubrir en este trabajo.

Palabras clave: novela de caballerías, metaliteratura, intertextualidad, fábula, dimensión ontológica

Pour citer cet article/ Para citar este artículo :

BOUHACEIN, Caroline, «*La rosa de plata* de Soledad Puértolas, une fable sur le cœur des hommes », in DI BENEDETTO, Christine, ROMON, Eugénie (ed.), *Narraplus*, N°1 - *Soledad Puértolas*, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2018. <http://narrativaplus.org/Narraplus1/La-rosa-de-plata-une-fable-sur-le-coeur-des-hommes-BOUHACEIN.pdf>

Publié en 1999, *La rosa de plata*¹ occupe une place singulière dans le champ de la production narrative de Soledad Puértolas. La romancière aragonaise abandonne là l'ancrage contemporain dans lequel s'inscrivent généralement ses romans pour offrir aux lecteurs l'opportunité d'explorer sous un jour nouveau l'esprit des récits médiévaux du cycle arthurien généré par Chrétien de Troyes au XII^{ème} siècle. En s'inscrivant dans la longue tradition des réécritures de la geste des Chevaliers de la Table Ronde, elle prolonge, à sa manière, ce que l'on perçoit désormais comme un mythe littéraire². Sous sa plume, les chevaliers du Roi Arthur au comportement exemplaire reprennent vie et affrontent de nouvelles aventures où leurs valeurs et leur courage sont, une fois de plus, mis à rude épreuve. Fidèle au modèle traditionnel, le roman se structure autour des prouesses de ces chevaliers, chacun d'entre eux ayant la mission de délivrer l'une des sept demoiselles emprisonnées dans les cachots du château de la maléfique Morgana — la sœur du Roi et l'ancienne disciple du vieux Merlin — qui agit sous l'emprise d'une jalousie exacerbée. Devant ces réminiscences ancestrales, que reflètent aussi bien la forme que le substrat narratif du roman, il est intéressant de se pencher sur la façon dont Soledad Puértolas se réapproprie la matière médiévale pour maintenir le mythe vivant, tout en insufflant une dynamique moderne et philosophique à l'hypotexte arthurien. Nous proposons alors de démontrer que l'auteure, au-delà d'une réécriture originale d'un mythe littéraire, rend hommage à l'imagination créatrice mais surtout que, fidèle à l'esprit de l'ensemble de sa prose, elle s'inscrit dans une tradition littéraire pour avant tout fabuler sur l'expérience humaine et donner à ses lecteurs une leçon de vie universelle. En ce sens, nous analyserons, dans un premier temps, comment l'écrivaine, plaçant l'acte de parole au cœur même de l'acte d'écriture, se nourrit de tout un patrimoine littéraire préexistant pour que la geste des chevaliers d'Arthur s'enrichisse d'une profondeur nouvelle. Puis nous observerons la façon dont Puértolas, renouant avec les thèmes récurrents qui font la cohérence de son univers romanesque, fait de *La rosa de plata* un récit où la création littéraire devient l'instrument privilégié d'une réflexion

¹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, Espasa Narrativa, Madrid, 1999.

² « Avant tout porté par les textes depuis l'origine, Arthur est un mythe littéraire, une belle histoire, réputée exemplaire, qui véhicule [...] une galerie d'images, d'archétypes et d'icônes spécifiques, d'un état de culture donné », in ROLLAND, Marc, *Le roi Arthur, un mythe héroïque au XX^{ème} siècle*, Rennes, PUR, 2004, p. 18.

ontologique. Rappelons que, pour cette auteure, « una novela siempre refleja la realidad [...] la literatura debe tener el germen de la vida. Sirve para explicar la vida³ ».

STRUCTURE ET ENJEUX DU PROCESSUS D'ECRITURE : LA TENSION VERS LA FABLE

Si l'on se réfère à la définition d'Alain Rey qui voit dans la fable « un récit mythologique, allégorique, (un) conte, (un) apologue⁴ », « un récit à base d'imagination⁵ » ou encore « un petit récit en vers ou en prose destiné à illustrer un précepte⁶ », ainsi qu'à la racine étymologique du terme dérivé du latin *fari*⁷, il semblerait que cette même fable soit l'essence même de la création littéraire telle qu'elle se manifeste dans *La rosa de plata*. En effet, l'effervescence de la vie imaginaire de la romancière et sa verbalisation y sont les piliers du recyclage du matériau arthurien. Le texte de Soledad Puértolas s'ancre dans la tradition des romans de chevalerie et l'on y retrouve leurs principes fondamentaux tels que nous les expose Nicole Réda-Euvremer dans un article consacré à leur étude :

Les livres de chevalerie [...] sont des récits en prose qui relatent les vaillantes aventures d'un guerrier extraordinaire, le chevalier errant, paradigme des vertus héroïques [...]. Ces romans, héritiers des valeurs médiévales, amour, vaillance, foi, sacrifice, loyauté, associent le service dû à la dame aimée aux aventures guerrières⁸.

Soledad Puértolas convoque bien, au cœur de son récit, tous les personnages du mythe littéraire, objet de notre étude. Nous y retrouvons Arthur qui, en symbole du héros suprême, est présenté comme « una leyenda inmortal⁹ » ou bien encore Merlin qui apparaît

³ PUÉRTOLAS, Soledad, « Explicar la vida », *El Urogallo*, N°26, 1988, p. 54.

⁴ REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.

⁵ REY, Alain, *Dictionnaire alphabétique et analogique*, Paris, Le Robert, 1982, p. 745.

⁶ *Ibid.*

⁷ « “parler”, issu d'une racine indo-européenne °*bha*- “énoncer” », in REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, *op. cit.*

⁸ REDA-EUVREMER, Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'Or*, Paris, Armand Colin, 2000, p. 49.

⁹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, *op. cit.*, p. 16.

comme « dueño de tantas estratagemas y secretos, capaz de ir de aquí para allí sin que nadie lo reconozca, diestro en toda clase de disfraces, conoedor de augurios, desvelador de señales¹⁰ », et dont la présence merveilleuse renvoie à la nature même de ce genre romanesque. Rappelons que le merveilleux¹¹ est « un élément surabondant dans les romans de chevalerie¹² ». D'ailleurs, la présence d'êtres surnaturels telles les nymphes ou les fées qui, souvent, viennent relancer les aventures, complète le panorama traditionnel, et l'on peut voir dans la figure d'Alganar, la nymphe qui emporte avec elle dans les profondeurs d'un étang l'un des chevaliers pour le détourner de sa quête, une nouvelle Dame du Lac. Puis, image fidèle de la sinistre Morgane des récits originels, la sœur du Roi Arthur, disciple de l'enchanteur, va également jouer un rôle crucial au sein du roman qui nous occupe. Enfin, la présence apparemment secondaire¹³ pour le déroulement de l'intrigue première de personnages tels Guenièvre ou Lancelot, ainsi que la lointaine référence aux chevaliers de l'ordre du Saint Graal, viennent confirmer l'inscription de cette production romanesque écrite depuis la postmodernité dans le prolongement du cycle arthurien.

Le recyclage du matériau médiéval trouve son aboutissement dans l'architecture de *La rosa de plata* qui se fonde sur la technique narrative de l'entrelacement. Celle-ci, selon Juan Vivas, « s'imposa dès les premiers romans en prose du Graal vers le début du XII^{ème} siècle¹⁴ ». Et de fait, tout au long du récit, les chevaliers, chargés de la mission de libérer l'une des sept demoiselles emprisonnées, partent successivement à l'aventure. Les 27 chapitres qui composent l'ouvrage s'intéressent, tour à tour, à l'un d'entre eux. Ils sont parfois brièvement entrecoupés par une autre branche de l'histoire relayée

¹⁰ *Id.*

¹¹ Pour définir ce concept, nous nous appuyons sur les propos de Jacques Le Goff car ils répondent parfaitement à l'orientation de notre travail : « Le merveilleux revendique un espace humain naturel [...]. Il dilate jusqu'aux frontières du risque et de l'inconnu le monde et le psychisme. En rentrant dans le réel, et le naturel, il l'élargit et l'accomplit. De l'étonnant, de l'extraordinaire, il fait le moteur du savoir [...]. Il pousse à ouvrir grands les yeux sur la création et l'imaginaire. », in LE GOFF, Jacques, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999, p. 723.

