

Le questionnement de la folie dans *La vida nueva* de Gustavo Martín Garzo

JULIE COURRIEU

Aix Marseille Université

Résumé : Avec son roman d'introspection de 1996, *La vida nueva*, Gustavo Martín Garzo se propose de questionner la folie autour de l'aspect marginal du personnage de Julia, une jeune femme incarcérée pour le meurtre de sa cousine Olga qu'elle a empoisonnée. Julia a été traumatisée par son enfance et ses aventures amoureuses qui ont fait d'elle une adulte profondément troublée et en proie à des visions étranges. Ainsi, Gustavo Martín Garzo questionne la folie sous plusieurs aspects : d'abord, l'altération des perceptions de Julia qui, tant sous l'effet de la solitude carcérale que de ses angoisses, se met à voir des fantômes ou un certain Animal qui ne la quitte jamais, puis ses rêves et rêveries, et enfin son discours de plus en plus marginal, hors-normes, tout au long du récit et qui présente certaines caractéristiques de la folie. Dès lors, il s'agira d'analyser et de questionner la folie du personnage en lien avec son rapport au monde et la vision du monde qu'il véhicule.

Mots-clés : folie, marginalité, rêves, rêverie, roman contemporain

Resumen: Con su novela de introspección de 1996, *La vida nueva*, Gustavo Martín Garzo ofrece un cuestionamiento de la locura alrededor del aspecto marginal del personaje de Julia, una joven encarcelada por el asesinato de su prima Olga a la que envenenó. Julia quedó traumatizada por su infancia y sus aventuras amorosas que la convirtieron en una adulta profundamente perturbada, víctima de unas visiones extrañas. Así, Gustavo Martín Garzo cuestiona la locura bajo varios aspectos: primero, la alteración de las percepciones de Julia que empieza a ver fantasmas o cierto Animal que nunca la abandona, a causa de su infancia complicada y de su situación de prisionera. A continuación, Martín Garzo cuestiona los sueños y ensoñaciones de Julia. Y, por último, hace hincapié en su discurso marginal e incluso a veces loco, fuera de normas. Por lo tanto, se tratará de analizar y cuestionar la locura del personaje examinando su relación con el mundo y la manera con la que lo describe.

Palabras clave: locura, marginalidad, sueños, ensoñación, novela contemporánea

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Courrieu Julie, « Le questionnement de la folie dans *La vida nueva* de Gustavo Martín Garzo », p. 20-42, in BASTARD, Hélène et MENA-BOUHACEIN, Caroline (coord.), *Narraplus*, N°7 – *Gustavo Martín Garzo*, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Juin 2024.

<http://narrativaplus.org/Narraplus7/Le-questionnement-de-la-folie-dans-La-vida-nueva-de-Gustavo-Martin-Garzo-COURRIEU.pdf>

La vida nueva, dont le titre reprend une célèbre œuvre de Dante centrée sur l'amour, retrace le parcours en prison d'une criminelle nommée Julia, incarcérée pour le meurtre de sa cousine Olga qu'elle a empoisonnée. Il s'agit avant tout d'un récit introspectif construit autour des souvenirs de l'enfance traumatisante de la protagoniste. Dans ce roman, on retrouve le registre fantastique, récurrent chez Martín Garzo, avec les incessants allers-retours de la protagoniste entre son passé et son présent, en prison, brouillant ainsi les limites temporelles et spatiales. On le retrouve notamment dans les visions de Julia comme celle d'un Animal qui la suit tout au long du roman lors de ses moments de crise. L'enjeu de cette étude sera donc de questionner le caractère transgressif de ce roman, mêlant introspection et rétrospection, ainsi que la possible folie de la protagoniste autour de laquelle gravite le roman. Nous analyserons d'abord la manière dont Julia perçoit le monde en nous référant au registre fantastique. Puis, il s'agira de questionner la folie de la protagoniste en la confrontant à la notion de marginalité.

UN RÉCIT QUI TRANSGRESSE LES LOIS DU RÉEL

L'altération des perceptions au cœur du fantastique

Le personnage principal de *La vida nueva*, Julia, est prisonnier de ses perceptions qui peuvent l'induire en erreur en lui faisant percevoir des choses qui semblent impossibles ou étranges. En cela, Gustavo Martín Garzo se rapproche de l'univers fantastique, où selon Todorov : « Dans un monde qui est bien le nôtre, celui que nous connaissons, sans diables, sylphides, ni vampires, se produit un événement qui ne peut s'expliquer par les lois de ce même monde

familier¹ ». C'est par le personnage de Julia que se manifeste la dimension fantastique du récit. En effet, elle parvient parfois à voir les fantômes de ses oncles dans leur maison :

Además, los tíos empezaron a entrar en la casa. Yo encontraba trozos de vendas, las dichosas tuercas, y a menudo los cajones revueltos, como si estuvieran buscando algo que no terminaran de encontrar. Su centro de interés era la cocina. Revolvían en la comida, abrían los tarros con las legumbres, cambiaban de lugar la comida, pero sin llegar a probarla, movidos – creo – por un sentimiento de nostalgia. Es verdad que apenas molestaban. Eran muy silenciosos, y pululaban por el pasillo y las habitaciones tratando de evitar mi compañía. [...] Yo no podía soportar su presencia e, invariablemente, cuando entraba a atender a Olga, les echaba con cajas destempladas. « Fuera, les decía. A las escaleras² ».

Ici, il semblerait que Julia donne des explications surnaturelles – la présence des êtres surnaturels – aux phénomènes qu'elle rencontre dans la maison dans le but, selon Todorov, de « supplé[er] à une causalité déficiente³ ». Julia attribue ainsi des intentions aux fantômes en ce qui concerne le désordre de la cuisine (l. 2-3), ou encore la position de ces derniers dans la maison (l. 6), comme si elle était capable de les comprendre. Elle est si convaincue de leur existence, qu'elle leur parle en faisant preuve d'autorité comme le montre l'expression « con cajas destempladas » (l. 8-9).

Par ailleurs, la protagoniste confond ses rêves, qui font partie intégrante de sa vie, avec la réalité. Par exemple, un de ses rêves qu'elle définit comme « el de los animales », se déroule dans le désert : « en mi sueño estábamos en el desierto » où se situe une oasis. Ce rêve en particulier, comme plusieurs autres dans lesquels on retrouve le personnage de Carlos – l'homme qu'elle aime –, bouleverse la protagoniste – « ese sueño me trastornó⁴ » – au point qu'elle finit par confondre le bruit de l'eau du bassin de l'oasis avec celui de l'eau dans la tuyauterie :

¹ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique* (1970), Paris, Points Essai, 2015, p. 29.

² MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, Barcelone, Círculo de Lectores, 1997, p. 209.

³ TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, *op.cit.*, p. 116.

⁴ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 96.

