

## La parole comme mise en scène et en voix de la création littéraire dans *El árbol de los sueños* (2021) de G. Martín Garzo

CAROLINE MENA-BOUHACEIN  
CPGE – INSPE de Caen

**Résumé :** Dans *El árbol de los sueños*, Gustavo Martín Garzo fait renaître la figure mythique de Shéhérazade en dessinant les traits d'une femme qui laisse pour héritage à ses enfants les contes qu'elle leur racontait à la tombée de la nuit et les cahiers où elle écrivait les secrets de ses amours perdues. Le roman, dont la structure rappelle le dédale narratif des *Mille et une nuits*, se transforme alors en une longue fable polyphonique, questionnant la loi du genre littéraire et emplissant d'une dimension métaphysique un récit qui incite le lecteur à s'interroger sur le sentiment amoureux. Loin d'alimenter son apparence fragmentaire, et malgré leur diversité, les multiples narrations se nichant dans le récit-cadre cimentent sa cohérence et participent activement au décloisonnement générique, caractérisant d'ailleurs l'ensemble de la production narrative de l'écrivain. C'est donc tout l'art de raconter qui prend corps dans ce roman au sein duquel Martín Garzo fait de la parole vive le moteur de son écriture.

**Mots clés :** oralité, Bible, mythes, narratologie, écriture, métalittérature

**Resumen:** En *El árbol de los sueños*, Gustavo Martín Garzo resucita la figura mítica de Sherezade en la piel de una mujer que deja a sus hijos los cuentos que les contaba al anochecer y los cuadernos en los que guardaba los secretos de sus amores perdidos. La novela, cuya estructura recuerda el laberinto narrativo de *Las mil y una noches*, se convierte entonces en una larga fábula polifónica, cuestionando la ley del género literario y añadiendo una dimensión metafísica a una narración que incita al lector a interrogarse sobre el sentimiento amoroso. Lejos de contribuir a su carácter fragmentario, y a pesar de su diversidad, las múltiples narraciones que anidan en el relato marco participan activamente en la descompartimentación genérica que caracteriza la producción narrativa del escritor. El arte de contar cobra forma en esta novela, en la que Martín Garzo hace de la palabra viva el motor de su escritura.

**Palabras claves:** oralidad, Biblia, mitos, narratología, escritura, metaliteratura

**Pour citer cet article/ Para citar este artículo :** Mena-Bouhacein, Caroline, «La parole comme mise en scène et en voix de la création littéraire dans *El árbol de los sueños* (2021) de G. Martín Garzo», p. 96-115, in BASTARD, Hélène et MENA-BOUHACEIN, Caroline (coord.), *Narraplus*, N°7 – Gustavo Martín Garzo, mis en ligne sur [narrativaplus.org](http://narrativaplus.org) (NEC+), Juin 2024. <http://narrativaplus.org/Narraplus7/La-parole-comme-mise-en-scene-et-en-voix-de-la-creation-litteraire-dans-El-arbol-de-los-suenos-de-Martin-Garzo-MENA-BOUHACEIN.pdf>

Dans son roman intitulé *El árbol de los sueños*<sup>1</sup>, Gustavo Martín Garzo compose une longue fable moderne qui invite les lecteurs à explorer les territoires du sentiment amoureux et les ressorts de la création littéraire. Au fil des 105 chapitres architecturant un dédale diégétique semblable à celui des *Mille et une nuits*<sup>2</sup>, se succèdent des histoires au sein desquelles l'imagination et la fantaisie coexistent sans contradiction avec le réel. Le roman s'étire comme le long recueil des souvenirs de récits de voyages entrepris, alors qu'elle était toute jeune, par une femme qui, devenue mère, décide de les rapporter à ses enfants chaque soir, à la tombée de la nuit. Le récit-cadre, pris en charge par le fils de cette femme mystérieuse, occupe une place mineure dans l'espace textuel de l'œuvre. Rapidement, le procédé narratif se diffracte, laissant place à l'émergence de la voix maternelle qui semble surgir d'outre-tombe pour prendre le relai de celle de son enfant devenu adulte et remonter les chemins de sa mémoire nomade. Le champ du discours s'élargit ensuite progressivement à d'autres figures conteuses issues de tous les âges et de tous les endroits et l'histoire de la protagoniste se teinte d'universalité alors que le faisceau de récits seconds converge vers la recherche de l'amour véritable, matrice de la vie et de la narration.

Figure originelle et conteuse, cette femme ne se transforme-t-elle pas, sous la plume de l'écrivain espagnol, en allégorie de la création littéraire, renouvelant la figure de Shéhérazade dans un roman jouant avec les frontières du cloisonnement générique pour mieux mettre en abyme la charge métalittéraire que renferme l'œuvre ? Pour aborder ce questionnement émanant de *El árbol de los sueños*, nous proposerons, dans un premier temps, une étude morphologique du texte, dont la portée métaphorique du titre ne nous échappe pas. Nous verrons ici comment la structure du récit, au-delà de son caractère fragmentaire, reflète un principe de continuité à l'œuvre dans la pensée littéraire de l'auteur. Dans un second temps, nous nous pencherons sur la mise en résonance de la vie des personnages avec les récits convoqués dans l'œuvre et c'est tout l'art de la fable, selon Martín Garzo, que nous dévoilerons en

---

<sup>1</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo, *El árbol de los sueños*, Barcelone, Galaxia Gutenberg, 2021. Dans le corps du texte, le numéro de la page concernée dans cette édition figurera immédiatement après la citation.

<sup>2</sup> *Les Mille et Une Nuits*, contes traduits et publiés entre 1899 et 1904 par Joseph-Charles Mardrus, Robert Laffont.

interrogeant l'idée d'un éclatement de la matière romanesque. En point d'orgue à cette étude, nous nous intéresserons à la lettre même du texte romanesque. Nous dégagerons les principaux procédés stylistiques et rhétoriques venant matérialiser la parole vive dans le projet romanesque du grand conteur qu'est Gustavo Martín Garzo.

