

Le personnage féminin dans *Modelos de Mujer* (1996) d'Almudena Grandes

CAROLINE MENA
Université de Basse-Normandie

Résumé : *Modelos de mujer* est l'un des rares recueils de nouvelles publié par Almudena Grandes. La protagoniste féminine y occupe une place centrale ; l'écrivaine madrilène brosse des portraits de femmes blessées par la vie, dont les traumatismes entrent en résonance avec l'évolution de la société dans laquelle elles se meuvent. Sous la plume de l'autrice, elles deviennent les symboles d'un pays tiraillé entre des valeurs appartenant à un passé que l'on tend à effacer et une ouverture qui les conduit à repenser de nouvelles normes et à questionner leur place dans le monde. Les tourments qu'elles subissent sont les symboles de l'évolution sociétale et Almudena Grandes met au service de sa réflexion des procédés rhétoriques et stylistiques singuliers qui confèrent à son écriture une forte charge critique.

Mots-clefs : femme, écriture, mémoire, transition, féminisme

Resumen: *Modelos de mujer* es una de las recopilaciones de cuentos publicadas por Almudena Grandes. La mujer ocupa en este conjunto un lugar central y la escritora madrileña retrata en él a mujeres heridas por la vida cuyos traumatismos hacen eco a la evolución de la sociedad en la que evolucionan. Bajo la pluma de la autora, se convierten en símbolo de un país dividido entre valores que pertenecen a un pasado que se intenta borrar y una apertura que les conduce a pensar nuevas normas y cuestionar su lugar en el mundo. Las angustias que experimentan son los símbolos de una evolución de la sociedad y Almudena Grandes pone al servicio de su reflexión procedimientos retóricos y estilísticos que confieren a su escritura una densa carga crítica.

Palabras claves: Mujer, escritura, memoria, transición, feminismo

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Mena, Caroline, «Le personnage féminin dans *Modelos de mujer* (1996) d'Almudena Grandes», p. 51-67, in CABROL Isabelle et CRISTINI Corinne (coord.), Narraplus, N°6 Hors-série – Almudena Grandes, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Septembre 2023.
<http://narrativaplus.org/Narraplus6/Le-personnage-feminin-dans-Modelos-de-mujer-MENA.pdf>

Écrites entre 1989 et 1995, les nouvelles qui prennent corps dans *Modelos de mujer*¹, et qui parviennent au lecteur par le biais d'une voix narrative essentiellement féminine, dévoilent le portrait de femmes blessées, luttant pour donner un but à une existence meurtrie par le carcan des conventions sociales. Almudena Grandes verse une part d'elle-même dans cet ouvrage, saupoudrant la narration de biographèmes qui viennent interroger le sens de sa trajectoire littéraire, sa conception de l'écriture et sa représentation du personnage féminin, noyau central de ses préoccupations narratives. L'écrivaine fait évoluer ses protagonistes dans une temporalité définie, qui est la sienne, pour mieux refléter les tensions d'une société déchirée entre la persistance des valeurs conservatrices véhiculées par la période franquiste et les espoirs d'émancipation et d'ouverture amenés par l'ouverture démocratique². En ce sens, nous constatons que la conception du personnage féminin ainsi que la perception de ce moment de l'histoire par l'écrivaine entrent en résonance, et force est de se demander si, dans *Modelos de mujer*, Almudena Grandes ne fait pas des protagonistes de ses récits courts le symbole de la société. L'écriture du personnage féminin n'est-elle pas l'instrument privilégié de la représentation des transformations qui s'opèrent en Espagne ?

Afin de mieux concevoir la fonction dédiée à l'écriture littéraire du féminin, nous proposons, dans un premier temps, de nous intéresser à la prépondérance de la femme dans l'espace textuel, ainsi qu'à ses blessures, pour comprendre sa construction et nous interroger sur le sens polysémique du terme « modelos » présent dans le titre. Nous terminerons notre analyse par un regard sur les procédés rhétoriques et syntaxiques liant, dans ce corpus de récits courts, le projet littéraire qui se noue autour de la femme. Les luttes qu'elles mènent incessamment sont-elles, en réalité, le facteur constitutif d'une mise en exergue de la quête identitaire dans laquelle est aussi plongée la nation ?

¹ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, Tusquets, Barcelona, 2014, [1ère ed. 1996].

² «Almudena Grandes emplea un contexto sociopolítico contemporáneo con flash backs que recogen la transición española así como épocas anteriores a la misma mediante la memoria de sus protagonistas (...)», in, GARCÍA SAAVEDRA VALLE, María Teresa, *La obra de Almudena Grandes*, thèse soutenue à l'Université de Jaén, 2009, p. 226.