Luego escuchaba las tuberías. Pasaban por allí y era frecuente que escuchara sus ruidos. Recuerdo que la noche del sueño, me desperté con ese sonido en los oídos. Oía a los animales que se habían reunido a nuestras espaldas para revolver en la arena y ese sonido poco a poco se fue confundiendo con el del agua al correr por las tuberías. Esos días, siempre que volvía a escucharle, cerraba los ojos y hacía el camino inverso, pasando de la realidad a mi sueño⁵.

Bien qu'elle parvienne à la fin de l'extrait à passer de la réalité au rêve et inversement, nous voyons bien qu'elle confond les deux sons avec notamment le polyptote autour des verbe « oír » et « escuchar » qui montre l'abondance des phénomènes auditifs et qui permet de souligner la porosité entre rêve et réalité chez la protagoniste. Julia a également un rapport étrange au monde qui se manifeste sous la forme d'un lien très étroit, presque exagéré avec ce qui l'entoure. Selon Carlos, Julia est capable de percevoir ce que les autres ne voient pas, elle est « uno de esos seres que tenían el sentido de las cosas⁶ ». Cette faculté s'exprime plus particulièrement dans le couloir de la maison familiale, où émane une aura maléfique qu'elle décrit en ces termes : « Me parecía que esa tarde había algo en él <el pasillo> [...], una maldad secreta, algo que se desprendía de él como un olor, y que de caer bajo su influjo nadie podría salvarme⁷ ». Julia personnifie le couloir en le pensant mal intentionné envers elle, comme s'il détenait un pouvoir maléfique capable de la réduire à néant. Son rapport au monde passe ainsi par son imagination et est fondé sur les sensations qu'elle ressent au contact de la réalité. Bien que ces sensations soient réellement éprouvées par la protagoniste, il persiste toutefois une certaine confusion chez le lecteur entre réalité et imaginaire. Si elle ressent effectivement ce qu'elle nous décrit, nous ne pouvons pas savoir si ces perceptions, qui sont la cause de ces sensations, sont réelles ou imaginées. C'est pourquoi elle n'est pas capable de l'expliquer pleinement, et c'est précisément ce qui met en évidence le registre fantastique propre à ce récit.

La confusion temporelle comme point de départ de l'imaginaire

⁵ *Ibid.*, p. 99.

⁶ *Ibid.*, p. 155.

⁷ *Ibid.*, p. 67.

Tout au long du roman, la narratrice, par son introspection, est prise entre son présent qu'elle ne peut fatalement négliger, et son passé sur lequel elle construit toute sa démarche. Elle éprouve ainsi des difficultés à vivre totalement son présent. En effet, elle a tendance à le confondre avec son passé, par le biais des sensations qu'elle a éprouvées à un certain moment de sa vie : la mort de sa mère l'obligeant à vivre chez son oncle qui se trouve, en réalité, être son père ; le décès de celui-ci ; la confrontation constante avec sa tante et sa cousine Olga, son amitié avec le jeune allemand Gott qui finira par se noyer ; puis, des souvenirs plus récents liés à son aventure amoureuse avec Carlos qui l'a profondément marquée.

Cette confusion fait naître une attitude imaginative chez la protagoniste qui, développant « des souvenirs imaginaires⁸ », évoque son enfance, sa vie de jeune adulte puis ses aventures amoureuses avec une succession d'images. Ces dernières lui permettent, dans un premier temps, de décrire précisément son vécu, mais surtout de présentifier le passé, par le biais de ses sensations imaginées ou fantasmées. En effet, il s'agit pour elle de « tromper l'absence⁹ » – notamment de Carlos – par la remémoration de son passé. Ces images sont très présentes, plus particulièrement dans les récits des moments passés avec Carlos, dans la mesure où c'est avant tout son désir qui parle pour elle, désir qu'elle éprouvait lors de l'absence de son bien-aimé et qu'elle éprouve à nouveau dans le présent par la remémoration. Par exemple, lorsqu'elle décrit ses moments de complicité avec son amant, elle les compare à des histoires fictives et des éléments naturels :

Cuando uno tenía los labios reseco el otro le daba de beber acercándole su boca, que previamente había cargado como un buche. Unas veces era como el árbol de mi sueño, el árbol que lleva su nombre. Abrazarle era como entrar en un mundo de rumores y hojas innumerables, ir de una rama a otra, encontrando a cada instante una nueva dirección que seguir. Otras, sin embargo, parecía empequeñecerse cuando te acercabas a él. Entraba luminoso en tus

⁸ TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Folio Essais, 1999, p. 174.

⁹ JANET, Pierre, *Evolution de la mémoire et de la notion de temps*, Paris, EHS, 1928, p. 195, cité par TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire, op.cit.*, p. 195.

brazos, y sus movimientos eran instantáneos e imprevisibles, como si fuera un pez¹⁰.

Ici, Julia se réfère à un pilote d'avion appelé Flores, dont Don Ernesto, un ami de Julia, lui-même pilote, lui avait parlé lorsqu'elle était plus jeune. Selon ses dires, il s'était écrasé avec son avion au beau milieu du désert, et une femme lui avait donné de quoi s'abreuver à l'aide de sa propre bouche. De la même manière, Carlos donnerait de l'eau par sa bouche à Julia, comme s'il se faisait mère nourricière, avec l'image de l'eau assimilable au lait maternel. Il s'agit là d'une métaphore aquatique où le liquide joue un rôle primordial en tant que source pure et surtout originelle. Pour reprendre l'analyse de Bachelard dans *L'eau et les rêves*, le liquide revêt ainsi une dimension symbolique :

L'image même du grand mystère de la vie, la représentation plastique de l'amour, de son insaisissable éclosion, de son puissant devenir, de son passage du rêve à la pleine conscience par laquelle, enfin, nous apparaît son essence tragique¹¹.

Le liquide, en tant que source pure, symbolise l'amour naissant et montre d'une certaine manière sa fatalité, puisque dans le roman il est voué à disparaître. Dans le même ordre d'idée, Carlos est comparé à un poisson dont les mouvements seraient « instantanés et imprévisibles », ce qui rappelle une forme de liberté aquatique qu'on retrouve déjà dans l'image de la mer dans les rêves de la protagoniste. Nous assistons, avec les descriptions que Julia fait de son passé, au passage que Bergson appelle du « souvenir pur » au « souvenir-image » dans la mesure où :

Essentiellement virtuel, le passé ne peut être saisi par nous comme passé que si nous suivons et adoptons le mouvement par lequel il s'épanouit en images présentes, émergeant des ténèbres au grand jour¹².

¹⁰ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 139-140.

¹¹ KUFFERATH, Maurice, *Tristan et Iseult*, cité par BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière*, Paris, Biblio Essais, Livre de poche, 2003, p. 149.

¹² BERGSON, Henri, *Matière et mémoire*, p. 278, cité par RICOEUR, Paul, *La mémoire, l'histoire, l'oubli*, Paris, Seuil, 2000, p. 63.

Alors, les souvenirs de Julia affluent en elle par des images présentifiées qui lui permettent de revivre son souvenir. Ainsi, les images – pures fictions de la protagoniste qui se rejoue son passé – lui permettent d’aller au-delà du simple souvenir afin de le revivre plus intensément.