La structure narrative rhizomatique de *El árbol de los sueños*, au sens deleuzien du terme<sup>3</sup>, convoque inmanquablement le souvenir des *Mille et une nuits* auxquelles Gustavo Martín Garzo semble rendre un précieux hommage en publiant cet ouvrage, au cœur duquel un jeune homme, confronté à la perte douloureuse de sa mère, décide de se mettre à écrire son histoire en rassemblant les récits hétéroclites qu'elle lui a légués. S'ensuit alors, dans le cadre offert par le texte, une multitude de récits intercalaires assumés par un personnel romanesque secondaire sans cesse renouvelé et qui n'a pour fonctionnalité que celle de s'inscrire dans une longue chaîne de transmission d'un canevas narratif visant à explorer l'essence du sentiment amoureux. L'œuvre revêt alors une dimension polyphonique. Ce processus, qualifié de « diffraction » textuelle et narrative par René Audet<sup>4</sup>, est caractéristique de l'ensemble de la production romanesque de l'auteur.

La lecture de la table des matières de l'ouvrage révèle d'emblée l'éclatement du récit premier en une multitude de narrations. Pas moins de 57 occurrences du mot « *historia* » scandent ce sommaire où figurent encore le substantif « *ciclos* » ou le verbe « *contar* », ainsi que des avatars tels « *se habla* », « *se retoma* » ou « *se reanuda* », comme si l'auteur souhaitait mettre en exergue, dès « cette frange du texte imprimé qui, en réalité, commande toute la lecture<sup>5</sup> », la prépondérance de l'acte de parole et de l'acte narratif. Le choix du mot « *historia* » implique l'idée de la création d'îlots narratifs, qui se démarqueraient du corps du roman. Leur isolement typographique du récit-cadre répond à une volonté de les différencier de l'ensemble,

---

<sup>3</sup> « Contre les systèmes centrés, à communication hiérarchique et liaisons prévisibles, le rhizome est un système acentré [...] uniquement défini par une circulation d'états. », in DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Minuit (1976), 1980, p. 32.

<sup>4</sup> AUDET, René, « Roman éclaté ou diffraction narrative et textuelle ? Repères méthodologiques pour une poétique comparée », in *Voix et Images*, vol. XXXVI, n°1, Automne 2010, p. 25.

<sup>5</sup> Nous reprenons ici les propos de Philippe Lejeune alors qu'il définit le paratexte des œuvres littéraires dans LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1980, p. 45.

tels des microcosmes autonomes qui pourraient, arbitrairement et sans conséquence apparente, disparaître de la globalité du roman. Nous verrons qu'il en est bien autrement, chaque récit inséré remplissant un rôle spéculaire éclairant le vécu des protagonistes.

Paradoxalement, cette indéniable segmentation satisfait plutôt un désir patent de ne pas détiiser la trame du roman. L'enchâssement des récits brefs dans l'œuvre, en effet, questionne la notion de seuil entendu, en termes génétiques, comme ce moment « qui marque le passage du récit-cadre au récit enchâssé, le dernier étant à un niveau diégétique inférieur au premier<sup>6</sup> ». Un regard sur les éléments lexicaux et sémantiques sollicités pour que le lecteur puisse franchir cette « frontière [...] qui offre à tout un chacun la possibilité d'entrer ou de rebrousser chemin<sup>7</sup> » permet de comprendre comment l'écrivain crée un espace textuel propice au déploiement de la parole des personnages et de l'écriture. Il est possible, ainsi, d'appréhender, au-delà de la fragmentation narrative et typographique, un principe de continuité du fil narratif, ce « fil bleu » qui parcourt l'ensemble de la production narrative de Gustavo Martín Garzo.

En ce sens, des unités linguistiques spécifiques sont présentes en début ou en fin de chapitre pour indiquer le point de départ ou le terme de l'histoire narrée : « *Tras terminar la triste historia* » (p. 7-8), « *Éstas fueron sus últimas palabras* » (p. 200), « *aquellos hechos tuvieron lugar en el reino de Olga* » (p. 392)... Elles accentuent, avec l'irruption des nombreux titres des chapitres figurant souvent au milieu des pages, l'existence des seuils dans le roman. Leur récurrence illustre l'incessante volonté de l'auteur de retarder le moment d'achever l'intrigue du récit premier et de l'enrichir de mille et une histoires. Cependant, la porosité de ces frontières est manifeste et les récits qui se succèdent contiennent nombre d'indices dialoguant entre eux pour renforcer le principe de continuité narrative à l'œuvre dans *El árbol de los sueños*. Il est fréquent que la phrase indiquant l'entrée dans une histoire ou la clôture d'un récit se trouve alors à l'orée ou au terme du chapitre précédent ou suivant.

À titre d'exemple, le segment intitulé *Las historias de la Casa del Placer* commence par « *Abdul y Kefele estaban bañados de lágrimas cuando el anciano terminó su historia* » (p. 270) et le fragment

---

<sup>6</sup> GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983, p. 55.

<sup>7</sup> *Ibid.*, p. 7-8.

nommé *La historia del pueblo secreto del lago* s'achève sur ces quelques mots :

Todas nosotras, continuó, venimos de un pueblo perdido hace tiempo, el mismo del que procedía Agar, la esclava que daría a Abraham su primer hijo. Pero, claro, tú nunca has oído hablar de Agar. Fue la muchacha a la que un ángel le regaló un pozo para que no se muriera de sed. (p. 217)

Ici, le verbe d'énonciation « *continuar* » témoigne de l'ininteruption du flot de paroles et la phrase de clôture, résumé de ce qui va suivre, tend un pont vers le chapitre d'après, désavouant la fracture typographique qui pourrait survenir avec l'insertion d'un titre. Le flux de la parole remonte aussi vers le passé faisant revivre le récit biblique qui traverse alors les siècles dans un nouvel élan de continuité.

En outre, on constate que certains chapitres sont entrecoupés par l'emboîtement d'un niveau supplémentaire dans la diégèse mais le gérondif de la structure verbale « *seguir contando* » présente dans les titres tels que *Donde se sigue contando la historia de la paloma* ou *Donde se sigue contando la historia de Vania* souligne, comme l'indique Jacques de Bruyne dans sa grammaire espagnole, « une sorte d'augmentatif d'action par le biais duquel on souligne la durée, la continuité<sup>8</sup> ». C'est le cas notamment de *La historia de la paloma mágica*, oiseau de bois chantant en présence de l'amour véritable, dans laquelle s'intercalent maints récits d'amours authentiques éclairant le sens du silence de la colombe, alors que Makeba se croit amoureuse. Malgré les interruptions, l'unité de sens fait loi, entretenue par les techniques discursives contrecarrant l'apparente discontinuité narrative.