Pour Fernando Valls, les récits de *Modelos de mujer* sont «los cuentos de una escritora que se declaraba sobre todo novelista por lo que gran parte de ellos tiene que ver con sus novelas, como anticipo o recuperaciones de asuntos que quedaron pendientes³». En ce sens, nous comprenons que le recueil contient les germes d'une réflexion sur la question du féminin qui deviendra «un elemento axial de toda su producción⁴» selon Margarita Santos Zas. Le titre du recueil consacre la place capitale occupée par le personnage féminin dans le pacte de lecture répondant aux horizons d'attente du lecteur : il confirme ainsi les propos de Philippe Lejeune, qui perçoit le titre comme l'un des éléments du paratexte les plus révélateurs de l'univers du récit puisqu'il « commande toute la lecture⁵ ». D'ailleurs, selon la terminologie de Genette⁶, *Modelos de mujer* est un titre thématique. Il fournit au lecteur des informations sur le contenu de l'œuvre. Cependant, le pluriel et la polysémie du substantif « modelos » en font également un titre rhématique, donnant des indices sur la forme que va prendre la narration. Le pluriel divulgue le caractère fragmentaire d'une écriture dévoilant divers portraits de femmes. Les acceptions de ce terme sont multiples : il signifie aussi bien l'idée de «arquetipo o punto de referencia para imitarlo⁷» que «ejemplo que por su perfección se debe seguir⁸». La polysémie du mot « modelo » livre la profondeur de la réflexion que l'autrice va mener dans l'ouvrage, faisant des femmes les paradigmes d'une société qui subit les conséquences de profondes mutations.

Dans un premier temps, cet aspect est nourri par la présence d'une blessure caractérisant chaque femme. Elle trouve son origine dans un affrontement des normes sociales. Le conflit qui en résulte place le personnage féminin dans une sorte d'entre-deux traduisant la tension entre le carcan figé d'une société, dont les valeurs se délittent, et les espoirs portés par une période de mutations profondes

³ VALLS, Fernando, *Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998)*, in *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela actual*, Crítica, Barcelona, 2003, p. 185.

⁴ SANTOS ZAS, Margarita, *Almudena Grandes, la mirada del amante*, in *Et amicitia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021, p. 655.

⁵ LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996, p. 45.

⁶ GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987, p. 78-82.

⁷ *Diccionario de la lengua española*, Real Academia Española, Vigésima primera edición, Tomo II, Madrid, 1992, p. 1385.

⁸ *Id.*

véhiculée par la Transition. Deux formes de blessure se dessinent dans le recueil. La première prend les traits de la maladie et la seconde, l'aspect d'une vie incomplète.

Dans «Los ojos rotos», «Malena, una vida hervida» ou dans «Amor de madre», les femmes souffrent de pathologies qui les amènent à vivre en marge de la société. Miguela est «una enferma muy dócil. Síndrome de Down con las habituales complicaciones respiratorias⁹». Malena témoigne de son anorexie : «Dejé de comer a los quince años [...] empecé a alimentarme, a ingerir lo estrictamente necesario para ir tirando, verdura hervida, carne hervida, pescado hervido, vida hervida¹⁰». Cet extrait est détaché du corps de la nouvelle par deux blancs typographiques et par l'emploi d'une police de caractère en italique, comme si l'écrivaine cherchait à refléter la situation marginale de la protagoniste dont le trouble la dissocie du reste de la société.

Dans «Amor de madre», la folie habite une mère n'acceptant pas que sa fille grandisse. L'alcool devient son seul exutoire face à la violence de voir son enfant se rebeller contre un schéma de vie prédéfini. Deux générations se heurtent, corroborant les propos de Bernardo Bayona Aznar pour lequel «ese cambio generacional coincidía con algunas metamorfosis esenciales en la sociedad española que marcaron la verdadera ruptura con los significantes culturales del régimen franquista¹¹». La «acelerada revolución sexual¹²», qu'il présente comme l'un des exemples révélateurs des mutations, est illustrée par le comportement de la jeune femme qui accumule les conquêtes. Victime de l'alcoolisme, la mère plonge progressivement dans la folie. Elle s'approprie l'existence de sa fille, victime d'un accident, la droguant pour lui imposer sa propre volonté et continuer de la traiter comme si elle était une enfant. Son objectif est de la faire entrer dans le cadre de la famille traditionnelle. Elle séquestre alors un jeune employé de banque pour en faire son mari. La mère confesse : «no me resigno a no ser abuela¹³», se faisant porte-parole d'une société qui ne parvient pas à se détacher des «costumbres arraigadas e instituciones sociales como el matrimonio

⁹ *Ibid.*, p. 10.

¹⁰ *Ibid.*, p. 77.

¹¹ BAYONA AZNAR, Bernardo, *Examinar la democracia en España*, Gedisa, Barcelona, 2019.

¹² *Id.*

¹³ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 133.

y la maternidad¹⁴». Nous ne pouvons ici que confirmer la dimension allégorique revêtue par les femmes dans ce récit. Elles sont les paradigmes d'une société en pleine mutation.