Dès lors, la solitude de la protagoniste et le fait de se remémorer son passé provoquent chez elle « un décalage continu de l’actualité du vécu <vers> un autre vécu fictif¹³ », elle va alors imaginer les sensations qui lui manquent à l’heure de la remémoration pour présentifier son amour avec Carlos. En outre, la mémoire représente « un effort pour rouvrir le temps à partir des implications du présent¹⁴ ». Ce rêve qu’elle fait en prison au sujet de Carlos lui permet de retrouver, avec la même intensité, le désir qu’elle éprouve à son égard.

La dichotomie entre rêve et rêverie

Ce roman d’introspection est ponctué de récits enchâssés des songes de la protagoniste car elle effectue constamment des allers-retours depuis son présent vers ses rêves, passés ou présents. Ceux-ci se divisent en deux catégories : les rêves éveillés, diurnes, ou hallucinations, et les rêves nocturnes. Ces songes, que produit inconsciemment la narratrice, désignent à la fois, pour reprendre une définition d’Amadeo López, la représentation de la réalité et une représentation « purement illusoire¹⁵ » de celle-ci. Il s’agira donc de traiter « l’ensemble des images produites par la conscience qu’elles soient de nature hallucinatoire, onirique, mythique, fantastique ou le résultat d’une activité volontairement créatrice de situations et d’êtres de fiction¹⁶ ».

Le rêve le plus récurrent et le plus fort est celui qu’elle fait dès le début du roman dans lequel Gott, son ami d’enfance allemand, dont on ne connaîtra l’importance que plus tard dans l’histoire, lui tend un cœur sanguinolent à manger :

¹³ GUSDORF, Georges, dans son essai *Auto-bio-graphie*, cité par MIRAUX, Jean-Philippe, *L’autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Paris, Armand Colin, 2009, p. 85.

¹⁴ Citation de MERLEAU-PONTY issue de TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, *op.cit.*, p. 211.

¹⁵ LOPEZ, Amadeo, « Le réel et l’imaginaire », *op.cit.*, p. 41.

¹⁶ *Id.*

Estaba en el centro de la habitación, muy pálido, y en una de sus manos llevaba una masa informe, palpitante, de la que se escurría un líquido espeso como el esmalte de las uñas. Cuando se dio cuenta de que me fijaba en esa mano, me la mostró sonriendo. Era un corazón humano, y empezó a comérselo. La sustancia de ese corazón se derramaba por sus labios con la masticación incesante, y le empapaba la chaqueta y la camisa. «No, decía en nuestro idioma, los espejos ya no son lo que eran». Y se acercaba para ofrecérmelo. Pero yo retiraba la cara y apretaba la boca tan fuerte que al despertarme, bañada en sudor, me dolían los músculos de la mandíbula¹⁷.

Dans ce cauchemar, Gott, pâle, revient tel un vampire dans la vie de Julia, avec ce cœur ensanglanté entre les mains. Le songe est si intense qu'au réveil, la protagoniste en ressent encore les effets : ses muscles restent contractés comme lorsqu'elle s'efforçait de ne pas manger le cœur de Gott, comme si le rêve se prolongeait. Ce songe de la protagoniste, qui résulte du traumatisme de la mort de Gott, ne la quittera jamais et influera sur son état d'esprit tout au long de sa vie : comme l'affirme Iwasaki Fernando, il s'agit de : « pesadillas que nunca nos abandonan y que envejecen con nosotros, añadiéndole al terror primigenio los temores de la edad, las heridas del amor y el dolor de la experiencia¹⁸ ».

On peut remarquer ici que la noyade de Gott, à qui Julia s'était attachée, a laissé une marque profonde dans son esprit puisque, aujourd'hui encore, elle est hantée par la peur de la mort et du temps qui passe. En outre, on retrouve une relation très étroite à la mort dans le caractère vampirique de Gott et dans l'acte de cannibalisme de manger son cœur, qui se retrouvent dans la plupart des œuvres de Gustavo Martín Garzo et notamment dans *El Valle de las gigantes*¹⁹. En effet, ce roman met en scène des femmes cannibales qui se nourrissent des corps laissés dans la forêt par la milice phalan-

¹⁷ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva, op.cit.*, p. 19-20.

¹⁸ IWASAKI, Fernando, *Páginas de espuma*, p. 53, cité par HANAI, Marie-José, « Realidad y sueño en algunas obras hispanoamericanas de la literatura fantástica », in LÓPEZ, Amadeo, MÉNARD, Béatrice, *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*, Paris, Presses Universitaires de Paris, 2012, p. 141.

¹⁹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantes*, Barcelone, Ediciones Destino, 2000. Voir sur ce point NOYARET, Nathalie, « Les visages du vampirisme dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo », *Le vampirisme et ses formes dans les Lettres et les Arts*, L'Harmattan, 2009, p. 97-110.

giste durant la guerre civile. Ici, c'est à la fois Gott, avec sa pâleur puisqu'il est décrit comme « muy pálido » dans les rêves suivants, et Julia, par le fait de manger un cœur, qui incarnent le vampirisme. Ce vampirisme se trouve également incarné dans l'Animal que voit Julia tout au long du roman, comme l'affirme Natalie Noyaret dans son étude sur le vampirisme dans les œuvres de Martín Garzo :

Au-delà, le vampirisme psychique ou « énergétique » trouve son illustration, sous la plume de Gustavo Martín Garzo, sous les traits d'une bête insolite qu'il fait entrer dans son univers romanesque en 1996, en donnant à voir la narratrice de *La vida nueva* envoûtée depuis son enfance par un Animal en qui elle voit, chaque fois qu'il se manifeste à elle, une voie d'accès à un autre univers, à une autre réalité²⁰.

Il semblerait, par ailleurs, que cet acte de cannibalisme révèle le désir d'amour de Julia, qu'elle assouvira avec Carlos : chez Freud, l'acte de l'absorption a souvent des prolongements sexuels avec l'assimilation de « la rythmique de la succion » à la « rythmique sexuelle²¹ », rythmique qui serait dominante dans l'enfance avec la thématique de l'allaitement. Cette absorption se rapproche notamment de la déglutition que l'on retrouve chez l'Animal, orthographié avec une majuscule comme pour humaniser cette créature que Julia considère comme son égal : « Sentí el mismo ruido que había sentido otras veces, el arrastre de sus patas, que sin embargo no llegué a ver, y un sonido extraño, como de deglución²² ». On remarque ainsi une certaine « cohésion psychique²³ » au sein des rêves de Julia avec notamment celui de la déglutition comme désir sexuel. Ensuite, une « série de rêves²⁴ » majeurs en lien avec Carlos, alimente ces illusions nocturnes. En réalité, leur relation se construit en

²⁰ NOYARET, Natalie, « Les visages du vampirisme dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo », in *Le vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*, op.cit., p. 99.

²¹ FREUD, Sigmund, cité par DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Paris, Dunod, 2016, p. 50.

²² MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, op.cit., p. 118.