¹² EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002, p. 182.

¹³ Nous y reviendrons.

¹⁴ VIVAS, Juan, *La quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, Grenoble, ELLUG, 2006, p. 8.

par l'adverbe *entretanto*. Systématiquement, dans leur quête, ces hommes sont mis à l'épreuve par un maléfice ourdi par Morgane, ce qui donne lieu à une interruption de leur aventure première pour qu'ils puissent livrer un nouveau combat avant de renouer avec leur mission. Invariablement, une entité merveilleuse vient les délivrer de leur sort pour qu'ils accomplissent la quête pour un temps suspendue. De plus, ces nouveaux chevaliers symbolisent la perfection sociale et philanthropique propre à leur condition. Ainsi, le chevalier violet est-il présenté comme « uno de los más valerosos de todos los tiempos¹⁵ », et l'on retiendra l'usage de l'hyperbole. Qui plus est, chacun de ces sept hommes s'avère « hábil en el manejo de las armas¹⁶ » et se voit doté de toutes les qualités physiques. C'est pourquoi le chevalier vert¹⁷, chargé de porter secours à « la doncella que no se veía por fuera », accepte d'intercéder en faveur de la jeune servante d'une auberge dont le fiancé est menacé « siempre que la empresa no comprometera su honor y que no le entretuviera mucho rato, pues estaba anhelante de procurar la libertad a su dama¹⁸ ».

Au terme de cette première approche du roman de Soledad Puértolas, il nous semble parfaitement judicieux de conclure que la romancière propose une réécriture fidèle du mythe littéraire que représente le cycle arthurien. Elle opère indubitablement un retour au texte fondateur en puisant directement dans la source de la tradition. Rappelons alors que, pour une bonne part, les romans de chevalerie sont issus de la chanson de geste et que, par conséquent, ils en conservent la marque des pratiques orales par lesquelles ils étaient transmis. La tension vers la fable, propre à *La rosa de plata*, passe donc également par la prégnance de l'oralité au sein de l'écriture de l'auteure. Cette présence est à l'origine de tout un questionnement métalittéraire, la fable venant conférer au récit une dimension bien

¹⁵ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 240.

¹⁶ *Ibid.*, p. 57.

¹⁷ La présence du chevalier vert dans *La rosa de plata* trouve son origine dans *Le roman du Roi Arthur* de Sir Thomas Malauray auquel rend hommage Puértolas à la fin de son livre. Le personnage provient du poème arthurien paru au XIV^{ème} siècle et intitulé *Sire Gauvin et le Chevalier Vert*. Ce chevalier sera l'un des plus grands champions du souverain. On peut y voir un écho du personnage de Cervantès, « *el caballero del verde gabán* », réminiscence du fameux Amadis de Gaule qui inspira également *Don Gil de las calzas verdes* de Tirso de Molina.

¹⁸ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 61.

plus profonde que celle du simple prolongement du roman de chevalerie.

Pour confirmer la fécondation du roman par la fable, nous nous proposons maintenant d'analyser les modalités de leur interaction. Un regard plus pointu porté sur la structure formelle du roman nous invite à penser que l'insertion des multiples récits enchâssés place le fait de raconter au cœur même du principe d'écriture. Ainsi, enfermées dans les cachots du château de Morgane pour échapper à la mort probable qui les attend, les sept demoiselles, telles de nouvelles Shéhérazade, n'ont d'autre choix que de se raconter des histoires. Elles retrouvent la force de vivre « *hilvanando palabras*¹⁹ ». Ce fil de la parole, se dévidant tout au long de *La rosa de plata*, fait du roman un hommage à la création littéraire. Un moment de l'histoire vient parfaitement illustrer nos propos : lorsque les jeunes femmes plongent dans le désarroi suite au silence du chevalier vert dont la mission semble avoir échoué, Alicantina²⁰ se lance dans la narration du malheur dont sa mère a fait l'expérience. Elle repousse ainsi l'affrontement avec la réalité et détourne l'attention de ses compagnes pour éloigner la peur de l'issue fatale de leur aventure. Elle raconte que sa mère, victime de sa beauté, est tombée amoureuse de son jeune précepteur qui n'avait d'autre vertu que celle de ses connaissances. Celui-ci, épris de son élève au point de l'épouser, dut affronter la jalousie des autres hommes. Il trouva la mort dans les combats qu'il mena contre eux pour défendre son amour. Afin qu'Alicantina ne connaisse pas un malheur similaire, sa mère demanda à Merlin de faire en sorte que sa fille ne puisse être consciente de sa beauté. Cette histoire se coule dans le récit premier sans provoquer d'effet de rupture. Elle s'y insère naturellement, encadrée par le verbe *contar* avec lequel elle s'ouvre et le substantif *historia*, sur lequel elle se ferme. En parfaite continuité avec le récit porteur dont elle vient expliquer l'une des facettes – nous y apprenons l'origine du sort subi par Alicantina –, le récit second vient divertir, pour un instant, l'auditoire, prolongeant l'effet de suspens lié à la résolution de la quête du Chevalier Vert, tout en maintenant en alerte l'attention du lecteur.

¹⁹ *Ibid.*, p. 69.

²⁰ L'une des sept demoiselles emprisonnées.

Quelques chapitres plus loin, un exemple similaire vient nourrir notre réflexion. Alors qu'Alisa²¹ attend que le Chevalier Rouge vienne la libérer du joug de Morgane, elle se décide à narrer sa rencontre avec Accalon de Gaula, l'amant de la sœur du roi et la raison de leur emprisonnement²². Identiquement, le verbe *contar*²³ est au seuil²⁴ du récit qui se ferme avec une nouvelle occurrence du mot *historia*. Il en va encore de même lorsque Galinda, la jeune bergère, est amenée à relater les raisons pour lesquelles elle s'est retrouvée piégée dans le corps d'une magnifique statue de pierre. On retrouve le verbe *contar*²⁵ à l'orée de son récit et c'est avec le mot *historia*²⁶ que le lecteur est reconduit vers le récit premier. Malgré les différences ponctuelles, les stratégies d'ouverture et de fermeture sont similaires et placent les personnages dans une situation de communication. Le choix du mot « histoire » ne peut être fortuit, il implique l'idée de la création d'un îlot narratif qui se démarque du corps du roman pour souligner la volonté de mettre en évidence (et en abyme) l'acte de raconter. Nous y reviendrons mais, avant cela, nous nous attacherons à souligner la « fonction explicative²⁷ » de ces récits insérés telle que la définit Gérard Genette lorsque, dans *Figures III*, il détermine les principaux types de relation qui unissent le récit métadiégétique²⁸ au récit premier.

Ici, le récit second vient éclairer sous un jour nouveau l'histoire principale du roman et permet au lecteur de mieux en comprendre les enjeux. En y regardant de plus près, il est presque possible d'affirmer que Soledad Puértolas aurait pu en faire l'économie mais sans nul doute voulut-elle encore enrichir le texte ainsi fécondé par la parole. La fable, entendue comme un discours fictif et comme un acte de langage, est au cœur même d'une écriture qui se caractérise

²¹ Une autre des sept demoiselles prisonnières de Morgane.

²² Morgane a emprisonné les demoiselles par jalousie, persuadée qu'elles ont osé regarder Accalon, l'homme dont elle est éprise.

²³ « Os voy a contar una historia », in PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 91.

²⁴ Précisons que l'emploi du mot « seuil » fait référence au moment « qui marque le passage du récit-cadre au récit enchâssé », pour reprendre les termes de Gérard GENETTE dans *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55.

²⁵ « Cuéntanos tu historia », in PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 147.

²⁶ « Tu historia conmueve mis entrañas », *ibid.*, p. 149.

²⁷ GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972, p. 242.

²⁸ Ou « récit second » selon la terminologie de Gérard GENETTE dans *Figures III*, op. cit., p. 138-139.

par la production discursive de l'univers imaginaire d'une auteure animée du plaisir de « fabuler » sans cesse.