L'autre forme de blessure, présente dans *Modelos de mujer*, repose sur une existence féminine incomplète au regard des normes de la société traditionnelle qui la définit par la maternité. Dans le recueil, les femmes sont veuves, célibataires, divorcées, abandonnées. Dans «El vocabulario de los balcones», la narratrice fait la liste de ses amours déçues : «yo no me casé con Jacob, ni con Charlie, ni con Borja, ni con Nacho, pero estuve a punto de casarme con Miguel¹⁵». Le répertoire des conquêtes de l'étudiante incarne la révolution sexuelle évoquée précédemment mais cela n'est pas synonyme d'épanouissement. La protagoniste se heurte au temps destructeur : «yo ya no tenía dieciséis años, y el tiempo pasaba muy deprisa y muy despacio a la vez¹⁶». Dans *Modelos de mujer*, le personnage féminin affronte une même angoisse face à l'échec. Elle confesse : «llevo casi diez años intentando terminar mi tesis doctoral¹⁷». À sa solitude de femme se greffe la frustration de ne pas concrétiser ses objectifs professionnels. Les femmes sont habitées par un sentiment tragique de déréliction qui, selon Julian Cornman, « naît avec la prise de conscience de la solitude absolue dans laquelle un être humain peut se trouver¹⁸ ». Elles ont un combat à mener pour investir sereinement et efficacement l'espace public.

Une autre forme d'incomplétude frappe les personnages. La jeune femme dans «La buena hija», déchirée entre sa mère et sa servante, ne parvient pas à se construire en tant que femme. L'article défini du titre, selon Maurice Grévisse, lui confère « une valeur générique¹⁹ », comme si l'écrivaine définissait les caractéristiques de la fille exemplaire. Cette utilisation de l'article défini est fréquente dans les fables et, en ce sens, Michel Pastoureau rappelle que « en même temps qu'il donne un nom à chaque figure [...], [il] permet aussi et

¹⁴ *Id.*

¹⁵ *Ibid.*, p. 146.

¹⁶ *Ibid.*, p. 156.

¹⁷ *Ibid.*, p. 171.

¹⁸ CORNMAN, Julian, *Déréliction, essai sur le temps présent*, L'Harmattan, Paris, 2016, p. 9.

¹⁹ GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Le Louvain, Deboeck, 2016 (16^e édition), p. 815.

surtout de présenter chaque espèce de manière archétypale²⁰ », renforçant le caractère édificateur du texte. Dans l'incipit de ce récit court, révélateur d'une condition imparfaite, la protagoniste confronte sa riche collection de flacons de cristal avec sa vie dénuée de sens :

[...] me esperaban diecinueve tarros de cristal transparente, todos de tamaño y formas diferentes, con distintos tapones y contenidos: discos de algodón blanco, bolas de algodón de colores, sales de baño de fresa, y de frambuesa, y de frutos del bosque, polvos de talco con aroma a zarzamora, diminutos jabones perfumados con aspectos de conchas marinas [...] y las etiquetas lo advierten, no experimentados en animales, yo tampoco experimento, no tengo marido, no tengo hijos, no tengo amigos, no tengo trabajo, no tengo nada que sea mío [...]²¹

La construction de cette longue phrase est l'image des sentiments éprouvés par la protagoniste. Les flacons de cristal – dont la multiplicité est reflétée par de longues accumulations – sont la métaphore *a contrario* de l'existence vide et solitaire du personnage. Leur contenu convoque une forme de synesthésie éveillant les sens du lecteur : il en perçoit le contenu polychromatique, les formes différentes, les odeurs qui s'en dégagent, les textures qu'ils renferment. Symboliquement, ils sont le rêve de la narratrice d'emplir sa vie d'éclats de lumière. À la fin de cette phrase, une accumulation de négations, beaucoup plus courtes, met en évidence la vacuité de son existence.

Ainsi, au centre de *Modelos de mujer*, des femmes blessées renvoient au lecteur l'image d'une condition féminine difficile à affirmer. Ces femmes sont principalement définies par des traumatismes sans remède. Près d'elles gravitent d'autres personnages féminins dont la présence resserre le tissu narratif autour d'une dualité rendant difficile la cicatrisation des blessures. En effet, dans chacune des nouvelles, les contacts entre femmes accentuent la marginalité de celles qui souffrent. Almudena Grandes semble ainsi dessiner deux catégories de figures féminines : celles qui luttent pour s'affirmer et celles qui ont pu asseoir confortablement leur présence dans la société, renouant ainsi avec l'idée présente

²⁰ PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Seuil, 2015, p. 356.

²¹ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 197-198.

dans le titre selon laquelle l'écrivaine dresse des portraits féminins représentatifs d'une époque.