En insérant ce foisonnement de chapitres annoncés par des titres thématiques<sup>9</sup>, l'écrivain a pour dessein d'étoffer ce « fil bleu » que dévide son récit et, loin d'en faire ressortir la fragmentation, les titres fonctionnent comme ce que Riffaterre nomme des « matrices », le texte résultant « de la transformation d'un mot ou d'une phrase en texte<sup>10</sup> ». De plus, comme nous l'avons évoqué, ils engagent un

<sup>8</sup> DE BRUYNE, Jacques, *Grammaire espagnole*, Bruxelles, Duculot, (1989) 1998, p. 566.

<sup>9</sup> Selon la terminologie de Gérard Genette, on parle de titres « thématiques » lorsque la relation sémantique entre un titre et le texte qui le suit se caractérise par la référence à son contenu, in GENETTE, Gérard, *Seuils*, Paris, 1987, p. 78.

<sup>10</sup> RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983, p. 144.

dialogue entre les énoncés antérieurs et postérieurs, contredisant tout principe de rupture et renforçant l'unité de la structure de l'ouvrage.

Pour consolider cet enchaînement du récit, l'écrivain a également recours à des techniques narratives induisant un bref retour sur des événements déjà racontés, comme s'il souhaitait entretenir la mémoire de son interlocuteur, et, par extension, du lecteur, pour que le fil ne se brise jamais. La naissance du sentiment de honte chez les jeunes femmes entrées en contact charnel avec des anges descendus sur terre illustre nos propos. Il survient dans le récit d'une vieille dame au début de l'ouvrage (p. 81-84) et revient dans la bouche d'une magicienne, quelques chapitres plus loin, sous la forme d'une simple allusion qui, néanmoins, fait renaître le souvenir de sa première évocation. Il en va de même pour la réputation du Roi Salomon dont la relation des prouesses revient à plusieurs reprises.

On constate encore l'immiscion de brèves synthèses de récits plus longs comme s'il s'agissait de renforcer la cohérence du roman. Ainsi, la mort d'Aduna racontée dans *La historia de las dos reinas* est résumée en une seule phrase à la fin du chapitre suivant, resserrant le tissu narratif autour de la douleur de Makeba, sa sœur, qui n'aura de cesse de trouver des réponses à ses questions concernant les motivations de sa cadette lorsqu'elle entreprit le voyage qui lui coûta la vie pour interroger le Roi Salomon sur les vers d'un magnifique poème inachevé, parlant d'amour.

Ainsi, bien que fragmenté par ses innombrables chapitres, *El árbol de los sueños* forme une véritable unité narrative entretenue par les multiples rappels ou reprises et cimentée par la quête des souvenirs maternels. Dans cette perspective, le titre amphibologique du roman se gonfle d'une dense charge métaphorique. Son arborescence renvoie aux différents niveaux diégétiques alimentant le récit et donnant lieu à des ramifications sans fin : il est le reflet littéraire de l'ouvrage que nous tenons entre nos mains. De plus, la référence aux rêves qu'il renferme fait battre avec force la présence de l'intertexte oriental, dont elle est directement issue. Corroborant notre approche, nous découvrons au cœur du roman l'aphorisme oxymorique issu des *Mille et une nuits*, ouvrage perçu comme le réceptacle exclusif de la beauté des histoires féminines et agent d'une forme d'intellection métaphysique et métalittéraire :

Aunque ese libro, según mi amiga, ya existía, era *Las mil y unas noches*. La verdad no cabe en un solo sueño, podía leerse en él. (p. 159).

Martín Garzo a toujours été animé par la volonté de comprendre les ressorts régissant les comportements de l'être humain et c'est en cultivant le champ des lettres qu'il semble avoir trouvé l'instrument de son dessein. Ici, le titre du roman, aux résonances ostensiblement bibliques, décline alors un nouveau versant de l'arbre aux fruits interdits du paradis. Si, comme le souligne Marc Girard, l'arbre de la Genèse « symbolise l'accès de l'homme à la connaissance<sup>11</sup> », on peut comprendre que pour Martín Garzo, ce sont les rêves – et par extension la fantaisie du lecteur ou l'imagination de l'écrivain – qui possèdent ce pouvoir de rendre réels les fruits de l'imaginaire incarnés dans la fiction littéraire. L'écriture se fait œuvre de mémoire tout en donnant du sens aux réalités présentes.

Pour l'écrivain, il ne s'agit pas de briser le fil narratif malgré la multiplication des niveaux de la narration, mais d'étoffer et d'amplifier la trame romanesque en élaborant une structure complexe permettant de repousser les limites de la mort en faisant resurgir du passé l'histoire de la mère défunte pour mieux appréhender les secrets de sa vie. N'est-ce d'ailleurs pas en jouant avec ces mêmes stratégies que Shéhérazade, dans *Les mille et une nuits*, parviendra à repousser son sort funeste ? N'est-il alors pas possible de voir, dans la figure maternelle de *El árbol de los sueños*, une sorte de prolongement de l'écrivain qui n'a de cesse de préserver la mémoire des hommes en donnant un nouvel influx aux récits ancestraux par le biais de la fable ?

Dès ses premières œuvres, Gustavo Martín Garzo a proposé à ses lecteurs une approche originale de la création romanesque. Il ne pose plus la problématique de l'écriture des romans en termes de rupture ou de contradiction avec les autres genres mais, au contraire, en termes de réinvestissement, de transformation des composantes des autres formes littéraires, rejoignant ainsi les propos de Tzvetan Todorov qui, s'interrogeant sur l'origine du roman, énonce qu'« un nouveau genre est toujours la transformation d'un ou de plusieurs

---

<sup>11</sup> GIRARD, Marc, *Les symboles dans la Bible*, Québec, Bellarmin, 1991, p. 610.

genres anciens, par inversion, par déplacement, par combinaison<sup>12</sup>. »

En ce sens, Martín Garzo fait de la fable le fil unificateur de sa prose, comme il l'affirme lors d'une entrevue consacrée à sa production narrative : « trato de recuperar el mundo antiguo y eterno de la fábula<sup>13</sup> ». L'étymologie de ce mot offre une première clé de lecture de *El árbol de los sueños*. Le terme vient du mot latin *fari* qui signifie parler et suppose alors un art du discours. Force est de constater que le roman est un enchaînement d'actes de parole. L'histoire sur laquelle se construit le premier niveau de la narration – celle d'une femme ayant parcouru le monde et dont le fils décide d'écrire la mémoire – est nourrie des maints récits qu'elle a pu entendre lors de ses périple où elle a découvert l'amour. Chacune de ces histoires entendues comporte son propre récit-cadre avec ses propres personnages qui prennent la parole, enchevêtrant davantage le processus d'emboîtement de sorte que chaque récit reflète la structure de l'ensemble de l'œuvre dans une perspective de mise en abyme telle que l'entend Dällenbach, à savoir comme « une enclave entretenant une relation de similitude avec l'œuvre qui la contient<sup>14</sup> ». L'exercice de parole devient la source de toutes les narrations passées et présentes, la matrice génératrice de l'écriture de ce roman dans lequel l'écrivain n'a de cesse de récupérer des histoires pour restituer la vie.