Forte d'un réseau de récits qui viennent se nicher dans le corps du roman, la romancière n'hésite pas à les doter d'une valeur transcendante et les leçons de vie aux résonances si actuelles, qui en découlent fréquemment, renouent avec la portée didactique propre à la fable. À titre d'exemple, nous évoquerons la fin de l'histoire d'Alicantina qui renferme une dimension édifiante dans la mesure où elle incite ses auditeurs — et par extension les lecteurs — à réfléchir sur ce qui fait la véritable richesse d'une personne et à ne pas se laisser duper par les apparences d'un individu : « hay personas que son tan conscientes de su apariencia exterior que ya no prestan ninguna atención al interior, que es lo que nos sostiene y nos hace²⁹ ».

En nous penchant sur la fin du roman, nous constatons que le texte lui-même est porté par cette même dimension édifiante propre à la fable en se rattachant plus particulièrement à la spécificité de l'apologue tel qu'Alain Rey le définit dans son *Dictionnaire alphabétique et analogique*, à savoir, comme « une petite fable visant à illustrer une morale³⁰ ». La fin de *La rosa de plata* nous livre effectivement une leçon de vie à portée collective, comme si tout ce qui sous-tendait la parole véhiculée par le roman en amont était l'illustration idéale, voire la preuve parfaite, de la sentence finale :

Un rey puede hacer eso, aunque algo le diga por dentro que, mientras él declara que todo ha concluido, que, aunque nos hagamos la ilusión de ordenarla, de encauzarla, de darle una y otra forma, recortando un pedazo aquí, añadiéndolo allá, manejándola aparentemente, a nuestro antojo, la vida no se puede ni manejar, ni ordenar, ni encauzar, porque cuando unas cosas terminan, empiezan otras³¹.

Si les récits métadiégétiques résonnent comme autant d'apologues qui viennent illustrer, sous une forme originale, une leçon de vie, il semblerait qu'ils soient autant de mises en abyme de *La rosa de plata*, l'ensemble du texte prenant, sous l'angle de cette dernière phrase, un caractère édifiant. En effet, ce jeu spéculaire qui s'établit

²⁹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 52.

³⁰ REY, Alain, *Dictionnaire historique de la langue française*, op. cit., p. 82.

³¹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 261.

entre les récits médaillons³² et la diégèse répond parfaitement à la définition que nous propose Yves Reuter de l'idée de mise en abyme :

On désigne par le terme de mise en abyme le fait qu'un passage textuel, soit reflète plus ou moins fidèlement la composition de l'ensemble de l'histoire, soit mette au jour, plus ou moins explicitement, les procédés utilisés pour construire et raconter l'histoire³³.

Un fond que l'on pourrait qualifier d'ontologique, dans la mesure où les récits montrent combien l'écrivaine s'intéresse avant tout à l'homme, frémit sous la surface du roman. La situation particulière des narrations qui ponctuent l'histoire et le roman lui-même délivrent des leçons de vie dont on est en droit d'extraire la valeur universelle qu'il nous reviendra d'analyser dans notre seconde partie, confirmant bien l'idée selon laquelle le roman tend irrémédiablement vers la fable.

Pour Soledad Puértolas, *vivir es fabular*, et le questionnement littéraire devient alors conscience du pouvoir de l'imagination créatrice. Nous reprendrons ici les propos qu'elle tint lors d'une conférence donnée en mars 2011 au cours de laquelle elle affirmait que l'aptitude à la fabulation est le propre de l'être humain pour conserver la mémoire de son héritage :

La capacidad de fabulación de los seres humanos se impone sobre la necesidad de aprehensión de la realidad [...] el poder de la imaginación ha vencido a la muerte. Este es el propósito de todo relato — vencer a la muerte — vencer al tiempo³⁴.

Nous ne pouvons ici que nous référer au don de Shéhérazade qui se projette dans chacune des demoiselles conteuses de *La rosa de plata*, les érigeant en figures emblématiques de l'art de la parole.

³² Nous reprenons ici une expression de Liliane LOUVEL qui compare les récits enchâssés à des médaillons, dans *L'œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998, p. 134.

³³ REUTER, Yves, *L'analyse du récit* (2005), Paris, Armand Colin, 2016, p. 59.

³⁴ L'extrait cité est repris de l'article de presse suivant : « Ha estado el fabular unido al deseo de vivir de Soledad Puértolas », publié le 25 février 2011. <<https://www.sdpmoticias.com/notas/2011/02/25/ha-estado-el-fabular-unido-al-deseo-de-vivir-de-soledad-puertolas>> [page consultée le 20 octobre 2017].

La tension vers la fable se retrouve dans l'intérêt porté à la mise en voix des récits et au talent clairement évoqué des différentes figures conteuses qui confèrent au roman une dimension polyphonique. En effet, les multiples récits courts, qui viennent se couler dans l'espace de la diégèse, sont le fruit de la parole vive de nombreux personnages. Ils ont ceci de commun avec la romancière qu'ils partagent le même plaisir de raconter. Nous observerons alors que, systématiquement, c'est la parole directe des protagonistes — sous la forme dialoguée la plupart du temps — qui fait avancer le récit, ramenant ici la littérature à « une problématique du langage³⁵ » telle que l'entend Roland Barthes quand il met en regard « l'écriture et la parole » en ce sens qu'elle tend vers « une réconciliation de l'écrivain et du verbe des hommes³⁶ ». Le roman s'ouvre d'ailleurs sur un dialogue au style direct entre Merlin et Arthur. C'est aussi en parlant que l'enchanteur informe son souverain des méfaits de sa sœur pour l'inciter à agir en conséquence et créer un nouvel ordre de chevaliers aptes à délivrer les sept demoiselles enfermées par jalousie. Sur les huit pages qui composent le premier chapitre, six se dessinent sous la forme dialoguée, donnant le ton d'une œuvre où la parole est maîtresse.

Au-delà de cette première matérialisation de la parole vive, nous constatons que c'est tout l'art du conteur dont Paul Zumthor analyse « le savoir-faire et le savoir dire³⁷ » que Soledad Puértolas décline ici. Un extrait retient particulièrement notre attention. Alors que Lanzarote a décidé de rentrer à Camelot³⁸ — l'on reconnaît la toponymie propre au cycle arthurien³⁹ — et que s'est réuni autour d'un feu un groupe de chevaliers, on apprend comment les nouvelles aventures se sont transmises :

Aquí y allí se comentaba el final feliz de la prisión de las siete doncellas desdichadas, y se contaban y se comparaban sus historias. Algunos sentían predilección por el caballero blanco, otros por el verde. A muchos les conmovía la historia del caballero bermejo, otros se entretenían sobremanera rememorando las

³⁵ BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953, p. 60.

³⁶ *Ibid.*, p. 172.

³⁷ ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 249.

³⁸ Le château du roi Arthur.

³⁹ Précisons que le nom du château de Morgane, La Beale Regard, est également issu de la tradition des réécritures du cycle. Il provient du roman de Sir Thomas Malauray évoqué précédemment.

aventuras del caballero dorado, y algunos se complacían mucho con las del caballero de plata [...] las historias del guardián Seleno y del enano eran de las más populares y se relataban muchas veces [...]. No siempre se contaban las aventuras del mismo modo, no siempre los motivos correspondían a los mismos protagonistas, había errores, confusiones, mezclas, un nombre era sustituido por otro, una aventura por otra, pero ¡qué más da! Lo importante era poder contar, seguir los pasos de esas vidas arriesgadas, superar obstáculos, vencer el poder de las ninfas y las hadas malignas. Unos contaban y otros escuchaban y otros se hacían de rogar, se formaban corros y se lanzaban al aire exclamaciones de asombro, de admiración [...]. También se contaban las aventuras de Lanzarote del Lago, aunque con más cuidado, en voz más baja [...] ¡Qué amor terrible era ése, que a todos dañaba y a nadie satisfacía⁴⁰!