Nous avons déjà évoqué les relations difficiles entre mère et fille comme reflet d'un conflit générationnel symbolisant les mutations de la société. Cette thématique se déploie à nouveau dans «La buena hija» où la protagoniste trouve un refuge maternel auprès de sa gouvernante, dont le portrait s'étale sur deux pages. Elle apparaît comme le seul refuge de l'enfant qui affirme : «Piedad era mi casa y era el mundo²²», elle s'oppose diamétralement à la véritable mère de l'enfant qui surgit telle la marâtre des contes traditionnels, soulignant la fréquente dichotomie des portraits féminins dans *Modelos de Mujer*. Cette communication complexe entre les mères et les filles n'est pas sans rappeler l'angoisse qu'Almudena Grandes exprime dans «Memorias de una niña gitana», récit essentiellement autobiographique servant de prologue au recueil, et au sein duquel l'écrivaine madrilène éclaire non seulement les moments décisifs qui ont conditionné sa trajectoire littéraire, mais également le sentiment d'abandon qu'elle ressentait étant enfant et qu'elle a raconté dans le premier «cuento». Elle y évoque l'histoire d'une fillette issue d'une famille privilégiée. Cette dernière, lors d'une promenade avec sa mère, s'égaré. Recueillie par une gitane, elle ne retrouve sa famille que des années plus tard mais vit avec l'angoisse de ne pas avoir sa place auprès de sa véritable mère. Almudena Grandes confie alors son propre sentiment de crainte de ne pas être à la hauteur des espérances de sa mère en avouant : «yo solo aspiraba a ser la verdadera hija de mi madre²³». La réflexion menée dans certaines nouvelles sur le véritable amour maternel témoigne du fait que l'autrice nourrit ses écrits d'éléments de sa propre vie.

Les relations entre les femmes marquent de leur sceau *Modelos de mujer*. Elles sont conflictuelles lorsque les femmes n'appartiennent pas à la même sphère. Elles sont teintées de violence dans «Los ojos rotos» alors qu'Enrica pousse sous les roues d'un camion la jeune trisomique ou que l'infirmière la malmène. Elles sont empreintes d'envie dans «El vocabulario de los balcones», où la narratrice confie la honte qui l'envahit lorsqu'elle se trouve au milieu de la foule. Almudena Grandes tisse donc un réseau de relations féminines au sein duquel se déploient des arguments ne cessant

²² *Ibid.*, p. 204.

²³ *Ibid.*, p. 13.

d'accentuer la blessure des femmes. C'est ainsi que l'aspect physique de ces dernières devient un nouvel ingrédient pour révéler l'essence du traumatisme et souligner la violence du choc contre les stéréotypes et les conventions sociales. Les apparences occupent une place de choix dans l'ensemble du recueil. La perception du corps féminin devient un motif récurrent figurant la violence et la force des conventions sociales.

La beauté parfaite prend corps dans le personnage au prénom symbolique d'Eva. Cette gravure de mode, digne de «una pura portada de número extra *Todo Belleza*²⁴», répond aux canons de beauté de la société dans laquelle elle évolue, comme en témoigne précisément sa photo sur une revue de mode. Dans ce fragment, Almudena Grandes joue avec une syntaxe paratactique pour révéler le décalage entre la femme essentiellement belle et la narratrice qui se perçoit comme «un monstruoso accidente natural²⁵ ».

Bon nombre de femmes dans *Modelos de mujer* subissent ce sort et, sortant des canons traditionnels de beauté, elles deviennent des « monstres » au sens où elles se retrouvent en dehors des marges. Par conséquent, leur place dans la société est questionnée, corroborant les propos d'Anna Caiozzo qui appréhende la monstruosité « par rapport à la notion de norme²⁶ ». La narratrice de «El vocabulario de los balcones» cherche «un sitio que me correspondiera, un lugar donde mi aspecto no desentonara entre tanta chica rubia con culo respingón embutido en vaqueros de importación [...] y tanto tío gigantesco de pelo engominado [...]»²⁷. Dans cet extrait, elle insiste sur la différence avec ces filles blondes et ces hommes aux cheveux plaqués, dont la référence se fait par le biais d'un singulier qui renvoie parfaitement à l'idée d'une masse victime de la pression sociale laminant les différences.

Malena, «ciento setenta y tres centímetros de altura, ochenta y dos kilos de peso, una auténtica vaca²⁸», éprouve ce même sentiment de rejet, et Miguela constate que l'on ne voit que «esta panza de vaca vieja²⁹». La comparaison animale ne fait que renforcer le caractère

²⁴ *Ibid.*, p. 165.

²⁵ *Id.*

²⁶ CAIOZZO, Anna, DEMARTINI, Anne-Emmanuelle, *L'histoire des monstres, questions de méthodes*, in CAIOZZO, Anna, DEMARTINI, Anne-Emmanuelle (dir), *Monstres et imaginaire social*, Paris, Créaphis, 2008, p. 11.

²⁷ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 143.

²⁸ *Ibid.*, p. 78.

²⁹ *Ibid.*, p. 34.

monstrueux. Dans «El vocabulario de los balcones», la jeune femme évoque sa poitrine qui, comme nous l'avons vu précédemment, fait naître en elle un sentiment de monstruosité.

Cette forme de monstruosité est décisive chez les femmes de *Modelos de mujer* interrogeant ce terme de «modelo» justement présent dans le titre. Une lecture plus précise de l'ouvrage nous permet d'affirmer que cette façon d'appréhender le féminin par le biais des marges devient le moteur de leur métamorphose en un nouvel archétype. En dépassant cette forme de blessure, elles dessinent les contours de nouveaux modèles de femmes qui s'imposent progressivement et autrement que par leur intégration dans la sphère du commun.