C'est alors également dans la disparité des histoires se nichant dans le récit-cadre que se manifeste la volonté de l'auteur de cultiver l'art de la fable indiscutablement liée, en premier lieu, au mythe. Comme le rappelle Yves Giraud, en effet : « la langue classique utilisait généralement le terme de fable pour désigner les récits de la mythologie antique, suivant en cela l'usage latin<sup>15</sup> ». À l'évidence, les histoires relevant du mythe – Mircea Eliade le définit comme « un événement primordial qui a eu lieu au commencement du Temps »<sup>16</sup> – occupent une grande place dans l'espace textuel. Un chapitre entier est dédié au récit de l'amour unissant Eurydice et Orphée. Un autre s'intéresse à Asterion, le minotaure fruit d'un amour défendu. D'autres références mythologiques se glissent plus

<sup>12</sup> TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978, p. 47.

<sup>13</sup> Propos de l'écrivain recueillis dans le journal *Elnortedecastilla.es* du 3 octobre 2010, <<http://www.elnortedecastilla.es/v/20101003/cultura/trato-recuperar-mundo-antiguo-20101003.html>>, page consultée le 3 janvier 2024.

<sup>14</sup> DÄLLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 17.

<sup>15</sup> GIRAUD, Yves, *La fable de Daphné*, Droz, Genève, 1968, p. 11.

<sup>16</sup> ELIADE, Mircea, *Aspects du Mythe*, Gallimard, 1963, p. 15.

subrepticement dans le roman, sans néanmoins donner lieu au déploiement d'une narration complète. Elles apparaissent comme de simples allusions nous parvenant sous la forme de récits plus lointains par des locuteurs perdus dans le temps. L'exemple de Narcisse, insertion brève et exemplaire, illustre nos propos :

Se contaba así que el narciso había nacido del cuerpo inanimado de un pastor que se había enamorado de la imagen que le devolvían las aguas de un lago. (p. 120)

Ici, la structure verbale impersonnelle (« *se contaba* ») renvoie à l'origine indéfinie de la parole contée, comme s'il s'agissait de mettre en évidence l'acte de parole porté par le verbe « *contar* ». Nous comprenons ici que « le mythe est essentiellement narratif... » et qu'« [...] il va communiquer à la littérature ce grand élan de narrativité qui la propulse jusqu'à nous<sup>17</sup> ». L'ensemble de ces textes, soutendus par la continuité de la fable qui traverse le temps, a de fait pour épice le sentiment amoureux.

Les récits bibliques occupent également une place centrale dans le roman et la référence au *Cantique des Cantiques* illustre notre analyse. L'auteur considère ce texte sacré comme le « cœur » de la Bible :

Los amantes son su paradigma. No les basta con la percepción del embeleso, el rpto del instante, sino que necesitan hablar. Hacer de sus propios cuerpos un espacio sonoro, de temblor y de contemplación. *El Cantar de los Cantares* lo expresa de una manera absoluta. Hasta el punto de que podemos afirmar que el corazón de la Biblia es ese canto.<sup>18</sup>

L'amour – manifestation du sacré – est à nouveau au centre de la réflexion de Martín Garzo. Inachevé, il est l'objet de la quête d'Aduna. L'idée du chant constitue un réservoir qui rappelle l'oralité. Le sentiment amoureux se fait moteur de l'acte de la narration et c'est son caractère sacré et divin que Gustavo Martín Garzo tient à signifier. Nous évoquerons aussi les textes dérivés de la *Bible*. L'exemple de l'histoire de Makeba, la Reine de Saba, affectée par la mort prématurée de sa sœur, s'étale sur plusieurs chapitres. Ce récit

<sup>17</sup> BRUNEL, Pierre, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1994, p. 10. Pour les deux parties de la citation.

<sup>18</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo, *El libro de los encargos*, Barcelone, Areté, 2003, p. 98.

joue un rôle prototypique dans l'économie générale de *El árbol de los sueños*. Il est une mise en abyme thématique, structurelle et diégétique du premier niveau de la narration. Il est pris en charge par Marda, une jeune éthiopienne convoquée dans l'un des récits de voyage que la mère du narrateur contait à ses enfants. La voix de Marda est, à de très nombreuses reprises, relayée par d'autres instances narratrices (un marchand, une vieille dame, une esclave...) venant relater d'autres histoires.

Dans l'ouvrage, de même, d'autres références culturelles sont discernables. Une section est consacrée à la légende médiévale de Berthe au grand pied, une autre fait renaître la célèbre Fiammetta du *Décameron*<sup>19</sup> de Boccace, œuvre dont la structure renvoie aussi à celle de *El árbol de los sueños*. Une allusion est directement faite à Peter Pan. De plus, l'écrivain s'auto-alimente également en revenant, par exemple, sur l'histoire du jeune homme se transformant en cerf, motif qui parcourt sa propre œuvre<sup>20</sup> pour dire la porosité des frontières séparant les êtres et les choses. Les merrains aux multiples pointes de l'animal ne sont pas sans évoquer le tronc ramifié d'un arbre et, en ce sens, Jean Chevalier et Alain Gheerbrant soulignent que « par sa haute ramure, qui se renouvelle périodiquement, le cerf est souvent comparé à l'arbre de vie<sup>21</sup> », ce qui vient renforcer l'harmonie de l'œuvre qui nous occupe. Nous percevons alors dans le cerf issu d'un tableau de Velázquez, qui apparaît sur la première de couverture, l'allégorie de la création littéraire telle que la conçoit Martín Garzo, multipliant par le biais d'un étroit dialogue entre des codes sémiotiques différents, les niveaux de spéculativité du récit. La dédicace à Pasolini ouvrant l'œuvre alimente cet aspect, le réalisateur italien étant à l'origine d'un film intitulé *Les mille et une nuits* (1974). Enfin, les contes merveilleux peuplés de fées et de princesses sont également de mise et leur intercalation signifie l'hétéroclisme des éléments travaillés par l'écrivain pour rendre compte de la circulation de la parole.