Dans ce fragment surgit l'idée que la parole conteuse, cette forme de fable si caractéristique de *La rosa de plata*, n'implique pas seulement la simple conservation inerte des événements du passé. Cela n'est pas sans rappeler la réflexion de Paul Ricœur sur la transmission orale de la parole ancestrale : « toute tradition vit par la grâce de l'interprétation, c'est à ce prix qu'elle dure, c'est-à-dire qu'elle demeure vivante⁴¹ ». Ainsi, d'une part, nous comprenons que les conteurs apparaissent comme les maillons d'une longue chaîne de transmission des histoires et, en ce sens, nous sommes en droit d'affirmer que Soledad Puértolas, à sa manière, s'inscrit à son tour dans ce long fil ininterrompu de la transmission du cycle arthurien dont elle propose une nouvelle écriture. D'autre part, dans ce long extrait, la mise en œuvre de la performance des conteurs est soulignée. C'est aussi bien dans l'exercice de raconter que dans leur capacité à transmettre des émotions que celle-ci se manifeste comme en témoigne l'éventail de réactions suscitées par les histoires relatées. Elles vont de l'admiration à l'étonnement en passant par une forme de tristesse. De plus, certains conteurs, non contents d'exercer leurs performances dans la provocation des sentiments divers — et l'on sent toute l'intensité de ceux-ci dans la présence des exclamations qui envahissent les quelques lignes citées — font également montre d'« un savoir-faire et savoir dire qui passe par un

⁴⁰ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 248-249.

⁴¹ RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutiques*, Paris, Seuil, 1969, p. 31.

maintien du corps et de la voix⁴² ». C'est pourquoi, lorsqu'ils relatent les histoires plus douloureuses de la relation qui déchire Lancelot et Guenièvre, ils baissent la voix s'adaptant de ce fait aux règles de bienséance. Ce fragment est d'autant plus révélateur de l'importance de la parole qu'il met en avant une autre caractéristique de l'oralité que Jean Calvet définit en ces termes dans son ouvrage *La tradition orale* :

Tout d'abord, [la littérature orale] s'adapte aux circonstances et à son public. Ensuite, le conteur raconte à sa façon. Il ajoute à son récit des éléments de son goût ou appartenant à sa vie personnelle, insiste sur les moments qu'il préfère ou les modifie selon les réactions de l'auditoire. Le conteur, avec sa personnalité et son vécu, reste la base, le fondement même de la littérature orale. Autant de conteurs, autant de versions de la même histoire⁴³.

Et Soledad Puértolas de le résumer en ces termes : « No siempre se contaban las cosas del mismo modo⁴⁴ », évitant ainsi que s'essouffle ou s'épuise une dynamique textuelle marquée par la répétition au fil des siècles.

Dans l'ensemble de *La rosa de plata*, à chaque fois qu'une histoire est racontée, elle est également évoquée du côté de sa réception par l'insertion d'un verbe ou d'une locution impliquant l'effet produit sur l'auditeur. Ainsi, lorsqu'Arthur a écouté Merlin lui raconter les aventures des sept chevaliers, le plaisir qu'il a éprouvé est mis en avant : « el rey disfrutó mucho con ellas⁴⁵ ». De même, lorsqu'il confesse l'émotion éveillée en lui par Galinda relatant son tragique emprisonnement, c'est le verbe *conmover* qui est mis en relief par l'attitude des autres auditeurs qui manifestent leur surprise et leur émotion par le silence : « La voz calló y los caballeros se quedaron muy pensativos y preocupados [...] Tu historia conmueve mis entrañas⁴⁶ ». On soulignera la présence du mot *voz*, nouveau reflet de la parole vive.

La fable, perçue comme la parole conteuse avant tout, est bien le noyau central du roman. Elle est la matrice au sein de laquelle imagination et narration se confondent pour stimuler la création

⁴² ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix*, op. cit., p. 249.

⁴³ CALVET, Jean, *La tradition orale*, Paris, Puf, 1984, p. 43.

⁴⁴ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 248.

⁴⁵ *Ibid.*, p. 79.

⁴⁶ *Ibid.*, p. 149.

littéraire. Soledad Puértolas transforme presque son lecteur en auditeur potentiel, impliquant une réflexion métalittéraire dans la mesure où les récits dévoilent leurs propres procédés de production et de réception.

La tension vers la fable trouve son aboutissement dans le palimpseste qui naît de *La rosa de plata*, reflet des préoccupations d'une écrivaine animée du désir de raconter. Rappelons que pour Gérard Genette, qui y consacre l'un de ses ouvrages, le palimpseste, qui est à l'origine « un parchemin dont on a gratté la première inscription⁴⁷ », est aussi un support où l'on peut lire « par transparence, l'ancien sous le nouveau⁴⁸ ». En ce sens, le palimpseste est, aussi, un écho d'un autre texte dont on peut percevoir, en filigrane, l'empreinte. Cette notion repose au cœur de l'écriture de Soledad Puértolas dans la mesure où, comme le signale Julia Kristeva, « tout texte se construit comme une mosaïque de citations. Tout texte est absorption et transformation d'un autre texte⁴⁹ ». Une telle approche du récit nous amène à penser l'écriture littéraire comme une forme d'expression et de conservation de la mémoire collective, aspect parfaitement en accord avec l'idée que la romancière est, à sa manière, un maillon supplémentaire de la chaîne de transmission d'une parole ancestrale. Et il nous suffit de lire la page consacrée aux remerciements qu'elle glisse à la fin de son livre pour comprendre que le cycle des Chevaliers de la Table Ronde n'est pas le seul récit qui se cache sous la surface du roman. Les quelques lignes qui figurent à la fin de *La rosa de plata*, dans l'édition sur laquelle nous travaillons, nous offrent effectivement quelques axes de réflexion :

A los hermosos relatos de los hermanos Grimm, que alimentaban mi infancia, es decir mi vida. A los maravillosos textos de Sir Thomas Malory y de Chrétien de Troyes, porque sin ellos no habría podido tejer mis invenciones [...]. A Ana María Matute y a Cristina Andreu, que me han devuelto la fe en la existencia de las hadas.

⁴⁷ GENETTE, Gérard, *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982, quatrième de couverture.

⁴⁸ *Id.*

⁴⁹ KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969, p. 84-85.

Les contes se glissent dans la production narrative de deux façons différentes : soit ils sont enchâssés dans le récit porteur (le récit d'Alicantina, par exemple, est formellement construit comme un conte traditionnel⁵⁰) — et nous n'y reviendrons pas puisqu'ils sont la manifestation de la parole vive que nous avons évoquée auparavant — ; soit ils apparaissent en filigrane, par une allusion, par la caractérisation d'un personnage, par un motif traditionnel qui vient éveiller la mémoire du lecteur.

Ainsi, « el beso de amor intacto⁵¹ », que revendique Galinda pour briser le sort de son enfermement dans la statue, est-il un motif récurrent des contes traditionnels. Il se trouve lié à l'aboutissement d'une quête, celle de l'amour, et l'on ne pourra que penser au baiser dont a besoin la jeune princesse dans *Blanche Neige et les sept nains*⁵², ou Aurore dans *La belle au bois dormant*⁵³ pour sortir du sommeil profond dans lequel elles ont été plongées par une sorcière. On pensera aussi au baiser que le monstre de *La belle et la bête*⁵⁴ demande pour s'extraire de cette condition extraordinaire à laquelle il a été condamné pour s'être révélé trop présomptueux. Et les fées, marraines spirituelles des princesses des contes de fées ou jeteuses de sort, émaillent de leur présence le roman de Soledad Puértolas. Ainsi, la fée Gror, qui fait partie de la lignée de ces « muchas hadas malignas⁵⁵ », a condamné Venissa⁵⁶ à la solitude de son château, et l'enchantement ne pourra être brisé que si elle trouve le véritable amour, en parfait accord avec les contes de Grimm évoqués ci-dessus. Naromi, « la doncella del sueño infinito », pourrait venir s'ajouter à la liste des princesses absorbées par un sommeil profond.

⁵⁰ Alicantina est orpheline de père et Bruno Bettelheim de rappeler dans son ouvrage *Psychanalyse des contes de fées* que « de nombreux contes de fées commencent avec la mort d'une mère ou d'un père ; dans ces contes, la mort de l'un des parents crée des problèmes angoissants [...] », in BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Collections Pluriel, 1976, p. 155.

Par ailleurs, la macrostructure de l'histoire qu'elle raconte répond au schéma narratologique exposé par Vladimir Propp pour définir le cadre du conte traditionnel, ce qui confirme le rattachement de Soledad Puértolas à cette forme d'écriture.

⁵¹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 150.

⁵² GRIMM, Jacob et Wilhelm, *Blanche-neige et les sept nains*, 1812.