Les meurtrissures de ces femmes sont souvent liées aux vices qui les caractérisent. La table des matières attire notre attention. Les nouvelles sont au nombre de sept, ce qui n'est pas sans suggérer la symbolique biblique de l'idée de création, éclairant au prisme du métalittéraire l'ouvrage. Le chiffre 7 renvoie au nombre des péchés capitaux. Nous ne reviendrons pas sur cet aspect détaillé par María de la Paz Aguilera dans sa thèse consacrée à l'œuvre d'Almudena Grandes³⁰. Pour illustrer nos propos, nous retiendrons l'idée de la gourmandise qui permet à certains personnages de surmonter leurs traumatismes pour s'ériger en nouveaux modèles de femmes. L'exemple de la narratrice du récit court qui donne son titre au recueil est parlant. Malgré son surpoids, mis en exergue par la beauté stéréotypiquement parfaite de sa rivale Eva, elle remporte l'amour du russe Rushinikov grâce à son esprit, sa culture et sa conversation, comme si, au-delà des apparences, les valeurs s'inversaient. On retiendra que la dichotomie exagérée qui caractérise les deux femmes accentue leur classement dans des catégories, soulignant l'idée du « modèle » avancé par le titre. Un autre exemple particulièrement révélateur est celui de Malena qui parvient à surmonter ses douleurs existentielles dans l'assouvissement d'un plaisir lié à la nourriture qu'elle détourne au service d'une satisfaction érotique, ce qui va lui permettre de tuer symboliquement son partenaire sexuel, prenant sa revanche sur une vie d'amours frustrées.

³⁰ DE LA PAZ AGUILERA, María, *La narrativa de Almudena Grandes* (1994-2004), Córdoba, Universidad de Córdoba, 2012, p. 58-82.

La réflexion d'Almudena Grandes sur le personnage féminin gravite autour de la blessure dont souffrent les femmes, et qui devient l'emblème de portraits dichotomiques. Dans leurs différences, dans leurs souffrances, elles sont le reflet de problématiques ancrées dans la société d'une époque en pleine mutation où leur rôle et leur place sont questionnés. L'autrice ne se contente pas d'en brosser un portrait extérieur, elle en fait les instruments d'une critique sociale.

Une analyse des ressorts de l'écriture littéraire d'Almudena Grandes révèle que des motifs récurrents viennent renforcer la cohérence de cet ensemble narratif. Cela passe, dans un premier temps, par l'isotopie du miroir. Les 34 occurrences du terme «espejo» dans l'ouvrage témoignent de l'obsession des femmes pour leur reflet. Sous la plume de l'écrivaine madrilène, le miroir n'est plus le simple objet dans lequel se mirer, cruel médiateur de la difformité. Sur sa surface objective, les femmes affrontent l'image que la société leur renvoie. Malena y remarque «el cuerpo fofo añoso, de una mujer de cuarenta y seis años, los pechos caídos, el vientre dilatado, venas varicosas en las piernas y caderas a punto de derrumbarse³¹». Mais par effet de chiralité, ce reflet est potentiellement distinct de la réalité. Par conséquent, il incite à envisager une autre facette des personnages, plus intérieure.

En interrogeant l'omniprésence du miroir dans les nouvelles sous l'angle du regard que lui porte Einar Már Jónsson, qui le définit comme « un instrument d'observation astronomique qui permet à l'homme de voir indirectement ce qui ne peut être observé directement³² » ou comme un instrument « de la connaissance de soi³³ », nous comprenons que cet objet se dote d'une valeur transgressive. Cette idée est confirmée par les réactions de Miguelita dans «Los ojos rotos». Lorsqu'elle s'y regarde, l'image spéculaire qui survient est celle d'une femme « normale », libérée de la différence imposée par sa pathologie : «se mira en el espejo y ve a otra mujer, una mujer normal³⁴». On assiste à une forme de transgression de la norme, portée par l'adjectif « normal » qui replace la protagoniste dans le cadre. La protagoniste de «Modelos de mujer» fait face à la

³¹ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, op. cit., p. 77.

³² MAR JONSSON, Einar, *Le miroir, naissance littéraire d'un genre*, Michigan, Belles Lettres, 2008, p. 34.

³³ *Id.*

³⁴ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, op. cit., p. 28.

même expérience après avoir éveillé les sens du cinéaste russe. Elle confie alors : « el espejo me devolvió una imagen inesperada, estrictamente opuesta a la que había obtenido hasta entonces porque por primera vez, desde nuestra llegada, Eva no tenía muy buen aspecto. Yo resplandecía³⁵ ». C'est encore devant le miroir que Malena se livre au plaisir solitaire de la nourriture dont elle transgresse la fonction première, s'enduisant le corps de boudin à l'oignon pour atteindre l'éveil complet de ses sens. Dans chacun de ces exemples, le miroir est le lieu de la matérialisation d'une transgression par inversion des règles, car il permet d'accéder à un ordre nouveau au sein duquel les femmes, en marge des canons de beauté, finissent par s'affirmer. La défiguration est la condition qui rend possible l'épiphanie de la beauté de la femme. Le miroir devient un lieu de passage de l'identité féminine vers son accomplissement. Dans un second temps, la valeur transgressive du miroir se matérialise dans le caractère métalittéraire qu'il revêt en reflétant la porosité des frontières qui séparent la réalité de la fiction. Le caractère fantastique de « Los ojos rotos » vient illustrer notre hypothèse. Lorsqu'elle se contemple dans le miroir, Miguelita devient belle et le glissement du récit vers ce que Todorov qualifie « d'hésitation éprouvée par un être qui ne connaît que les lois naturelles³⁶ » s'opère. Cette incertitude est parfaitement décrite par Enrica qui assiste à la métamorphose de Miguela :