²³ DESOILLE, Robert, *Exploration de l'affectivité subconsciente par la méthode du rêve éveillé*, p. 74, cité par DURAND, Gilbert, *Les Structures anthropologiques de l'imaginaire*, op.cit., p. 41.

²⁴ JUNG, Carl Gustav, « Sur la méthode de l'interprétation des rêves », séance du 25.10.1938, *L'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1999, cité par VIALET-MARTINEZ, Claire, « De la révélation des rêves à la révélation du rêve dans *Rabos de lagartija* de Juan Marsé », dans LOPEZ, Amadeo, MENARD, Béatrice, *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*, op.cit, p. 64.

parallèle des rêves qu'elle fait de lui, comme elle le précise dans le roman : « Mi relación con Carlos es inconcebible sin esa presencia oscura de los sueños. [...] Porque la manera de existir de esa relación fue siempre la de lo que se esconde²⁵ ». On constate que le rêve conditionne sa vie : celui-ci devient quasiment la seule et unique manière de vivre paisiblement sa relation avec Carlos. En effet, les trois songes que fait Julia symbolisent les trois moments de sa relation, comme elle le décrit ici :

Tuve muchos sueños en los que aparecía él, pero hay tres que no olvidaré mientras viva. El primero, que fue el de los animales, coincidió con el descubrimiento de que le quería; el segundo, en el que volamos juntos, marcó el instante más dulce de ese amor; y el tercero, el del funeral, habría de descubrirme la importancia decisiva que llegaría a cobrar en mi vida²⁶.

Dans le premier rêve, ils apprennent à se découvrir en se touchant et en consommant leur amour ; le second correspond à l'époque où ils se voyaient régulièrement et parvenaient à se cacher de la femme de Carlos, alors souffrante ; le troisième rêve correspond à la fin de cet amour avec la trahison de Carlos qui laisse Julia se faire enterrer vivante. Dans ce dernier, Julia, qui a simulé sa mort avec la complicité de Carlos, se retrouve prise au piège dans un cercueil, car elle est incapable de parler et ne retrouve plus Carlos qui est le seul à pouvoir lui venir en aide : « Quería llamar a Carlos, decirle que viniera pronto para contarles a todos lo que pasaba, pero no podía hacerlo. Tampoco podía moverme, ni siquiera abrir los ojos²⁷ ». Ainsi, ces songes qui ponctuent son histoire d'amour représentent les deux symboles de la libido selon Freud, c'est-à-dire Eros, l'amour, et Thanatos, la mort²⁸ : d'un côté, Julia est follement amoureuse de lui, elle souhaite que cet amour soit éternel et de l'autre, cet amour est capable de la conduire au cimetière.

En effet, au début du rêve, Carlos et Julia partagent un moment de grande complicité – « lo que hacía era guiñarme un ojo, lamerse delicadamente los labios con la puntita de la lengua, como diciéndome

²⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 100-101.

²⁶ *Ibid.*, p. 101.

²⁷ *Ibid.*, p. 216-217.

²⁸ DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, *op.cit.*, p. 223.

"me muero de ganas de besarte"²⁹ » – puis la distance se fait de plus en plus sentir. Julia prend alors conscience que tout son avenir ne dépend que de lui : « trataba de moverme, y me daba cuenta de que no podía hacerlo, y que dependía por completo de Carlos para hacerles saber a los demás la verdad³⁰ ». Dès lors, si Carlos est absent et ne se montre pas, Julia est destinée à être enterrée vivante. Elle décrit précisément la scène dans laquelle on l'enferme et on l'emmène au cimetière : « Llegaban a poner la tapa, y sentía los movimientos. Cómo me llevaban sobre los hombros, y las maniobras que se veían forzados a hacer para salvar los obstáculos³¹ ». Au début des rêves, elle croit en l'éternité de l'amour, capable de braver le passage du temps, puis elle se rend compte que cet amour est voué à mourir. Ainsi, songe et réalité s'entremêlent sans cesse dans la vie de la protagoniste, à tel point qu'elle ne parvient pas à les différencier. C'est alors que la prise de conscience est essentielle pour la protagoniste : elle se rend compte que Carlos ne peut pas dévoiler au grand jour leur relation. De la même manière, dans le rêve, il ne peut pas révéler son implication dans ce simulacre d'enterrement, la condamnant ainsi au silence et à l'oubli.

Cependant, cette frontière floue, poreuse, entre rêve et réalité apparaît surtout dans les rêves diurnes qui se manifestent dans le roman sous la forme du *leitmotiv* de l'Animal. Sa première apparition survient lors du premier jeûne de Julia (alors enfant) que sa tante vient de réprimander au sujet de Gott :

Era en instantes así cuando, en mi infancia, solía aparecer el Animal. La primera vez a las pocas semanas de mi llegada a la casa de los tíos. No que lo viera en mis sueños; estos mismos ojos que tengo en la cara, estos con los que ahora puedo ver, si así lo quiero, el armario con las medicinas, o la bombilla que cuelga del techo. Estaba sobre la mesa del comedor, y tenía el tamaño de un gato, aunque más redondo y con las patas muy cortas. Su sombra se proyectaba sobre la pared. Una sombra en forma de embudo, como un visitante llegado de ninguna parte, de otro planeta. Me desmayé. Tuve una fiebre altísima, y en mi delirio me parecía que aquel extraño ser seguía merodeando por la casa, y que en cualquier mo-

²⁹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 216.

³⁰ *Ibid.*, p. 217.

³¹ *Id.*

mento me atacaría, causándome heridas terribles. Eso sucedía por las noches. [...] Por las mañanas era distinto. De pronto no le tenía miedo, o teniéndoselo ejercía sobre mí una extraña fascinación que me llevaba en su búsqueda, aunque me fueron temblando las piernas. Me gustaba hacerlo. Entraba de puntillas en las habitaciones tratando de sorprenderlo. Solo vivía para volver a verlo, para saber cómo era de verdad y qué cosas le gustaba comer³².

En fonction du moment de la journée, l'apparition de l'Animal fait naître des attitudes distinctes chez Julia. De nuit, la jeune fille est effrayée par l'apparition de cette ombre. Julia a conscience que cet animal aurait pu être le fruit de son rêve, mais elle sait que ce n'est pas le cas, et insiste sur ce point : « no que lo viera en mis sueños³³ ». Mais au lever du jour, elle n'en a plus peur et se trouve fascinée, passant sa journée à le chercher. Lors de sa deuxième apparition nocturne, Julia parvient à entendre l'Animal mais elle ne le perçoit plus au lever du jour, comme si la rêverie n'était possible que dans l'obscurité, vectrice d'illusions. Ce roman reprend donc certaines caractéristiques du récit fantastique. On retrouve la confusion entre passé et présent et entre réalité et imaginaire notamment avec la question du rêve. Dès lors, nous interrogerons l'hésitation fantastique du récit en confrontant une possible explication rationnelle des faits relatés à l'explication surnaturelle que nous venons d'aborder.