⁵³ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *La belle au bois dormant*, 1812.

⁵⁴ GRIMM, Jacob et Wilhelm, *La belle et la bête*, 1812.

⁵⁵ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 118.

⁵⁶ Une jeune femme que l'orgueilleux chevalier doré rencontre sur son chemin et qui le détourne de sa quête première.

Dans un autre endroit de la narration, une autre jeune femme est victime de la jalousie de sa belle-mère, telle une nouvelle Blanche-Neige ou une nouvelle Raiponce. Se confiant au chevalier doré, elle lui explique : « estoy confinada en esta torre, porque mi padre, que estaba viudo, se volvió a casar, y mi madrastra tiene unos celos terribles de mí, ya que desde que mi madre murió he sido la niña de los ojos de mi padre⁵⁷ ». Les propos du personnage féminin, issus de la parole vive de celui-ci, s'appuient sur les mécanismes qui régissent l'évolution de l'intrigue des contes traditionnels⁵⁸.

La dernière partie de ce discours révèle au lecteur un protagoniste capable d'analyser les expériences qu'il traverse, rompant alors avec la vision traditionnelle des personnages des contes qui, selon Georges Jean, ne sont que « des ombres dont la seule nécessité est d'être les moteurs, relativement passifs d'ailleurs, d'une série d'évènements qui se déroulent dans la durée. Ce sont des personnages sans épaisseur, sans profondeur, sans intériorité⁵⁹ ». Nous confirmons ici le renouvellement du matériau traditionnel littéraire par Soledad Puértolas.

Les contes populaires constituent donc bien une sorte d'intertexte⁶⁰ qui relie inévitablement *La rosa de plata* à cet univers. Et si le mot « fable » a longtemps été considéré comme un synonyme de « conte », il ne fait aucun doute que ce roman s'inscrit parfaitement dans cet univers des récits européens auxquels rend hommage l'écrivaine.

Un dialogue étroit s'établit également avec les textes d'Ana María Matute qui transparaissent dans certains épisodes du texte qui nous occupe, et plus particulièrement avec le roman *Olvidado Rey Gudú*⁶¹, également inspiré des récits chevaleresques. Dans le personnage de

⁵⁷ *Ibid.*, p. 122.

⁵⁸ On est ici face aux conséquences de l'arrivée d'un « agresseur » qui va porter préjudice au bien-être relatif du héros dans la mesure où il va provoquer une situation de manque, de perte. Il s'agit ici du « méfait » selon Propp, « cette fonction est extrêmement importante car c'est elle qui donne au conte son mouvement », in PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, Paris, Points, 1970, p. 142.

⁵⁹ JEAN, Georges, *Le pouvoir des contes*, Paris, Casterman, 1993, p. 23-24.

⁶⁰ Pour reprendre les termes de Michael Riffaterre, l'intertexte se définit comme « l'ensemble des textes que l'on peut rapprocher de celui qu'on a sous les yeux, l'ensemble des textes que l'on retrouve dans sa mémoire à la lecture d'un passage donné », RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, 1981, p. 4.

⁶¹ MATUTE, Ana María, *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa Bolsillo, 1998.

Naromí, « la doncella del sueño infinito », se manifeste la présence de la Princesa Tontina de Matute, elle aussi directement inspirée des contes folkloriques comme nous le confirment ces quelques lignes :

[la princesa] por línea materna está emparentada, y es descendiente directa, de aquella Princesa del cabello negro el ébano y la piel blanca como la nieve que fue malvadamente asesinada, y permaneció incorrupta hasta que se la rehabilitó, con un beso de amor; y por línea paterna, de aquella otra hermosísima Princesa que durmió durante cien años hasta que, también, la despertó un beso de amor⁶².

Si l'on se penche sur les raisons pour lesquelles Alicantina ne peut être consciente de son aspect physique, on peut déceler le même raisonnement que la Reine Ardid qui supplie le sorcier d'ôter au Roi Gudú sa capacité à aimer pour qu'il cesse de souffrir, prenant sa propre expérience comme prétexte. La pierre jaune qu'Iris⁶³ porte comme un talisman donné par la fée Indaga pour aller libérer le chevalier blanc du château sous-marin d'Alganar⁶⁴ ressemble à celle que portent Tontina et Predilecto pour s'enfoncer dans l'océan : « Y arrastrados por aquella piedra, Tontina y Predilecto ascendieron en el agua y se alejaron, los cuerpos enlazados por una misma cadena y una sola piedra azul, pulida y horadada por las Raíces del Agua, unidas ya sus dos mitades⁶⁵ ». Ces quelques exemples, parmi les multiples points communs qui associent les deux romans, reflètent donc bien la présence immatérielle d'*Olvidado Rey Gudú* dans le roman de Puértolas.

On peut donc voir dans la production de cette dernière un texte au sein duquel retentissent les échos de toute une tradition littéraire. L'acte de parole, la narration empreinte d'imagination et de fantaisie, le rôle des conteurs dans l'héritage des textes anciens, deviennent les principes dynamiques d'une réflexion littéraire qui fait de *La rosa de plata* autre chose qu'une simple réécriture du mythe arthurien. En réalité, le recyclage de ce matériau donne essentiellement lieu à une réflexion sur ce qu'est la création littéraire mais s'aventure également sur les chemins d'une interrogation philosophique.

⁶² *Ibid.*, p. 297.

⁶³ La fée qui va intercéder en faveur du chevalier pour sauver Alicantina.

⁶⁴ La nymphe qui a emporté le chevalier sous l'eau.

⁶⁵ *Ibid.*, p. 498.

RENOUVEAU DU MYTHE ARTHURIEN ET PERSPECTIVE ONTOLOGIQUE

La rosa de plata peut être lue comme un roman très proche de l'archétype chevaleresque. Les motifs folkloriques qui l'agrémentent confirment cette impression première. Cependant, l'importance concédée au fil des pages aux sentiments des hommes et l'accès permis au lecteur à l'intimité de leurs pensées participent activement à la rénovation d'un mythe littéraire qui se gonfle d'une dimension profondément humaine. Ainsi, si l'on ne peut nier chez les chevaliers la présence de caractéristiques immuables malgré le passage du temps et des réécritures, ils n'en sont pas moins porteurs d'une intelligence nouvelle. Ces personnages ne sont plus seulement des figures figées, un « type poussé parfois jusqu'à la caricature⁶⁶ », selon le portrait qu'en ébauche Danielle Quevilly dans son étude consacrée au thème de l'amour dans les romans de chevalerie. Au contraire, le personnage chevaleresque — et les autres aussi — se dotent enfin d'une réelle profondeur. Ils sont capables de réflexion, d'introspection, d'acceptation, de remise en cause.

Avant de le démontrer, nous soulignerons que, dans le roman de Soledad Puértolas, le lecteur fait avant tout l'expérience d'une rupture du cadre structurel traditionnel de ce genre romanesque. Si dans les romans originaux le chevalier va au bout de sa quête, dans *La rosa de plata* nous nous retrouvons face à un échec. Le chevalier aux couleurs irisées ne parvient pas à mener à bien sa mission et il se perd au cours de son aventure. Personne n'aura plus jamais de nouvelles de lui. Il a certainement trouvé la mort dans son parcours, remettant en question la perfection des chevaliers arthuriens. Néanmoins, sa néfaste expérience vient renouer avec l'une des thématiques essentielles de la prose romanesque de Puértolas, à savoir la signification qu'il convient de donner à l'existence humaine. Par ailleurs, si l'on note une forme de communauté dans l'éthologie de ces sept nouveaux chevaliers car leurs comportements sont définis identiquement par la volonté de montrer leur bravoure au terme d'une joute proposée par Arthur, on ne peut que constater la résolution de la romancière de leur accorder le regard qu'elle pourrait porter sur n'importe quel autre être humain. Les chevaliers du nouvel

⁶⁶ QUEVILLY, Danielle, *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Les Belles Lettres, 1995, p. 106.

ordre de la Rosa de Plata sont loin d'être aussi irréprochables que leurs antécédents. Le chevalier rouge voit ses capacités de réflexion relativement limitées, le chevalier doré est particulièrement orgueilleux et il est si présomptueux que, sans l'intervention de Merlin, il serait mort en livrant combat. La mort du chevalier irisé est pleine de pessimisme car la leçon que l'on en a tirée est « morir es más fácil que vivir⁶⁷ ».