Yo ya sé que eso es imposible, pero es que estaba guapísima, tenía las mejillas sonrosadas y esos ojos inmensos, la boca abierta, le brillaban los labios, pero entonces, de repente, la piel se le ha empezado a estirar, despacito al principio, luego más deprisa, hasta cambiarle la cara otra vez, yo he mirado un momento hacia el suelo porque no me podía creer lo que estaba viendo, todo pasaba muy rápido y como de mentira, igual que en las películas del Spielberg ese, y cuando la he vuelto a mirar, pues claro, todo ya estaba normal³⁷.

Dans ce fragment, Almudena Grandes convoque les codes qui régulent l'univers du fantastique, contextualisant l'expérience vécue à l'aide d'éléments propices au doute tels la rapidité avec laquelle

³⁵ *Ibid.*, p. 188.

³⁶ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Seuil, 1970, p. 29.

³⁷ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, *op. cit.*, p. 36.

l'action se déroule, l'instant où le personnage détourne les yeux, ou la folie guettant le personnage observateur de la scène. L'emploi du substantif «mentira» et de l'adjectif «imposible» renforcent le caractère illusoire de l'évènement, et la référence au cinéaste Spielberg ancre définitivement le récit dans cette dimension fantastique. La réaction de Enrica, confessant ne pas croire en ce qu'elle voit, est la réplique du sentiment éprouvé par le lecteur à cet endroit précis du texte. En resserrant la relation entre le personnage et son lecteur autour de l'incrédulité, Almudena Grandes scelle l'idée d'une écriture dotée d'une charge métalittéraire et dévoile la porosité des frontières entre la réalité et la fiction. Ici, la frontière n'est autre que celle du miroir derrière lequel se joue une autre vie pour le personnage féminin, là où il acquiert une nouvelle forme de protagonisme dans la société.

La présence d'une affiche à l'orée du récit «Amor de madre» confirme l'idée d'une réflexion sur l'écriture littéraire, puisqu'elle oriente le sens de la narration de la figure maternelle vers une déréalisation de son histoire qui pourrait n'être alors que le fruit de son imagination. Cette affiche centre l'attention du lecteur sur la comparaison de la petite fille avec les modèles d'enfants qui apparaissaient sur les affiches publicitaires de l'époque. Le récit ne serait-il donc pas que pure fabulation d'une femme à l'esprit perturbé qui cristalliserait autour d'une affiche publicitaire représentant une fillette les combats de femme qu'elle aurait pu mener ? Si la folie est au cœur de «Amor de madre», confirmant l'approche des portraits féminins par le biais de la pathologie sous la plume d'Almudena Grandes, on ne peut non plus nier le caractère exemplaire que va prendre cette nouvelle en faisant des figures féminines les parangons d'un conflit générationnel au sein d'une société dont les valeurs sont en train de changer. L'idée de fable, entendue comme récit imaginaire destiné à illustrer un précepte, prend tout son sens ici puisque c'est précisément cette volonté de concevoir le «cuento» comme un acte d'énonciation, doté d'une valeur édifiante, que met en œuvre Almudena Grandes³⁸.

Par ailleurs, l'importance de l'image comme facteur de remise en question des normes est aussi présente dans les revues de l'époque. L'exemple de la rencontre de la narratrice de «Modelos de mujer»

³⁸ Dans notre première partie, nous avons démontré que, dans cette nouvelle, la fabulation transformait les personnages en allégorie de la société.

avec Eva illustre notre approche. Eva apparaît comme «abrumadoramente guapa³⁹». L'impact de ce type de presse est corroboré par l'impression qui envahit la narratrice, alors qu'elle pénètre dans la salle où elle a rendez-vous avec Eva :

Tuve la sensación de que acababa de cambiar de revista, como si hubiera caído por accidente dentro de las páginas de cualquier suplemento de decoración (de esos que regalan un par de veces al año todas las publicaciones llamadas femeninas). El salón que me acogió estaba tan impecablemente maquillado, peinado, vestido, que casi daba pena sentarse⁴⁰.

La personnification du salon, dont la synecdoque vient amplifier la revendication critique, efface l'identité des femmes impeccablement maquillées ou coiffées pour laisser place à une masse sans spécificité, presque sans humanité. La description du lieu fait directement écho à celle d'Eva «impecablemente maquillada, peinada, vestida⁴¹». Les adjectifs, repris dans un ordre similaire, expriment la fadeur d'une femme sans réelle profondeur. Le retentissement des images présentes dans les médias sur les personnages féminins est reflété au cœur de la lettre même du texte. Dans le récit se glisse un extrait de revue, relayant le flux secret de la pensée de la narratrice :

También pesó el asombro de tenerla delante, impecablemente maquillada, peinada, vestida, conjunto de mañana en punto de seda de tonos crudos, líneas amplias, generosas, que estilizan la silueta, acentuando la esbeltez de una figura etérea, espiritual casi, que se propone como un nuevo modelo de feminidad [...]⁴².