FOLIE OU SIMPLE DÉSIR D'ÉVASION

La lucidité de la protagoniste

La folie, en tant que « l'autre de la raison³⁴ », a plusieurs facettes : soit elle est « un autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même », soit elle est « visage de ténèbres, certitude de mort, bête de désir...que la raison s'efforce de vaincre mais sur lesquels il n'y a pas de victoire définitive³⁵ ». Dès lors, il y aurait chez Julia à la fois un « visage de ténèbres » puisque c'est une criminelle, « une certitude de mort » à laquelle elle est étroitement liée, et une « bête

³² MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 42.

³³ *Id.*

³⁴ DE WAELHENS, Alphonse, « Folie (histoire du concept) », Encyclopedia Universalis, <https://www-universalis-edu-com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/folie-histoire-du-concept/>, [page consultée le 06.05.2024].

³⁵ *Id.*

de désir » dans la mesure où elle ne vit que pour l'assouvir. Par exemple, lorsqu'elle aperçoit l'Animal pour la première fois, elle ne cesse de vouloir le retrouver et ce, tout au long de sa vie, comme le montre notamment l'expression « *ejercía sobre mí una extraña fascinación que me llevaba en su búsqueda*³⁶ ». Son désir de le connaître la pousse à le rechercher. Pour ce qui est de « l'autre qui conteste la raison à l'intérieur d'elle-même », il semblerait que cette dualité soit également présente chez la narratrice, puisqu'elle parle à certains moments d'une autre qui pourrait sortir d'elle-même, comme si elle était schizophrène :

Mientras lo hacía soñaba que podía salir de mí misma, que podía decirle a esa otra que estaba afuera [...] que me ayudara a buscarlo. Que cuando lo encontráramos podríamos esconderlo y quedarnos con él. Ocuparnos de darle lo que necesitara, de atenderlo y protegerlo como si en todo el mundo solo nosotras dos pudiéramos llevar a cabo esa tarea como correspondía³⁷.

On observe aussi l'alternance de moments de folie et de lucidité chez la protagoniste, tout au long du roman. Cet acte réflexif revient souvent dans le roman à propos de l'Animal qu'elle voit, sur lequel elle essaye d'adopter un regard objectif jusqu'à l'*excipit* ci-dessous :

Al despertar he visto a un pájaro posado en la ventana. Picoteaba un ratito y se iba, luego regresaba de nuevo. Así tres o cuatro veces, como si me estuviese observando a través del cristal. Tratando de entender la historia de mi vida. ¿Puede hacerlo alguien? He comprendido que me da lo mismo, y me he puesto a pensar en el Animal. En lo chiflada que debí de estar entonces para llegar a creer que andaba por el techo del comedor. Sobre todo en aquello tan gracioso de que se alimentara de moscas. Pero luego he cerrado los ojos y enseguida he sentido la misma presión inasible, tan semejante a lo que se oye cuando uno se acerca una concha al oído. Algo así como una invasión de la oscuridad, como si el vacío estuviera lleno, y ya nada ni nadie pudiera aproximarse a nosotros³⁸.

Peu avant ce passage, Julia a une discussion avec une gardienne de la prison, nommée Sorax, qui lui confie avoir entendu la voix de sa

³⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva*, *op.cit.*, p. 42-43.

³⁷ *Id.*

³⁸ *Ibid.*, p. 220-221.

mère décédée l'appeler le jour de la mort de sa sœur. Cette confession laisse Julia « perpleja³⁹ » et c'est – semble-t-il – la raison pour laquelle Julia en vient à se questionner sur ses propres perceptions. Se rendre compte que Sorax n'est pas si méchante qu'elle le pensait, la pousse à voir au-delà de ses propres convictions. Dès lors, cette ultime divagation basée sur sa vision des oiseaux amène la narratrice à se questionner sur sa vision de l'Animal, non sans une certaine ironie. Elle commence par assumer sa possible folie en se qualifiant elle-même de « chiflada » mais aussi en définissant l'Animal qui mangerait des mouches comme « *aquello tan gracioso* ». La perplexité du personnage se traduit ainsi en deux attitudes presque opposées : d'abord, elle a l'impression que sa vie n'a été que mensonge, puis elle ferme les yeux comme si elle tentait à nouveau de se plonger dans une attitude qui lui est pourtant absurde. La comparaison avec le coquillage semble, à cet égard, pertinente : on y entend le bruissement des vagues qui, selon elle, représentent un danger latent, en lien avec l'eau. Depuis une balade en bateau avec sa famille, Julia est traumatisée par la mer qu'elle voit souvent agitée dans ses rêves :

Luego, en la barca, tuve miedo. Miedo del mar, tan pesado, tan turbio, como lleno de posos. Me lo había imaginado más claro y alegre, con los peces nadando en todas las direcciones, y me extrañó su oscuridad. Empecé a sentirme mal. Recuerdo que llegué a pasarme gran parte del viaje con los ojos cerrados, abrazada a unos y a otros, esperando que el mar fuera a tragarnos a todos. Ese, era el mar de mi sueño, y poco a poco aquel antiguo temor volvió a apoderarse de mí⁴⁰.

Pour elle, l'immensité, la profondeur et l'obscurité de l'eau sont capables de l'engloutir. De la même manière, l'Animal veille et peut venir à tout moment à elle. Elle a conscience qu'il s'agit de la métaphore de son angoisse comme le montre la comparaison « *como una invasión de la oscuridad* » : l'obscurité reprend alors du terrain comme lorsqu'elle voyait l'Animal. Julia n'en percevait que l'ombre et, le plus souvent, la nuit comme s'il venait matérialiser ses angoisses. Il semblerait que Julia préfère se réfugier dans cette vision familière face aux troubles du monde, comme si elle y associait la sécurité

³⁹ *Ibid.*, p. 220.

⁴⁰ *Ibid.*, p. 31.

maternelle, au milieu de la nuit. En effet, Julia a perdu sa mère très jeune et en garde donc le souvenir idéalisé d'une époque sûre dans laquelle rien ne pouvait lui arriver.

Le langage, voie d'accès vers un autre monde

Julia, protagoniste principale, mais aussi narratrice autodiégétique, entretient une relation privilégiée avec les mots et le langage. En tant que prisonnière, en marge de la société, mais aussi peu ancrée dans la réalité par sa capacité d'imagination, elle émet parfois un discours étonnant, aux limites de la folie. On peut notamment remarquer les répétitions de ses rêves et la prédominance du « como si » qui témoigne du développement d'un imaginaire. Tout d'abord, son attachement aux mots se manifeste dans la façon qu'elle a de jouer avec eux lorsqu'elle parle du meurtre d'Olga : « Bueno, matarla es una expresión muy fuerte, porque en realidad ya estaba muerta desde la marcha de Víctor [...]. Digamos que me limité a acelerar el proceso⁴¹ ». Julia essaye de minimiser son crime par le recours à un euphémisme : d'abord, elle affirme le fort pouvoir du mot « matar », puis elle insiste sur le fait que sa cousine avait déjà été tuée, d'une certaine manière, par Víctor, le compagnon d'Olga qui l'avait abandonnée. De même, l'affirmation finale accentuée par « digamos », comme si elle consentait à admettre une certaine vérité, montre également sa volonté de jouer sur les mots avec un syllogisme un peu enfantin : elle était déjà un peu morte quand je suis arrivée, je ne l'ai pas tuée, j'ai simplement accéléré le processus qui était trop lent à mon goût. Julia minimise le meurtre qu'elle a commis, pour ne pas avoir à l'assumer.