En remettant en question la perfection de la nature arthurienne, Soledad Puértolas s'interroge sur la profondeur de l'âme et la quête des chevaliers ressemble à celle de bon nombre de personnages de sa production romanesque en ce sens que « todo esto nos recuerda también la aventura para escapar de la rutina y el interés por conocer otros parajes distintos, otras ciudades, que caracterizan en gran manera a muchos de los personajes que protagonizan la realidad actual⁶⁸ ». Par certains aspects, ces chevaliers s'apparentent donc plutôt à l'homme contemporain. Enfin, rappelons que lorsqu'ils partent libérer les demoiselles, les chevaliers ne sont pas amoureux, contrairement à ceux directement issus du mythe littéraire.

Les personnages masculins ne semblent pas être les uniques objets de la réflexion de la romancière. De fait, au sein de *La rosa de plata* les femmes occupent une place prédominante et sont dotées d'un pouvoir d'action émanant de leur libre-arbitre. Les jeunes femmes emprisonnées, physiquement condamnées à l'immobilité, possèdent une vie intellectuelle et psychique très dense. L'une d'entre elles, Bellador, illustre l'idée de modernité que Soledad Puértolas accorde à l'ensemble des personnages féminins. La demoiselle est effectivement en mesure d'opérer des choix qui n'émanent que de sa propre volonté. Elle formule le souhait d'épouser le nain Estragón et elle en fera la demande à son père, consciente qu'elle changera de statut : « Estragón, le diré a mi padre que me dé licencia para irme contigo a vivir de la forma más humilde e ignota, porque ésa es la clase de vida que yo quiero llevar y me haría muy feliz si quisieras compartirla conmigo⁶⁹ ».

L'emploi du verbe *querer* vient mettre en avant l'initiative personnelle de la demoiselle, de même que les multiples occurrences du pronom

⁶⁷ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 196.

⁶⁸ CONCHILLO PÉREZ, Ana, *Soledad Puértolas: que da la noche*, El correo de Andalucía, 1992.

⁶⁹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 214.

me et du possessif *mi* qui placent le personnage au centre de son discours. De plus, la conjonction causale reflète l'aisance du personnage à justifier un choix dont elle est la seule responsable. Bellador s'inscrit dans le groupe des femmes modernes qui habitent les romans de Soledad Puértolas dans la mesure où, comme l'explique Wang Jun dans sa thèse consacrée à l'univers romanesque de l'écrivaine, « en las mujeres modernas ya no se ve la pasividad y la inercia que caracterizan la vida de las mujeres tradicionales⁷⁰ ». Parallèlement, notons que sous le regard amoureux de Bellador, Estragón se remplit des qualités hors du commun qui étaient le propre des chevaliers originels, allant jusqu'à les surpasser : « eres el mejor de los hombres y no creo que exista caballero que se pueda igualar⁷¹ ».

La rosa de plata s'emplit progressivement d'une densité émotionnelle et réflexive qui provient directement de la modernisation qui habille les personnages d'une couleur nouvelle. Soledad Puértolas régénère les codes de l'amour courtois qui régissaient les relations des protagonistes dans les textes traditionnels, et dont Jean Markale, dans une étude consacrée à cette thématique, précise qu'il s'agissait avant tout de l'« exaltation d'un sentiment purement platonique⁷² ». La femme y est « idéalisée, transcendée, divinisée⁷³ ». Dans le roman contemporain, le sentiment amoureux se complexifie et fait l'objet de considérations philosophiques. Nimué mesure toute l'ampleur de l'amour quand, évoquant la libération de Bellador et le choix qu'elle fait d'épouser le nain, elle soupire : « el corazón humano es un misterio⁷⁴ », sentence que semble illustrer l'ensemble de cette production narrative. Mentionnons que le moteur de l'intrigue est la jalousie éprouvée par Morgane. Son amour pour Accalon, dont elle craint d'être délaissée, la pousse dans ses plus noirs retranchements. De plus, le triangle amoureux, que composent Guenièvre, Arthur et Lancelot, participe activement à la modernité du roman dans la mesure où cette relation permet d'insuffler une dimension authentique au discours romanesque. Si le début du texte

⁷⁰ JUN, Wang, *El mundo novelístico de Soledad Puértolas*, Granada, Comares, 2000, p. 142.

⁷¹ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 214.

⁷² MARKALE, Jean, *L'amour courtois et le couple infernal*, Paris, Imago, 1987, p. 87.

⁷³ *Ibid.*, p. 28.

⁷⁴ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, op. cit., p. 211.

laisse penser à un simple prolongement de l'histoire d'amour impossible entre Lancelot et Guenièvre — les personnages traditionnels —, on constate que le dénouement s'éloigne du cadre de l'amour courtois tel que nous l'avons évoqué quelques lignes plus haut. Effectivement, le sentiment amoureux ne semble plus se résumer à la simple transcendance, presque religieuse, d'une passion figée. Les sentiments qui animent Guenièvre la déchirent au point qu'elle s'est recluse dans un couvent. Sa blessure est due à l'absence de Lancelot, qui a fui Camelot, mais elle est bien consciente, aussi, qu'elle n'a jamais, pour autant, cessé d'aimer son époux : « Mi amor por el rey es profundísimo⁷⁵ », et l'on retiendra l'utilisation du superlatif. Qui plus est, elle confie à Nimué⁷⁶ combien son cœur est partagé entre les deux hommes : « Éste es mi drama, querer amarlos a los dos y saber, en el fondo, que lo que doy a uno se lo quito al otro⁷⁷ ».

S'offre donc au lecteur, dans toute sa complexité, la pensée partagée d'une femme qui s'est sentie délaissée par son mari, une femme consciente également que la flamme de l'amour qu'elle porte à son amant pourrait aussi s'éteindre : « Quizá al cabo de los años, Lanzarote se pareciera al rey como es ahora mismo, quizá se volviera distante y melancólico⁷⁸ ». Et Nimué de conclure : « El amor era demasiado imprevisible y complejo. El amor era, sobre todo, mudable, y no se podía asegurar nunca⁷⁹ ». Ces quelques phrases, qui viennent mettre fin à l'échange entre Guenièvre et Nimué sur l'amour, entrent en résonance avec la portée didactique des apologues évoquée précédemment, confirmant notre hypothèse première selon laquelle la création littéraire, telle qu'elle se matérialise dans *La rosa de plata*, est bien le lieu privilégié pour transmettre une portée philosophique à la narration.

En outre, ce même chapitre, dans lequel se déroule la conversation entre les deux femmes, se clôt sur la leçon que tire la plus jeune de cette expérience transmise de vive voix. Nimué, forte de ce récit, estime qu'il vaut donc mieux ne pas se fier à l'amour : « del amor, no quiero saber nada, porque las enseñanzas del amor son

⁷⁵ *Ibid.*, p. 251.

⁷⁶ La nouvelle disciple de Merlin.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 252.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 253.

⁷⁹ *Id.*

imposibles⁸⁰ ». Cette réflexion est transmise au lecteur par le biais des marqueurs du style direct. Ce sont les mots que formule Nimué, à la manière d'un monologue, qui permettent d'accéder à ses pensées les plus secrètes, ce sur quoi nous reviendrons. Pour l'instant, les lignes qui nous intéressent sont celles qui prolongent cette pensée prononcée, et qui pourraient être celles de l'auteure venant prendre le relais pour apporter à ses personnages une épaisseur individuelle et personnelle : « Era muy joven y se considera dueña de inagotables capacidades y recursos que no quería de ningún modo desaprovechar⁸¹ ».

Le texte prend ici de la hauteur et délivre, encore, une réflexion sur le cœur des hommes, ce siège de la passion au caractère changeant. Le regard porté sur la jeunesse du personnage ainsi que l'emploi à la forme réflexive du verbe *considerar* laissent envisager que la pensée de Nimué pourra se transformer avec le temps. La romancière projette son personnage dans un avenir qui lui permettra d'évoluer, confirmant la double occurrence de l'adjectif *mudable* dans la demi-page qui ferme cette partie du texte : « el amor mutable », « el corazón mutable⁸² ».