Par ailleurs, fort de ce réseau de récits empreints de réel et de fantaisie s'entrelaçant dans l'économie générale du roman, l'auteur

---

<sup>19</sup> BOCCACE, *Le Décaméron, Le Décaméron* (1349-1353), Paris, Editions Diane de Sellier, 2010.

<sup>20</sup> Ce motif surgit dans *Una tienda junto al agua*, où le vieux Luciano devient cerf dans son rêve, ainsi que dans *El pequeño heredero*, où Ismaël se voit cerf dans un songe. C'est lorsqu'il se transforme en cerf, dans *Na y Bel*, que la créature éprouve l'intensité des plaisirs terrestres.

<sup>21</sup> CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969, p. 226.

n'hésite pas à les doter de valeurs transcendantes et les leçons de vie (plus que les morales) que certains renferment, renouent indéniablement avec la dimension didactique propre à la fable qui se décline alors sous un nouvel angle dans *El árbol de los sueños*. Ils resserrent le tissu narratif autour de la connaissance des mécanismes qui régissent l'humain. À titre d'exemple, nous nous référerons à la dernière phrase résumant la portée édifiante du fragment intitulé *El misterio de los capullos* :

No, no lo sabemos. Sólo que no debemos malgastar ni ese amor ni esa eternidad en cosas triviales. (p. 58).

Ou encore à cette sentence du chapitre *Historia de la vida de los ángeles en la Tierra*, mentionnant le fatalisme et l'irrémediabilité des conséquences de nos actes :

Pues eso pasaba con los anhelos humanos. Eran como el vuelo de esa pelota en el aire, que al no formar parte de los planes de Dios antes o después tenía que volver al suelo de donde procedía. (p. 83)

Deux conclusions ressortent de cette citation. On soulignera premièrement le renforcement de l'intention didactique véhiculée par le jeu de la comparaison avec l'élément appréhensible par tous qu'est le ballon pour rendre aisément accessible la portée du message transmis. Ensuite, on évoquera la tension vers l'universel qui se dégage des récits multiséculaires, dont les protagonistes et les mises en situation incarnent des vérités plus générales, revendiquant le substrat ontologique d'une œuvre, dont le caractère édifiant renvoie aux desseins de la fable.

Le projet d'écriture de Martín Garzo, animé par une structure interne paradoxalement unitaire et alimenté de matériaux divers, ne se limite donc pas ainsi uniquement à la mise en puissance de l'art de raconter. Une fenêtre s'ouvre sur un monde romanesque hybride où fable et roman n'entretiennent pas de rapports discriminatoires mais une relation de continuité reposant sur la fusion de deux formes. Le recyclage des matériaux littéraires hétéroclites apparaît alors comme un motif de passage, de transgression des frontières génériques, pour dire non seulement l'importance de l'acte de parole, mais également une volonté de comprendre le réel. Fabuler n'est pas rompre avec la réalité empirique, mais moyen de rendre perceptibles

ses multiples facettes, que l'on a tendance à oublier. Le roman, par exemple, explore tous les territoires de l'amour et les histoires insérées viennent éclairer l'étendue des formes que ce sentiment peut prendre.

L'idée de continuité présente ainsi dans le concept de décroissement générique est celle sur laquelle se fonde, également, la découverte des mystères de l'existence, et le champ des lettres devient reflet des mystères de la vie. Au début du roman, le regard porté sur les mains, instruments de la création, permet cette mise en abyme de la mission que Martín Garzo assigne à la littérature :

Eran ellas las encargadas de llevar a cabo las conexiones entre una parte y otra del espacio, desvelando las afinidades secretas que existían entre las cosas frente a aquel universo fragmentado por los intereses humanos. (p. 47)

Le procédé métonymique renvoie au rôle de l'écrivain qui, par le biais de la fiction romanesque, parvient à rendre homogènes les matériaux qu'il a à sa disposition tout en les remplissant de leur sens originel. Le décroissement générique porté par cette tension perpétuelle vers la fable que nous avons observée reproduit alors fidèlement une conception de la vie des hommes qui tendent à s'éloigner, chaque fois plus, de la véritable essence des choses et des mystères du monde. C'est d'ailleurs en ces mots que Vania, la jeune esclave porchère de Makeba, qui voue à ses cochons un incommensurable émerveillement, le signifie :

Era un mundo en el que sólo regían las leyes de las correspondencias y donde cada cosa guardaba otra escondida que pugnaba por ocupar su lugar. (p. 119).

Elle s'érige ainsi en figure métaleptique introduisant la présence de l'écrivain dans l'œuvre alors qu'elle partage avec lui cette aspiration à dévoiler ce qui se cache derrière la réalité tangible des choses. Son amour pour ces animaux témoigne de la potentialité d'une alliance miraculeuse entre des univers antipodiques :

Descubrió que más allá de las palabras comunes, aquellas que las personas utilizaban para comunicarse entre ellas, había otras

ocultas y secretas, que tenían que ver con la oscuridad del mundo y de su propia razón. (p. 139)

C'est paradoxalement en leur compagnie, faite de fange et de pestilence, qu'elle mesure la beauté et la pureté de la relation qui l'unissait à son frère, qu'elle fait revivre par ses récits. Il en va de même avec la figure maternelle qui conçoit l'art de raconter comme un voyage dans l'inconnu :

Contar para ella era viajar a esos mundos que la razón no podía abarcar ni comprender, y por eso todas las historias que de verdad merecían la pena eran un asalto a esos límites del lenguaje y del mundo en que los hombres se habían instalado para su tranquilidad. (p. 155)

On observe spéculativement un décloisonnement entre les règnes végétal, animal et humain, entre l'animé et l'inanimé et, au cœur des récits insérés, naissent des situations où les hommes ne sont plus

[...] presos de contradicciones que no podían superar: entre el ser y el no ser, entre lo masculino y lo femenino, entre la luz y la oscuridad, entre lo comestible y lo tóxico, entre lo móvil y lo inerte. (p. 119).