Enfin, son discours se situe en marge des conventions et témoigne d'une vision du monde, à rebours de la pensée commune, comme le montre sa définition de l'enfer :

Nunca pude entender que ese infierno tan temido tuviera que ver con grandes perlas de aguas hirvientes, con las llamas que lo llenaban todo y los cuerpos achicharrados. Para mí el infierno era el frío, el mundo de las escamas y de las garras. Era estar separado de las cosas. Como si entre ellas y el que las contemplaba hubiera una distancia imposible de cubrir, como titubear ante una puerta

⁴¹ *Ibid.*, p. 210.

sintiéndose más y más extraño a cada momento. Nada relacionado con el fuego, con lo que está caliente⁴².

Ici, l'antithèse entre cet enfer chaud avec les flammes qui consomment les corps des morts et la vision de Julia qui est celle d'un enfer froid, lié au monde aquatique avec les « escamas » montre le caractère marginal de Julia. Elle pense à rebours de la pensée commune sur le monde et propose une conception de l'enfer qui s'écarte du modèle habituel. On retrouve l'image aquatique présente dans ses rêves avec la métaphore de l'eau comme un danger permanent lié à son expérience de la mer lorsqu'elle était enfant. Dès lors, Julia s'inscrit dans un système d'images, dans une pensée imaginaire qui est caractéristique de l'univers de Martín Garzo. Elle voit l'enfer tel une mer géante habitée, non par Cerbère, mais par des créatures aquatiques qui amèneraient désespoir et désolation. Ainsi, le discours de Julia est ambivalent : elle peut se montrer lucide et sensée, mais elle a aussi tendance à alimenter un monde de chimères dans lequel elle se complaît.

La dualité de la folie et l'ouverture vers l'ailleurs

La folie, en tant qu'elle se définit en opposition à la raison et en lien avec un certain éloignement de la norme, est elle-même le fruit d'une dualité. En cela, elle est en lien avec le thème du miroir, en ce que le fou est « celui qui a perdu son image [...] ; celui qui s'est blé⁴³ ». Dès lors, notre protagoniste se dédouble à cause de sa séparation amoureuse, de son crime et de ses nombreux traumatismes d'enfance. Elle a aussi « perdu son image⁴⁴ » dans la mesure où elle construit son identité, qu'elle semble avoir perdu, au fil du récit. En effet, Julia a vécu avec sa mère jusqu'à la mort de cette dernière, mais elle ne connaissait pas son père : c'est son oncle qui a constitué la seule figure paternelle, véritable pilier de son enfance jusqu'à sa mort. Sa quête identitaire est notamment liée à cette figure paternelle puisqu'à la fin du roman, Julia finit par se rendre compte que celui qu'elle a toujours considéré comme son oncle et qui s'est occupé d'elle à la mort de sa mère était en réalité son géniteur. Dans un premier temps, la dualité, en tant que conflit de la personne avec

⁴² *Ibid.*, p. 83.

⁴³ FOUCAULT, Michel, in FRUCHAUD Henri-Paul, LORENZINI Daniele, REVEL Judith, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019, p. 91.

⁴⁴ *Id.*

elle-même, se donne à voir chez Julia dans l'apparition de l'Animal. Nous pouvons avancer que, d'une certaine manière, l'Animal représenterait Julia.

En tant que personnage à part entière, on pourrait lui donner une personnalité propre : la nuit, il est menaçant, il n'est que l'ombre de lui-même et le jour, il se cache et Julia est obligée de le chercher constamment. Il lui rappellerait ainsi sa part d'animalité, la fureur en elle et le danger qu'elle représente. L'ombre de l'Animal qui la hante sans cesse la nuit représenterait l'ombre d'elle-même, selon Jung « le côté obscur de [sa] personnalité où résident les pulsions et les forces qui échappent à la conscience⁴⁵ ». Cette ombre serait notamment présente lorsqu'elle est méchante, avec Olga notamment. Et la recherche de l'Animal en journée correspondrait, d'une certaine manière, à sa quête identitaire : elle chercherait en réalité sa propre ombre, sa face cachée. Cette dualité, qu'elle finit par admettre à la fin du roman, se manifeste surtout à la suite de sa rupture avec Carlos. Ce dernier divise sa personnalité en une fille raisonnable et en une autre complètement folle qu'elle n'arrive pas à canaliser : « una loca empezó a vivir dentro de mi desde el instante en que nos separamos⁴⁶ ». Cette allusion à la folle qui vit en elle fait écho aux propos de Carlos : « tendrás que vivir con una loca dentro de tu corazón, tenerla encerrada día y noche, para que no se escape y venga corriendo a buscarme. Porque no podrás olvidarte de mí⁴⁷ ». L'absence de l'être aimé fait naître chez elle des attitudes particulières : par exemple, lorsqu'ils sont voisins, elle lui envoie des signes pour le moins osés, comme lui lancer son sous-vêtement sur son balcon afin d'aller le voir. D'ailleurs, elle s'étonne elle-même de cette attitude, comme elle le précise ici : « No comprendía entonces mi atrevimiento de días anteriores, y solo con pensar en aquellas escenas me llenaba de vergüenza⁴⁸ ».

En outre, le dédoublement de la protagoniste se manifeste dans le roman comme une mise en scène d'elle-même : tout le roman est

⁴⁵ JUNG, Carl, Gustav, *Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (C. Gauger, Trad.) Madrid, Trotta, 2002, cité par NUÑEZ DE LA FUENTE, Sara, *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Oscar Esquivias*, thèse doctorale dirigée par CELMA VALERO, María Pilar y MORÁN RODRIGUEZ, Carmen en la universidad de Valladolid, 2017.

⁴⁶ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva, op.cit.*, p. 204-205.

⁴⁷ *Ibid.*, p. 204.

⁴⁸ *Ibid.*, p. 104.

construit sur des rétrospections qui permettent à la protagoniste de rejouer son passé comme une pièce de théâtre. Selon Foucault, dans le théâtre de la folie (notamment baroque), il existe deux versants distincts : chez Julia, il y aurait un premier théâtre classique, et un second « plus onirique, plus fantastique que le premier ; et qui a pour fonction de le faire paraître comme le lieu de la vraisemblance et de la réalité⁴⁹ ». Il apparaîtrait, selon Foucault, lorsque le « héros devient fou sur la scène, et que s'instaure ce monde de confusions, [...], de désordre, de fausse mort et de quasi-résurrection⁵⁰ ». Dans notre roman, le premier théâtre serait celui de la prison, où la jeune femme tente en vain de vivre sous les lois qui lui sont données, et le second « intérieur et délirant⁵¹ » serait celui de ses rêves et de ses souvenirs dans lesquels elle se plonge constamment. Ce dédoublement théâtral aurait pour rôle « d'énoncer la vérité et de dénouer ce qui, sur la grande scène du théâtre, n'avait pu trouver ni formulation ni solution⁵² », c'est-à-dire, de montrer les raisons du crime et de la construction identitaire de Julia. Ainsi, ce drame de la protagoniste qui est en conflit avec elle-même, se rapproche du théâtre baroque dans la mesure où tous deux mettent en scène la folie et mettent en exergue, selon Castro Orellana : « la impotencia frente al poder de la ilusión donde la locura se desdobra para identificarse con la propia teatralidad⁵³ ». Selon lui, il n'est donc pas possible de dominer entièrement ses chimères, sa folie.