Nous sommes donc bien loin des personnages stéréotypés des romans traditionnels, et cette mouvance des personnages qui évoluent avec l'âge est l'objet constant de la définition des protagonistes de *La rosa de plata*. Arthur est devenu un chevalier mélancolique, un roi fatigué et solitaire qui a perdu de sa superbe et qui est prêt à tous les sacrifices pour garder auprès de lui la femme à laquelle il tient. Rompant le moule traditionnel de la passion chevaleresque, il accepte que sa femme aille rejoindre, en secret, Lancelot dans le refuge où il s'est isolé du monde. Résigné, il ferme les yeux sur la relation de son épouse. Il est conscient de la petitesse de l'homme et est en mesure d'exprimer des considérations remplies de peine, de tristesse et d'amertume : « ¡Qué poca cosa somos los hombres, reyes y magos⁸³! ». Et Merlin n'est plus cet enchanteur invincible, l'amour a également eu raison de lui et, désormais, « el mío es la vergüenza y la deshonra⁸⁴ ». C'est un homme aussi

⁸⁰ *Id.*

⁸¹ *Id.*

⁸² *Id.*

⁸³ *Ibid.*, p. 80.

⁸⁴ *Ibid.*, p. 15.

fataliste que son roi, conscient d'avoir été vaincu par la force du sentiment qu'il vouait à Nimué.

Nous sommes très loin des codes conventionnels de l'honneur chevaleresque. Un autre personnage, protagoniste central du cycle arthurien, est également l'objet d'une transformation sous la plume de Soledad Puértolas. Au début du roman, Morgane est encore ce personnage maléfique des récits originels : « varias veces había intentado dar la muerte a su hermano, el rey Arturo, y a su propio esposo, al rey Uriens, también había intentado matarlo⁸⁵ ». Toutefois, subtilement, une métamorphose s'opère. C'est le cœur d'une femme marquée par le passage du temps qui se dévoile. Lorsqu'elle se regarde dans le miroir, elle perçoit les signes de l'âge qui avance et, bien que consciente encore de sa beauté, elle sait très bien qu'Accalon pourrait lui préférer une femme plus jeune. Or, c'est la première fois qu'elle est éprise avec autant de force : « el amor nunca había alcanzado el centro de su corazón⁸⁶ ». Vaincue par la passion et par le temps, à l'image de beaucoup de personnages de *La rosa de plata*, Morgane décide alors que, sous couvert du secret, il est nécessaire de libérer les captives :

No va a haber más justas ni más sangre ni más pruebas [...]. Es mi voluntad que a partir de ahora las doncellas sean liberadas sólo con la condición de que vengan sus caballeros a buscarlas, porque ya yo estoy cansada de este asunto, y yo mismo les pondría en libertad si no fuera porque me gusta demasiado respetar las reglas del juego⁸⁷.

Elle va donc faire le choix de faciliter l'évasion des prisonnières, brisant la coutumière intransigeance qui la caractérise dans les romans du cycle arthurien. Ce processus de transformation, dont elle fait l'objet, s'accompagne de la naissance d'un sentiment de nostalgie qui va envahir aussi d'autres personnages et empreindre tout le roman. Elle se remémore, d'abord, les jours où son fils Uwain est né et les premiers temps de son union avec Uriens comme des souvenirs « placenteros y tranquilos⁸⁸ ». Elle revient sur sa vie, prend conscience que la jalousie et la soif de vengeance ont noirci son âme :

⁸⁵ *Ibid.*, p. 259.

⁸⁶ *Ibid.*, p. 139.

⁸⁷ *Ibid.*, p. 191-192.

⁸⁸ *Ibid.*, p. 139.

¿En qué momento la curiosidad había devenido en aquella necesidad de venganza que la abrasaba por dentro? Pero ahora podía penetrar en aquel muro y palpar de nuevo la inocencia, como el sol llegaba hasta las hojas secas, caídas, a través del intricado ramaje de los árboles. Tener nostalgia de la inocencia perdida no sirve para nada, sólo da tristeza, desánimo. Tener nostalgia de la inocencia perdida es peligroso porque mina el espíritu y desarma⁸⁹.

Par le biais de l'introspection, Morgane revient sur son parcours de femme et le fragment cité reflète le combat auquel se livre son esprit. Elle ne peut se résigner à baisser les armes et la répétition, par deux fois, de l'expression *tener la nostalgia de la inocencia perdida* trahit la force du sentiment contradictoire dont elle souffre. La structure binaire engendrée par cette redondance vient incarner le combat qui se joue en elle. La forme interrogative de la première phrase en confirme la violence et octroie à ces quelques lignes une dimension très intime et personnelle. Pourtant, l'image du soleil qui, malgré le ramage serré des arbres, parvient à atteindre les feuilles les plus sèches pour leur redonner vie, inscrit la réflexion de la sœur du roi dans le cycle éternel de la nature et, tout en développant une forme d'espoir, lui confère une grandeur universelle. Morgane n'est plus le personnage traditionnel uniforme. À l'image de tant d'autres, elle se drape d'une complexité sentimentale proprement humaine et répercute la dualité caractéristique de tout individu.

La nostalgie est omniprésente dans *La rosa de plata*. Le chevalier d'argent en est pareillement la proie et, perdu au milieu d'une forêt avec pour seule compagnie des enfants venus de nulle part⁹⁰, il convoque le souvenir de sa propre enfance comme l'un des moments les plus heureux de son existence : « El caballero de plata no podía recordar que, desde los remotos días de su infancia, hubiera vivido una fiesta como aquella⁹¹ ». Il en va de même avec le roi qui se réfugie dans des souvenirs lointains :

Quando pensaba en Lanzarote del Lago y en los otros caballeros de la tabla redonda no los encuadraba en el presente, sino que retrocedía a los tiempos gloriosos, los años dorados de la fama,

⁸⁹ *Id.*

⁹⁰ Libres et insouciantes, ils sont peut-être la projection de son inconscient nostalgique.

⁹¹ *Ibid.*, p. 169.

cuando sus gestas eran comentadas en el mundo entero y dieron origen a las más intrincadas leyendas, que incluso circulaban ya, escritas, aderezadas de mil modos⁹².

Le texte réfléchit, de nouveau, l'image de l'émergence d'une légende et son processus de transmission allant de l'héritage légué oralement aux diverses manifestations écrites dont le mythe littéraire a été l'objet. On ne peut que mettre en relief le désir de voir, dans le passé lointain, une forme de paradis originel dont l'homme, en vieillissant, tend à s'éloigner chaque fois plus⁹³. C'est peut-être d'ailleurs ainsi que l'on peut interpréter ce que dit Arturo lors d'une conversation avec Merlin (qui disparaît de l'espace narratif à la fin du roman comme si le merveilleux et le magique trouvaient difficilement leur place dans l'ordre nouvellement établi) :

Ojalá se pudiera volver al pasado, corregir las torpezas que luego amargan la existencia, ojalá se pudieran arrancar sin causar daños a las buenas yerbas esos pequeños yerbazos en los que se tropieza y enreda nuestro pie y dejar el prado liso y sin mellas, pero las malas acciones humanas tienen la virtud de emponzoñarlo todo, y una pequeña brizna de maldad es suficiente para envenenar el campo eterno⁹⁴.

On retrouve, dans ce fragment, la construction binaire presque identique à celle que nous avons décelée dans les propos tenus par Morgane précédemment, structure qui n'est autre que l'expression de la dualité de l'être. La répétition de la locution *ojalá*, accompagnée du verbe *poder*, renvoie l'image de la nostalgie et de l'incapacité des hommes à revenir en arrière. Ils sont impuissants face au passage destructeur du temps. À nouveau, l'interférence entre l'histoire des mortels et le cycle de la nature vient conférer une dimension universelle à la pensée du personnage. Le champ sémantique du poison, qui relie l'action des hommes à celles des mauvaises herbes, complète et confirme notre approche. Précisons encore que ces similitudes dans la construction du texte, au moyen de structures et motifs qui se répètent, sont bien le reflet d'une intention de donner à la création littéraire la dimension universelle qui lui convient.

⁹² *Ibid.*, p. 259.

⁹³ La nostalgie du passé est, par ailleurs, un axe déterminant de la pensée postmoderne.

⁹⁴ PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, *op. cit.*, p. 80.