On soulignera, dans ce syntagme, la longue accumulation de paires contraires, en rappelant que pour Roland Barthes, l'accumulation – ainsi que la répétition d'ailleurs – « créent [...] un lien d'insistance qui martèlent le message<sup>22</sup> ». Il s'agit dès lors, ici, d'accentuer la volonté de l'écrivain de faire de l'effacement des frontières un principe poétique fondamental pour renforcer, non seulement la progression de ses récits et en assurer la cohérence mais, aussi, pour faire de la littérature le lieu privilégié d'une connaissance totale.

Ce « royaume » de tous les mystères se déploie derrière les nombreuses « comparaisons chimériques<sup>23</sup> » qui émaillent le texte et qui, selon Geneviève Champeau, ouvrent le champ des possibles, participant à la découverte des facettes occultées de notre réalité.

<sup>22</sup> BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Bréal, 2002, p. 31.

<sup>23</sup> Selon Geneviève Champeau, « la comparación quimérica es dinámica, viene a ser un motivo narrativo potencial que multiplica las virtualidades del relato », in Geneviève Champeau, « Comparación y analogía en *Beatus Ille* », in ANDRES-SUAREZ, Irène, *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire, Cuadernos de Narrativa, Université de Neufchâtel, 1997, p. 111.

Pour illustrer nos propos, nous choisissons d'évoquer l'attente du retour d'Aarón, conteur convoité par les jeunes femmes :

Porque a los hombres y a las mujeres de entonces no les bastaba con la riqueza, el poder o la fama, sino que siempre ansiaban algo que no sabían explicar qué era, como si en el mundo hubiera lugares que todavía no conocían y aquellas historias los llevaran a ellos. (p. 163)

La locution « *como si* » semble venir combler les manques d'une réalité peu satisfaisante, uniquement accessible par le biais des contes qui sont rapportés au peuple et dont le pouvoir exemplaire est ainsi démontré. Ce « *como si* » instaure un dialogue certain entre monde réel et mystère ; il se présente comme une charnière efficace dans une écriture qui n'a de cesse de se faire creuset propice à l'exploration de la réalité et de la magie du quotidien.

*El árbol de los sueños* se fonde sur une principale constante : Gustavo Martín Garzo cultive un dialogue des genres (on évoquera rapidement l'insertion d'un fragment de poésie) et fait de son roman un espace de convergence d'une multitude de récits qui fonctionnent entre eux sur le mode spéculaire pour former un système narratif efficace et unitaire au cœur duquel l'acte de raconter conduit irrémédiablement à penser l'hybridation du roman par les schémas mêmes de l'oralité. La structure en apparence fragmentée par la multitude de récits courts et la tension vers la fable ne trouve-t-elle pas une nouvelle forme de cohérence dans la voix qui se manifeste ouvertement dans le texte et qui renvoie aux codes de l'oralité propices au déploiement de la parole que Shéhérazade déjà pratiquait comme s'il s'agissait d'en renouveler le mythe ?

Dans *El árbol de los sueños*, nous avons pu constater que Gustavo Martín Garzo provoque une rupture notoire dans le « monologisme<sup>24</sup> » du roman traditionnel où la voix d'un narrateur constitue la seule source du discours. Cela passe principalement par l'instauration d'une polyphonie narrative liée à la multiplication des récits seconds, qui fonctionnent systématiquement sur le mode de la délégation de la parole. La mère, première figure conteuse, dévoile son parcours amoureux et celui d'autres femmes, dans des récits

---

<sup>24</sup> Nous faisons référence à Mikhaïl Bakhtine : « Le monologisme nie l'existence en dehors de soi d'une autre conscience. », in BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987, p. 381.

aux contours temporels incertains témoignant de l'inscription de l'histoire individuelle dans l'universel, et prolongeant l'idée de Martín Garzo selon laquelle « todo el mundo del cuento es un viaje por las fantasmagorías del corazón<sup>25</sup> ». Autant de textes répondant à « l'expérience de (la) Parole agissante » que définissent Cécile Hussherr et Emmanuel Reibel dans leur ouvrage intitulé *Figures bibliques, figures mythiques* pour évoquer « [...] des récits ou des schémas narratifs, des histoires symboliques d'origine indéterminable, mais apparemment spontanée, qui ont pris chacune figure et valeur de modèle intemporel et plus ou moins sacré [...]»<sup>26</sup> ». La mère se présente, en premier lieu, comme l'un des maillons d'une longue chaîne de transmission remontant sur les chemins d'un passé que l'on finit par ne plus pouvoir identifier et, progressivement, les personnages de ses récits deviennent des narrateurs en puissance. Un regard sur l'identité de ces multiples voix narratives nous permet d'identifier trois grandes catégories de narrateurs : les voyageurs (on évoquera les marchands qui rapportent à Makeba les histoires de contrées reculées), les femmes (Habibah et l'esclave porchère en sont deux exemples paradigmatiques) et les anciens (bon nombre de vieillards anonymes, seulement identifiés par leur condition de « *anciano/a* », interviennent pour éclairer de leur savoir ancestral les événements ponctuant la vie d'autres personnages) .

Cela n'est pas sans rappeler les propos de Louis-Jean Calvet qui, dans son ouvrage consacré à la tradition orale, alors qu'il s'interroge sur l'idée de transmission des savoirs par l'intermédiaire des récits oraux, souligne « le rôle des femmes<sup>27</sup> », complétant ainsi les propos de Claude Hagège qui, pour sa part, met en avant celui « des savants et des poètes comme dépositaires de l'histoire orale des sociétés<sup>28</sup>. » Cette polyphonie narrative – alimentant, ou prolongeant, la polymorphie du roman – laisse une place réduite au narrateur du récit-cadre, dont la présence s'estompe au profit de la montée en puissance de la voix de personnages qui relaient le discours premier. Il est alors possible d'inclure, dans cette chaîne infinie, la présence de l'écrivain comme une maille supplémentaire dans l'entreprise de transmission. L'art de raconter, toutefois, ne se manifeste pas uniquement par la variété des conteurs. Martín Garzo privilégie aussi

---

<sup>25</sup> MARTÍN GARZO, Gustavo, *Una casa de palabras*, México, Océano, 2013, p. 12.

<sup>26</sup> HUSSHERR, Cécile, REIBEL Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques*, Paris, ULM, 2003, p. 5.

<sup>27</sup> CALVET, LOUIS-JEAN, *La tradition orale*, Paris, Puf, 1984, p. 26.