Néanmoins, il semblerait que la folie de Julia ne la condamne en aucun cas à une vie d'illusions. La folie dans ce roman, en tant qu'elle permet à la protagoniste d'accéder à un monde nouveau, lui permet d'acquérir une connaissance que le commun des mortels ne pourra jamais obtenir. Sa folie lui permet, par le biais de ses rêves et de ses rétrospections, non seulement de sortir de son enfermement, mais aussi d'aller au-delà du monde sensible. Ainsi, à l'instar du fou du roi au Moyen-âge qui permettait de révéler les vérités d'une cour aux nombreux vices, le personnage du fou permet de dévoiler selon Foucault « les grandes vérités de ce monde, des choses que le quotidien

⁴⁹ FOUCAULT, Michel, in FRUCHAUD Henri-Paul, LORENZINI Daniele, REVEL Judith, *Folie, langage, littérature, op.cit.*, p. 97.

⁵⁰ *Id.*

⁵¹ *Id.*

⁵² *Ibid.*, p. 97-98.

⁵³ CASTRO ORELLANA, Rodrigo, « La derrota del sentido, presentación de "la literatura y la locura" », *op.cit.* p. 91.

ne peut pas dévoiler, une vérité au-delà⁵⁴ ». Grâce à sa folie, la protagoniste semble, tout au long du récit, tisser un lien avec un monde parallèle dont les portes lui seraient ouvertes. Dès qu'elle voit l'Animal qu'elle qualifie de : « un visitante llegado de ninguna parte, de otro planeta⁵⁵ », Julia l'associe rapidement à un accès vers un autre monde qui serait inconnu de tous :

Era como si al apoyarme casualmente en la pared de la casa hubiera dado con un resorte oculto, y la pared se hubiera abierto dejando paso a una puerta, y ésta a un pasadizo y a un mundo de galerías. El acceso a otra casa, a un mundo diferente que, aunque estaba comunicado con el que conocíamos, apenas tenía que ver con él, que empezaba donde éste, agotado, se detenía sin poder añadir más⁵⁶.

L'idée de cet autre monde est récurrente dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo et se trouve, par exemple, mise en exergue dans le roman *La puerta de los pájaros*⁵⁷. À la fin de ce roman, Constanza, la protagoniste, se promène sur la plage avec Merlin qui lui dessine dans le sable une porte dont les lignes représentent le vol des mouettes dans le ciel. Constanza garde ce dessin en tête et, quelque temps après, décide de construire une porte à trois ouvertures dans son palais : « La puerta aún está allí y tiene tres entradas. Una de ellas, la más amplia, para los carruajes, otra, para los caminantes, y la tercera, situada en lo alto, para los pájaros⁵⁸ ». Et quand des visiteurs viennent la voir et lui demandent à quoi sert cette porte en hauteur, elle leur répond « sirve para acceder al silencio, a lo invisible del mundo. No hay en todo mi reino una puerta más importante⁵⁹ ». Martín Garzo accorde une place très importante aux lieux de passage vers un autre monde qui permettrait de dévoiler les mystères de la réalité qui nous entoure. Ainsi, il y a toujours un moyen de découvrir un autre monde, par une porte bien cachée, qui, dans *La vida*

⁵⁴ FOUCAULT, Michel, in FRUCHAUD Henri-Paul, LORENZINI Daniele, REVEL Judith, *Folie, langage, littérature, op.cit.*, p. 62.

⁵⁵ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La vida nueva, op.cit.*, p. 42.

⁵⁶ *Ibid.*, p. 118-119.

⁵⁷ MARTÍN GARZO, Gustavo, *La Puerta de los pájaros*, Impedimenta, 2014, p. 183.

⁵⁸ *Ibid.* Pour approfondir voir CELMA VALERO, María Pilar « Incursiones en lo insólito en la narrativa última de Gustavo Martín Garzo », in ÁLVAREZ MÉNDEZ, Natalia, *III Congreso internacional de literatura actual en castilla y león*, 14-16.10.2019.

⁵⁹ *Ibid.*, p. 183.

nueva, est l'apparition de l'Animal. Face à ces phénomènes étranges, la protagoniste a deux attitudes distinctes qui font écho à l'hésitation propre au fantastique évoquée précédemment : soit elle se caractérise comme folle, soit, le plus souvent, elle pense qu'elle a un pouvoir extraordinaire qui lui permet d'accéder, par ces visions, à un nouveau monde inconnu de tous.

Pour conclure, ce roman apparaît, pour reprendre les termes d'Érasme, comme un « éloge de la folie⁶⁰ » : Martín Garzo montre ici que la folie n'est pas à dévaluer comme étant une maladie irréversible condamnant celui qui en souffre à une vie misérable, mais comme une nouvelle manière de voir le monde et d'en découvrir les secrets, ou comme le dit Gustavo Martín Garzo « lo que está escondido y no sabemos ver⁶¹ ». Dans cette perspective, nous pouvons nous rapporter aux travaux de Carmen Morán qui s'appuie sur la thèse doctorale de Li-Jung Tseng. Ce travail met en exergue une spécificité de l'univers de Martín Garzo qui illustre parfaitement l'enjeu de *La vida nueva*. En nous faisant réfléchir à la folie de cette prisonnière, le romancier nous donne la clé pour comprendre les mystères de notre monde :

La fantasía nos da la clave para entrar en el ámbito de lo desconocido, que también forma parte del ser humano. En nuestra vida existen territorios a los que el discurso racional no puede llegar, así que hace falta explorarlos mediante la imaginación. A la vez, el novelista lanza un sutil desafío a la perspectiva «racionalista y positivista» del mundo y un cuestionamiento del imperio absoluto de la razón y de la ciencia poniendo de manifiesto sus límites frente a la misteriosa e inefable identidad del hombre y frente al enigma profundo de su destino⁶².

⁶⁰ ÉRASME, *Eloge de la folie* (1509), Paris, Flammarion, 1999.

⁶¹ MARTÍN GARZO, Gustavo, *Una casa de palabras, En torno a los cuentos maravillosos*, México D.F., Océano Travesía, 2013, p. 46.

⁶² TSENG, Li-Jung, « Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002) », thèse doctorale inédite, lue à l'Université de Valladolid, 2008, et citée par MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, dans « El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo », in *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 171.