La présence de caractères en italique permet au lecteur d'identifier la citation extraite d'un article écrit par la narratrice. Le style précis, propre à l'écriture journalistique, se heurte aux vifs sentiments de la jeune femme, et son mal-être est accentué par la référence médiatique lui permettant d'appréhender l'autre. Almudena Grandes dévoile ici le rôle prépondérant des publications de mode qui édictent les lois de la société, construisant «un nuevo modelo de feminidad»

³⁹ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, op. cit., p.165.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 166.

⁴¹ *Ibid.*, p. 165.

⁴² *Id.*

bâti sur le jeu des apparences et de l'apparat. Les principales problématiques sociales sous-entendant la nécessité d'aller au-delà des faux-semblants sont transcrites. Le passage de la frontière des stéréotypes dans la conscience collective et la transgression de la norme en vigueur permettent au personnage féminin, catalyseur de la critique sociale, de se réaliser pleinement.

Parmi les procédés d'écriture mis en œuvre par Almudena Grandes pour véhiculer une forme de critique sociale se trouve également celui de l'esperpento. En ce sens, Miguel Ángel García affirme que «mediante este argumento, la autora promueve desde una posición combativa la aceptación de nuestras cualidades físicas y denuncia con vigor las relaciones de poder (político, económico y sexual) que hoy construyen el arquetipo de belleza⁴³». Corroborant l'approche de Gines Orta qui voit «la deformación totalmente grotesca⁴⁴» comme l'ingrédient premier de l'esperpento, Almudena Grandes n'hésite pas à exposer le corps déformé de la femme, accentuant ses contours jusqu'à les comparer à ceux d'une vache par exemple.

La présence de l'esperpento dans *Modelos de mujer* est revendiquée dans le prologue où il est confirmé que «Amor de madre» est «un pequeño esperpento⁴⁵». On y trouve effectivement le portrait caricatural d'une société où évoluent des hommes dépravés, imprégnés d'alcool, dégageant des odeurs nauséabondes et se livrant aux pires trafics. Dans la peinture de la société que dresse l'esprit malade de la mère, les accumulations sont nombreuses et les conjonctions de coordination se multiplient pour rendre le trait plus fort. Les hommes y sont représentés sous leur visage le plus vil comme pour mieux attirer l'attention sur les dangers qui guettent une société en pleine évolution. La drogue y est un nouveau fléau. Dans «Malena una vida hervida», le caractère carnavalesque de l'attitude de la jeune femme, qui éprouve un plaisir charnel dans des bains de nourriture, n'est pas sans rappeler la distorsion des normes conventionnelles propre à l'écriture de l'esperpento servant encore ici à dénoncer l'inconformisme dont souffre la société. Pour lui redonner du sens, il faudrait en bouleverser les codes.

⁴³ GARCÍA, Miguel Ángel, *Imagen primera de Almudena Grandes, Memoria, escritura y mundo*, Revista electrónica de estudios filológicos, n°7, junio de 2004, p. 181.

⁴⁴ GINES ORTA, Carlos, *La literatura grotesca en Europa*, Jaén, Boletín de literatura oral, N° 3, 2020, p. 201.

⁴⁵ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer, op. cit.*, p.15.

La transgression des normes est ce qui va permettre aux femmes de trouver une nouvelle forme d'existence. Cet aspect fait écho à la représentation d'une société qui, dans les années 80, avait besoin de se redéfinir face à des valeurs conservatrices qui l'étouffaient, resserrant le maillage narratif de *Modelos de mujer* autour de la représentation de la femme comme vecteur de critique sociale.

Au-delà de ces motifs récurrents que sont les miroirs et les images, au-delà de la déformation frôlant fréquemment le grotesque, nous constatons qu'Almudena Grandes met en œuvre des techniques d'écriture permettant d'approfondir son questionnement sur le féminin. Cela passe par une plongée extrême dans l'inconscient des femmes. L'élément qui frappe l'attention du lecteur est la récurrence du monologue intérieur. Il surgit systématiquement, sous des formes différentes, dans chacune des sept nouvelles, rendant compte du désir de l'écrivaine de pénétrer dans les arcanes de la pensée des femmes peuplant ses récits, ce qui confirme les propos d'Edouard Dujardin qui présente le recours au monologue intérieur comme le moyen de « nous introduire directement dans la vie intérieure (du) personnage⁴⁶ ». Dans «Los ojos rotos», le monologue intérieur se glisse entre des sections où le dialogue rend compte de la relation singulière qui unit les deux femmes atteintes de maladie mentale, exposant un texte où la polyphonie des voix féminines converge vers la manifestation de leur blessure.