<sup>28</sup> HAGÈGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985, p. 83.

l'acte même de la narration dont la performance réside, non seulement dans l'« action d'expliquer, de donner une signification claire à une chose obscure<sup>29</sup> » (et nous avons évoqué la portée édifiante des récits brefs emboîtés), mais aussi dans « un savoir-faire et un savoir-dire qui passe par un maintien du corps et de la voix<sup>30</sup> », ces aptitudes que met en avant Paul Zumthor lorsqu'il détermine les compétences qui font des conteurs des êtres d'exception.

La première de ces qualités serait la capacité de l'orateur à maintenir en éveil l'intérêt des auditeurs. Elle se manifeste clairement dans les pauses que mettent souvent en place les personnages qui racontent. Elles se matérialisent dans les blancs typographiques entre les chapitres d'une même histoire, comme celles de Sara, de Vania ou bien encore de la colombe de bois insérée dans celle de Makeba. Ces pauses paraissent également directement annoncées par le biais de fragments phrastiques du type « deteniendo un momento su narración » (p. 39). Il en va de même avec les allusions aux traits prosodiques des protagonistes tels cette vieille femme vivant auprès d'un lac et s'exprimant « [...] muy lentamente, deteniéndose en cada una de sus palabras, como si su relato fuera uno de esos senderos que se recorren en sueños. » (p. 217).

Et l'on retiendra de cet exemple l'image de la ramification du chemin – ou de l'arbre – dans laquelle se reflète, par le biais de la comparaison chimérique, l'architecture du roman.

De même lorsqu'est évoquée l'histoire de Vania et qu'une allusion aux aventures de Circé intègre la diégèse, il est précisé : « [...] aunque en esa historia prefería no detenerse por el momento por no interrumpir la que ahora les estaba contando. » (p. 119). La voix narratrice s'adapte aux besoins de ceux qui écoutent tout en faisant la promesse d'autres récits pour les maintenir en haleine. En ce sens, la multiplication des questions rhétoriques dans la lettre même du roman pourraient être les témoins de la présence d'un écrivain, figure métaleptique qui n'a de cesse d'interloquer ses lecteurs, les questionnant, suscitant leur curiosité intellectuelle pour les inciter à poursuivre la lecture. En découle, également, la nécessité pour l'orateur de s'adapter à son auditoire et l'on évoquera ici la modification du « [...] delicado episodio de la vida de Aquiles (que) había terminado por transformarse en un episodio poco menos que grotesco » (p. 158) pour ne laisser place qu'à la force du guerrier.

---

<sup>29</sup> Dictionnaire *Le Petit Robert*, Littré, France, 1994, p. 1023.

<sup>30</sup> ZUMTHOR, *La lettre et la voix*, Paris, Seuil, 1987, p. 249.

Une autre qualité des conteurs est mise en exergue dans la relation que Makeba entretient avec un jeune marchand dont l'objectif est de partager sa couche. La conscience de la jeune femme se trouve altérée, exaltée par l'art oratoire de cet homme dont il est dit : « Tenía un don con las palabras, una habilidad tan increíble que no podía dejar de escucharle » (p. 112). Si le conteur capte avec une telle puissance l'avidité d'écoute de ses auditeurs, il est dès lors le magicien capable de modifier un état de conscience par l'art de l'enchantement.

Face à ces exemples, nous mesurons combien Martín Garzo cultive l'art verbal. Attentif aux inflexions de la voix, au débit de la parole de ses personnages, à la spécificité du discours en fonction de l'auditoire, il introduit dans l'écrit des stratégies narratives et des techniques de dynamisation propres aux conteurs, comme s'il leur « donnait la parole ». L'« art d'écrire » de l'auteur s'accompagne alors d'un « art de dire » qui participe pleinement de l'« esthétique de la voix » mise en évidence par Paul Zumthor : le récit demande à être entendu, les marqueurs de l'oralité seconde<sup>31</sup> font alors partie intégrante du discours écrit.

Par ailleurs, lorsque les personnages sont amenés à raconter une histoire, ils sont systématiquement placés dans un lieu propice au déploiement de la parole, un endroit où ils se livrent sans retenue. On retrouve dans le titre métaphorique de l'un des chapitres du roman – *El cuarto secreto*, avec lequel le récit s'ouvre tissant ce perpétuel lien de continuité avec l'ensemble de la production de cet écrivain<sup>32</sup> – cette idée d'espace qui se construit dans l'intimité du secret. Ainsi, nous notons que la mère raconte les histoires à ses enfants à la tombée de la nuit, construisant autour d'eux un espace protecteur :

Mi hermana Fátima y yo nos refugiábamos en los brazos de mi madre mientras la música nos envolvía como si fuéramos en una pequeña barca que mecida por las olas se adentraba en el mar.  
(p. 21)

---

<sup>31</sup> Il y a oralité seconde quand elle « se recompose à partir de l'écriture au sein d'un milieu où celle-ci tend à exténuer les valeurs de la voix dans l'usage et dans l'imaginaire », in ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 18.

<sup>32</sup> Le motif de la pièce secrète ponctue l'œuvre de Martín Garzo. Lieu de toutes les transgressions, il donne même son titre à l'un des essais contenus dans son ouvrage intitulé *El hilo azul*.

La caractéristique essentielle de cette mise en situation de narration, portée par la métaphore de la petite barque comme refuge contre les tempêtes de la vie, permet de placer les auditeurs dans une dimension où le temps réel n'a plus prise, un temps lointain où la parole vive était souveraine.