BIBLIOGRAPHIE

- BACHELARD, Gaston, *L'eau et les rêves, essai sur l'imagination de la matière* (1942), Biblio essais, Livre de poche, Paris, 2003.
- BASSO, Elisabetta, « Foucault entre psychanalyse et psychiatrie "Reprenre la folie au niveau de son langage" », in *Archives de philosophie*, tome 79, 2016, [en ligne] : CAIRN <<https://www-cairn-info.lama.univ-amu.fr/revue-archives-de-philosophie-2016-1-page-27.htm>> [consulté le 16.03.2023].
- BOUHACEIN, Caroline, *Le personnage et la curiosité dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo*, séminaire « Curiosité et fiction romanesque (XXe-XXIe) dans les pays de langues romanes », organisé par Nathalie Noyaret et Vincent d'Orlando, Université de Caen, le 10.10.2013 [en ligne] : <Le personnage et la curiosité dans l'œuvre de - unicaen.fr · posibilidad... Un niño es un ser complejo, agitado por numerosos conflictos y la infancia está llena de angustias - [PDF Document] (vdocuments.site)> [consulté le 10.03.2022].
- , « Luz no usada de Gustavo Martín Garzo, du comportement farfêlu au questionnement existentiel », in AJELLO, Epifanio, D'ORLANDO, Vincent, LOIGNON, Sylvie, NOYARET, Nathalie, *Le personnage farfêlu dans la fiction littéraire (XXe et XXIe siècles) des pays européens de langue romane*, Colloque international Université de Caen, Periodico Anuale, 9-11.10.2014.
- CASTRO ORELLANA, Rodrigo, « La derrota del sentido, presentación de "la literatura y la locura" », *Dorsal: Revista de estudios foucaultianos*, n°. 1 (Ejemplar dedicado a: Cincuenta años de *Las palabras y las cosas*), 2016, [en ligne] : <La derrota del sentido: presentación de «La literatura y la locura» | Castro Orellana | Dorsal. Revista de Estudios Foucaultianos (cenaltes.cl).>, [consulté le 16.03.2023].
- CELMA VALERO, María Pilar « Incursiones en lo insólito en la narrativa última de Gustavo Martín Garzo », in ALVAREZ MENDEZ, Natalia, *III Congreso internacional de literatura actual en Castilla y León*, 14-16/10/2019, [en ligne] : <Universidad de León - Mesa 2: la novela de lo insólito (unileon.es)> [consulté le 17.03.2023]
- DE WAELHENS, Alphonse, « Folie (histoire du concept) », Encyclopaedia Universalis, [en ligne] : <<https://www-universalis-edu-com.lama.univ-amu.fr/encyclopedie/folie-histoire-du-concept/>> [consulté le 16.03.2023].
- DURAND, Gilbert, *Les structures anthropologiques de l'imaginaire*, Dunod, 1990.
- ÉRASME, *Éloge de la folie* (1511), Paris, Flammarion, 1999.
- FOUCAULT, Michel, in FRUCHAUD Henri-Paul, LORENZINI Daniele, REVEL Judith, *Folie, langage, littérature*, Paris, Vrin, 2019.

- JUNG, Carl Gustav, « Sur la méthode de l'interprétation des rêves », séance du 25.10.1938, *L'interprétation des rêves*, Paris, Albin Michel, 1999.
- LOMBARDO, Martín, « Escenas de locura, pensar la literatura desde el psicoanálisis », *Catedral Tomada: Revista de Crítica Literaria latinoamericana*, Vol. 4, n°6, 2016, [en ligne] : <Escenas de locura: pensar la literatura desde el psicoanálisis - Dialnet (unirioja.es).> [consulté le 17.03.2023]
- LOPEZ, Amadeo, « Le réel et l'imaginaire », *America*, Paris, 1993, Vol.12, n°1, [en ligne] : <Le réel et l'imaginaire - Persée (persees.fr).> [consulté le 16.03.2023]
- LOPEZ, Amadeo, MENARD, Béatrice, *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*, Centre de recherches ibériques et ibéroaméricaines, Travaux et Recherche, 8, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2012.
- MARTÍN GARZO, Gustavo, *El valle de las gigantes*, Barcelone, Ediciones Destino, 2000.
- , *La Vida nueva*, Barcelone, Círculo de Lectores, 1997.
- , *Luz no usada*, Grenade, Debolsillo, 2002.
- , *Una casa de palabras, En torno a los cuentos maravillosos*, México D.F, Océano Travesía, 2013.
- « Ha estado con nosotros Gustavo Martín Garzo », en « Encuentros digitales », *El mundo*, 11.12.2003 [en ligne]: mis en ligne le 11.12.2003 <elmundo.es | encuentro digital con Gustavo Martín Garzo> [consulté le 23.05.2022]
- MIRAUX, Jean-Philippe, *L'autobiographie : écriture de soi et sincérité*, Nathan, 1996.
- MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen, « El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo », in *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, [en ligne] : <EspacioGMG.pdf (uva.es).> [consulté le 10.03.2022].
- NOYARET, Natalie, « Les visages du vampirisme dans l'œuvre de Gustavo Martín Garzo », in *Le vampirisme et ses formes dans les lettres et les arts*, Editions L'Harmattan, 2009.
- NUÑEZ DE LA FUENTE, Sara, *Tipología de personajes en la literatura infantil y juvenil de Castilla y León: Carmen Martín Gaité, Gustavo Martín Garzo y Oscar Esquivias*, tesis doctoral dirigida por MORÁN RODRÍGUEZ, Carmen y CELMA VALERO, María Pilar, en la universidad de Valladolid, 2017. [en ligne] : <<https://uvadoc.uva.es/bitstream/handle/10324/26554/tesis1305-171020.pdf?sequence=1>>, page consultée le 02.12.2021.
- TADIE, Jean-Yves et Marc, *Le sens de la mémoire*, Paris, Folio essais, 2004.

- TODOROV, Tzvetan, *Introduction à la littérature fantastique*, Paris, Points Essai, 2015.
- TSENG, Li-Jung, « Aproximación crítica al mundo novelístico de Gustavo Martín Garzo (1986-2002) », thèse doctorale inédite, lue à l'Université de Valladolid, 2008, et citée par MORÁN RODRIGUEZ, Carmen, « El espacio en la narrativa de Gustavo Martín Garzo », in *Geografías fabuladas: Trece miradas al espacio en la narrativa de Castilla y León*, Madrid-Frankfurt, Iberoamericana-Vervuert, 2010, p. 171.
- VIALET-MARTINEZ, Claire, « De la révélation des rêves à la révélation du rêve dans *Rabos de lagartija* de Juan Marsé », in LOPEZ, Amadeo, MENARD, Béatrice, *Les révélations du rêve dans la littérature de langue espagnole*, Centre de recherches ibériques et ibéroaméricaines, Travaux et Recherche, 8, Université Paris-Ouest-Nanterre-La Défense, Presse Universitaire de Paris Ouest, 2012.