Le premier monologue intérieur est celui de María Enriqueta. Sa pensée délirante s'étale sur trois pages, scandée par de très nombreuses exclamations et de fréquents points de suspension qui révèlent l'agitation de son esprit, ce que Bertrand Westphal appelle « les tremblements du discours⁴⁷ ». Les convulsions de la pensée intérieure du personnage transparaissent également dans les nombreuses ruptures syntaxiques : des interrogations se coulent dans la phrase, on assiste à des changements d'orientation brutaux de la pensée montrant l'absence de structure mentale cohérente. Plus encore, dans ce monologue, on découvre l'importance qu'elle concède à son appartenance sociale. Elle se présente comme une femme issue d'une famille très privilégiée, élevée par une demi-

⁴⁶ DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931, p. 59.

⁴⁷ WESTPHAL, Bertrand, *Les figurations du manqué dans le récit d'enfance*, Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2003, p. 249.

douzaine de gouvernantes, telle «una auténtica princesa⁴⁸», courtisée par des prétendants «militares, alcaldes, millonarios y hasta un rey⁴⁹». Les hyperboles présentes dans son autoportrait établissent le caractère orgueilleux et vaniteux inhérent à sa condition, et l'on peut y percevoir une forme de déconsidération, reflétant le sentiment général d'une époque. Cette déconsidération est accentuée par l'insertion d'un registre familial dans la bouche du personnage. La peinture du personnage féminin comme élément de la critique sociale transparait à nouveau ici.

Dans «Malena una vida hervida», la lettre adressée à un juge pour expliquer la volonté de mourir du personnage perd rapidement son caractère épistolaire pour prendre la forme d'un monologue intérieur. Malena y raconte la succession de frustrations qui a marqué son existence et les neufs fragments à la première personne s'insèrent dans le récit cadre porté par une voix extradiégétique pour laisser place au flux de la conscience de Malena qui dévoile l'origine de ses troubles alimentaires. La structure morcelée de ce monologue est le reflet de l'identité fragile de Malena. Il devient l'instrument privilégié de connaissance d'un personnage à la dérive, nouant avec le lecteur une relation particulière puisque, en tant que destinataire du récit, il pourrait bien être également ce juge auquel Malena fait appel.

Nous avons montré les formes et l'origine des blessures dans *Modelos de mujer* pour mieux comprendre la portée critique du recueil. Elles se cristallisent autour de l'image que le personnage féminin renvoie, faisant des femmes le reflet des préoccupations et des tensions d'une société en quête de nouveaux paradigmes identitaires. La perception du corps féminin y devient un motif récurrent qui figure la violence et la puissance des conventions sociales, semant dans les propos d'Almudena Grandes le doute sur la possibilité d'un processus de libération qui conduirait à une émancipation de la femme. Finalement, nous pourrions conclure cette réflexion en affirmant que les sept récits courts du recueil résonnent comme des contes pour adulte dont l'écrivaine renoverait les codes pour mieux inciter ses lecteurs à réfléchir sur la société dans laquelle ils évoluent.

⁴⁸ GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, op. cit., p. 26.

⁴⁹ *Id.*

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

BAYONA AZNAR, Bernardo, *Examinar la democracia en España*, Gedisa, Barcelona, 2019.

CAIOZZO, Anna, Demartini, Anne-Emmanuelle (dir), *Monstres et imaginaire social*, Paris, Créaphis, 2008.

CORNAM, Julian, *Déreliction, essai sur le temps présent*, L'Harmattan, Paris, 2016.

DUJARDIN, Edouard, *Le monologue intérieur*, Paris, Albert Messein, 1931.

GARCIA, Miguel Ángel, « Imagen primera de Almudena Grandes, Memoria, escritura y mundo », *Revista electrónica de estudios filológicos*, n°7, junio de 2004.

GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, Seuil, 1987.

GINES ORTA, Carlos, « La literatura grotesca en Europa », Jaén, *Boletín de literatura oral*, n° 3, 2020.

GREVISSE, Maurice, *Le bon usage*, Le Louvain, Deboeck, 2016 (16° édition).

GRANDES, Almudena, *Modelos de mujer*, Tusquets, Barcelona, 2014.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1996.

MAR JONSSON, Einar, *Le miroir, naissance littéraire d'un genre*, Michigan, Belles Lettres, 2008.

PASTOUREAU, Michel, *Une histoire symbolique du Moyen-Âge occidental*, Paris, Seuil, 2015.

SANTOS ZAS, Margarita, « Almudena Grandes, la mirada del amante », in *Et amicitia et magisterio: Estudios en honor de José Manuel González Herrán*, Alicante, Biblioteca Virtual Miguel de Cervantes, 2021.

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

VALLS, Fernando, « Por un nuevo modelo de mujer (Sobre la trayectoria narrativa de Almudena Grandes, 1989-1998) », in *La realidad inventada. Análisis crítico de la novela actual*, Crítica, Barcelona, 2003.

WESTPHAL, Bertrand, Bertrand, *Les figurations du manque dans le récit d'enfance*, Blaise Pascal, Clermont Ferrand, 2003.