L'absence de typographie dialogale vient également souligner la prégnance de l'oralité dans *El árbol de los sueños*. Le dialogue n'est plus un morceau de texte autonome, graphiquement désolidarisé du tout ; il s'inscrit, au contraire, dans la continuité de l'ensemble de la narration par l'effacement de ses marqueurs. Dans le chapitre *Historia de los dos lagos*, Makeba discute avec un jeune étranger :

[...] ¿Te bañaste tú en el lago de las novias?, le preguntó Makeba divertida. Sí, le contestó, lo hice a escondidas, pues esos lagos son sagrados y solo se pueden sumergir en sus aguas los que pertenecen a esas tribus. ¿Y qué viste en ellas?, insistió Makeba dudando si debía creerlo o no. Si me preguntas si pude contemplar en ellas el rostro de la mujer que me está destinada mi respuesta es que no, le replicó riéndose. Pero espera, espera, que te lo voy a contar. Las aguas eran misteriosamente cálidas [...] (p. 11)

Seuls les verbes d'énonciation permettent de comprendre qu'une conversation entre des protagonistes s'est glissée dans le fil du récit. Cette modalité d'insertion des dialogues dans le roman révèle la cohabitation des pratiques orales et écrites sans contradiction dans le texte, le dessein de l'écrivain étant au service de l'art du récit sous toutes ses formes. On observe, ici, comment le jeune homme éveille l'intérêt de sa jeune interlocutrice, teintant de mystère ses propos et tardant à donner des réponses précises aux questions qu'elle formule, la retenant, enfin, au moyen de la redondance du verbe « *esperar* » à l'impératif. Imperceptiblement, nous glissons vers le corps de l'histoire annoncée par le titre du chapitre, comme si les différentes strates de la diégèse fusionnaient, pour laisser place au plaisir ancestral lié aux histoires que l'on écoute. Gustavo Martín Garzo inscrit ainsi ses personnages dans la lignée des conteurs traditionnels virtuoses, dont Paul Zumthor analyse le « savoir-faire et le savoir-dire<sup>33</sup> ». Le romancier suit le chemin des illustres

<sup>33</sup> ZUMTHOR, Paul, *La lettre et la voix, op. cit.*, p. 249.

fabulateurs, ou de ces « hommes récits » évoqués par Todorov<sup>34</sup>, pour mieux les faire exister et perdurer à travers les âges.

En point d'orgue à cette étude, nous soulignerons la teinte métafictionnelle que prend le récit alors qu'à la fin de l'ouvrage se matérialise l'image du fils qui, à la suite d'un rêve, décide de coucher sur le papier toutes les histoires dont il fut le réceptacle. S'abyme, ici, la figure d'un écrivain prenant le relais de la mythique Shéhérazade pour que jamais ne s'éteigne sa voix, idée corroborée par une approche métafictionnelle, portée par l'ancrage léonais cher à l'auteur et la présence en filigrane du souvenir de sa propre mère, qui lui racontait des histoires quand il était enfant. Il n'est pas fortuit que la dernière section porte ce titre : *El hilo azul*, référence explicite à ce « fil bleu » cher à l'auteur :

El hilo azul es el hilo de la escritura. El rastro de la tinta sobre el papel blanco, tan semejante al hilo que se emplea para coser. Un hilo que antes que nada es memoria, memoria y promesa de una continuidad<sup>35</sup>.

Dans *El árbol de los sueños* – récit épenthétique fondé sur la multiplicité des narrations analeptiques emboîtées – Gustavo Martín Garzo met en scène, et en voix, la création littéraire. En faisant dialoguer recyclage des récits ancestraux et art oratoire, pour dire l'importance de continuer à raconter des histoires, il dote son œuvre d'un caractère édifiant qui questionne le sens et l'essence de la fiction littéraire. Sous sa plume, elle devient l'instrument privilégié de l'exploration du réel, elle se fait principe de mémoire et de connaissance. La récupération des souvenirs disparates des récits empreints de fantaisie et d'imagination, dans lesquelles s'infiltré la nature même du rêve, devient le vecteur essentiel d'une écriture qui n'a pour autre dessein que celui de comprendre le monde.

## BIBLIOGRAPHIE CITEE

AUDET, René, *Voix et Images*, vol. XXXVI, n° 1, Automne 2010.

<sup>34</sup> TODOROV, Tzvetan, « Les hommes-récits » in *La poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1978, p. 33-46.

<sup>35</sup> <[http://elpais.com/diario/1998/09/28/opinion/906933602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/09/28/opinion/906933602_850215.html)>, page consultée le 28 février 2015.

ANDRES-SUAREZ, Irène, *Ética y estética de Antonio Muñoz Molina*, Grand Séminaire, Cuadernos de Narrativa, Université de Neufchâtel, 1997  
 BAKHTINE, Mikhaïl, *Esthétique et théorie du roman*, Paris, Gallimard, 1987.

BARTHES, Roland, *Mythologies*, Paris, Bréal, 2002.

BOCCACE, *Le Décaméron* (1349-1353), Paris, Editions Diane de Sellier, Paris, 2010.

BRUNEL, Pierre, *Mythes et littérature*, Presses de l'Université de Paris Sorbonne, Paris, 1994.

CALVET, LOUIS-JEAN, *La tradition orale*, Paris, PUF, 1994.

CHEVALIER, Jean, GHEERBRANT, Alain, *Dictionnaire des symboles*, Paris, Robert Laffont, 1969.

D'ALLENBACH, Lucien, *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977.

DE BRUYNE, Jacques, *Grammaire espagnole*, Bruxelles, Duculot, 1998.

DELEUZE, Gilles, *Mille plateaux*, Paris, Minuit (1976), 1980.

ELIADE, Mircea, *Aspects du mythe*, Gallimard, 1963.

GENETTE, Gérard, *Nouveau discours du récit*, Paris, Seuil, 1983.

---, *Seuils*, Paris, 1987.

GIRARD, Marc, *Les symboles dans la Bible*, Québec, Bellarmin, 1991.

GIRAUD, Yves, *La fable de Daphné*, Droz, Genève, 1968.

HAGEGE, Claude, *L'homme de paroles*, Paris, Fayard, 1985.

HUSSHERR, Cécile, REIBEL Emmanuel, *Figures bibliques, figures mythiques*, Paris, ULM, 2003.

LEJEUNE, Philippe, *Le pacte autobiographique*, Paris, Seuil, 1980.

MARTÍN GARZO, Gustavo, *El árbol de los sueños*, Barcelona, Galaxia Gutenberg, 2021.

---, *El hilo azul*, Madrid, Aguilar, 2001.

---, *El libro de los encargos*, Barcelone, Areté, 2003.

---, *Una casa de palabras*, México, Océano, 2013.

---, *El hilo azul*,

<[http://elpais.com/diario/1998/09/28/opinion/906933602\\_850215.html](http://elpais.com/diario/1998/09/28/opinion/906933602_850215.html)>, page consultée le 28 février 2015.

RIFFATERRE, Michel, *Sémiotique de la poésie*, Paris, Seuil, 1983.

TODOROV, Tzvetan, *Les genres du discours*, Paris, Seuil, 1978.

---, *La poétique de la prose*, Paris, Seuil, 1971.

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