Une dernière réflexion s'impose cependant au moment de clore notre étude sur la dimension fabuleuse porteuse d'universalité dans *La rosa de plata*. En effet, Soledad Puértolas nous offre un accès direct, par l'intermédiaire d'une nouvelle forme de parole, à l'intériorité des personnages. Nous avons évoqué le rôle et la prédominance des dialogues dans le récit pour non seulement mettre en acte la parole au sein même de l'écrit mais pour aussi dévoiler les sentiments des personnages. Toutefois, une grande place est également accordée aux discours intérieurs de ces derniers. Ils nous sont donnés sous la forme de monologues ou de soliloques dans lesquels, pour ces derniers, il est presque possible de déceler une survivance de l'art déclamatoire des aèdes ou des rhapsodes (et nous y reviendrons avec le soliloque final de Lancelot). Leur présence fait de *La rosa de plata* un roman du discours sous toutes ses formes pour mieux pénétrer les mystères de l'humanité.

Ils apparaissent dans la lettre du texte au moyen des marqueurs du style direct. On évoquera ici, à titre d'exemple, les propos que se tient Seleno — le gardien pour lequel Bess, l'une des demoiselles, a rédigé un *romance* — lorsqu'il construit un radeau pour aller sauver un chevalier. Ce dernier s'est laissé prendre par le chant d'une sirène et il s'est retrouvé emprisonné sur une île. Nous comprenons alors que ce type de discours sert de moteur à la rénovation de la geste des chevaliers arthuriens :

Yo hubiera debido aprender un oficio, se decía, tarareando, porque es mucho más ameno hacer algo con las manos que todas las guardias y vigilancias que he hecho en mi vida [...]. Aunque también es verdad que si no hubiera sido el guardián de las mazmorras de la Beale Regard no habría conocido a Bess, que es lo más importante que me ha pasado nunca [...] ¡Ay, Bess!, tengo tu voz cantarina grabada en el pecho⁹⁵.

À deux reprises dans ce dixième chapitre entièrement consacré à la quête du gardien qui s'est échappé du château, deux longs monologues viennent nous révéler le fond de sa pensée. Il acquiert ainsi une réelle profondeur spirituelle et s'éloigne des personnages archétypaux des romans traditionnels imperméables aux

⁹⁵ *Ibid.*, p. 100.

événements, surtout s'ils ne sont pas des chevaliers. Désormais, ce simple gardien est capable d'une pensée nuancée. Il fait des choix guidés par le cœur, et non plus par les convenances, et les sentiments qu'il éprouve se nichent au sein de la création littéraire qui les porte et les sublime. Ainsi, Seleno devient-il, à sa manière, un chevalier qui n'a rien à envier aux membres arthuriens, il ne se laisse jamais distraire de sa quête et l'amour qu'il porte à Bess n'est jamais terni.

Parfois, la parole intérieure des personnages surgit dans le texte et devient une parole « parlée ». Le soliloque de Lancelot, à la fin du roman, démontre la richesse de la vie psychique du personnage. Il est doté d'une grande capacité de souffrance et, de par son verbe, Soledad Puértolas transmet sa douleur au lecteur. Les formes interrogatives et exclamatives qui ponctuent cet épisode ainsi que les interjections ¡Ay ! viennent le dramatiser et, encadré par le verbe *hablar* à l'endroit des seuils, le soliloque manifeste la volonté de mettre l'acte de parole au cœur de l'écriture, telle une transposition de l'art des jongleurs au Moyen Âge qui cherchaient à créer l'effet d'« une confrontation entre le poète et l'auditoire⁹⁶ ».

C'est donc aussi à travers la parole que les personnages s'interrogent, s'analysent, se plaignent. Au-delà de la volonté de conférer une densité psychologique à des protagonistes qui n'en avaient originellement pas, c'est sans doute l'âme inquiète et solitaire de ses personnages romanesques que Soledad Puértolas tient à mettre en avant, renouant ainsi avec l'ensemble d'une production narrative « caracterizada por una preocupación filosófica y moralizada, debatiendo cuestiones emparentadas con el destino humano, la naturaleza de la muerte, la fugacidad del amor⁹⁷ ». Soledad Puértolas, dans *La rosa de plata*, nous livre bien une fable sur le cœur des hommes.

Yves Bonnefoy perçoit « la mythologie arthurienne comme la métaphore de la quête du temps et du sens⁹⁸ ». À l'instar du poète, Soledad Puértolas donne vie, dans son roman, à des personnages qui s'interrogent sur l'existence humaine et prennent conscience de

⁹⁶ ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972, p. 42.

⁹⁷ JUN, Wang, *El mundo novelístico de Soledad Puértolas*, op. cit., p. 391.

⁹⁸ FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Paris, Jean Corti, 1989, p. 96.

leur finitude. Nous avons alors montré qu'en renouant, dans *La rosa de plata*, avec les thèmes qui construisent la cohérence de l'ensemble de son univers narratif, elle offre aux lecteurs la possibilité d'explorer les fondements de sa poétique et de sa pensée philosophique. On ne peut alors parler de simple réécriture d'un mythe littéraire menacé d'affaiblissement par l'éparpillement des multiples versions dont il fait l'objet. Au contraire, Soledad Puértolas parvient à l'enrichir en créant non seulement un dialogue singulier avec un large héritage littéraire mais aussi en renouvelant des représentations et des interrogations métaphysiques qui s'adressent directement à l'homme de notre siècle.

Bibliographie citée:

- BARTHES, Roland, *Le degré zéro de l'écriture*, Paris, Seuil, 1953.
- BETTELHEIM, Bruno, *Psychanalyse des contes de fées*, Paris, Robert Laffont, Collections Pluriel, 1976.
- CALVET, Jean, *La tradition orale*, Paris, Puf, 1984.
- EICHEL-LOJKINE, Patricia, *Excentricité et humanisme : parodie, dérision et détournement des codes à la Renaissance*, Genève, Droz, 2002.
- FINCK, Michèle, *Yves Bonnefoy : le simple et le sens*, Paris, Jean Corti, 1989.
- GENETTE, Gérard, *Figures III*, Paris, Seuil, 1972.
- , *Palimpseste. La littérature au second degré*, Paris, Seuil, 1982.
- , *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.
- JUN, Wang, *El mundo novelístico de Soledad Puértolas*, Granada, Comares, 2000.
- KRISTEVA, Julia, *Séméiotikè*, Paris, Seuil, 1969.
- LE GOFF, Jacques, *Dictionnaire raisonné de l'Occident médiéval*, Paris, Fayard, 1999.
- LOUVEL, Liliane, *L'œil du texte*, Toulouse, Presses universitaires du Mirail, 1998.
- MARKALE, Jean, *L'amour courtois et le couple infernal*, Paris, Imago, 1987.
- MATUTE, Ana María, *Olvidado Rey Gudú*, Madrid, Espasa Bolsillo, 1998.
- PROPP, Vladimir, *Morphologie du conte*, 1970.

- PUÉRTOLAS, Soledad, *La rosa de plata*, Espasa Narrativa, Madrid, 1999.
- REDA-EUVREMER, Nicole, *La littérature espagnole au Siècle d'Or*, Paris, Armand Colin, 2000.
- REUTER, Yves, *L'analyse du récit* (2005), Paris, Armand Colin, 2016.
- REY, Alain, *Dictionnaire alphabétique et analogique*, Paris, Le Robert, 1982.
- , *Dictionnaire historique la langue française*, Paris, Dictionnaire Le Robert, 1998.
- RICŒUR, Paul, *Le conflit des interprétations, Essais d'herméneutiques*, Paris, Seuil, 1969.
- RIFFATERRE, Michael, « L'intertexte inconnu », *Littérature*, 41, 1981
- ROLLAND, Marc, *Le roi Arthur, un mythe héroïque au XX^e siècle*, Rennes, PUR, 2004.
- QUEVILLY, Danielle, *Amour et chevalerie dans les romans de Chrétien de Troyes*, Paris, Belles Lettres, 1995.
- VIVAS, Juan, *La quête du Saint Graal et la mort d'Arthur*, Grenoble, ELLUG, 2006.
- ZUMTHOR, Paul, *Essai de poétique médiévale*, Paris, Seuil, 1972.
- , *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987.