

# LES REFLEXIONS DU CORPS DANS *LA SOLEDAD ERA ESTO* DE JUAN JOSE MILLÁS

JEAN-FRANÇOIS CARCELEN

Université de Grenoble III

*La soledad era esto*, roman qui a valu à Juan José Millás le prix Nadal 1990 et la reconnaissance d'un large public, met en scène la solitude d'Elena dans le Madrid des années 80. Cette jeune femme d'une quarantaine d'années prend conscience, à la mort de sa mère, de la distance qui la sépare désormais d'un mari arriviste, archétype de cette nouvelle race de gagners, proches des allées du pouvoir et fermement décidés à troquer l'idéologie pour les idées, ces dernières présentant l'immense avantage de pouvoir se monnayer.

En rupture donc, avec ses "circonstances", elle subit progressivement une métamorphose existentielle tout entière exprimée par le statut du corps, qui la conduit à se libérer d'un carcan fait de routine et d'ennui, après un apprentissage de la solitude et la traversée d'un désert peuplé de dérèglements biologiques.

Le roman présente une structure en deux parties, la première étant assumée par un narrateur extradiégétique, la seconde par Elena elle-même. Cependant, sans qu'ils soient matérialisés dans la structure, trois moments d'amplitude différente se dégagent clairement de la

lecture de cette métamorphose : la distanciation progressive d'Elena d'avec son entourage familial et social, la prise de conscience (à partir de la découverte du journal intime de la mère) des changements qui s'opèrent en elle, et enfin, le moment décisif où elle tranche dans le vif et assume totalement sa mutation.

L'enjeu semble évident : la quête d'identité d'une femme arrivant à un âge où elle se sent responsable de son visage ou, pour le dire avec ses propres mots : "Esa condición [de mujer] implica un mandato al que tarde o temprano hay que enfrentarse si queremos que vivir continúe mereciendo la pena"<sup>1</sup>. Mais c'est surtout le processus de la transformation que nous propose Millás dans ce roman tout entier placé sous le signe de Kafka dont une phrase de *La métamorphose* sert d'exergue<sup>2</sup>.

Ce que nous propose Millás, c'est avant tout, ce moment d'hésitations, de doutes, d'incertitudes qui précède, coïncide et même dépasse le point de rupture et dont les répercussions se font sentir au plus profond du corps d'Elena. Les trajectoires de la transmutation sont multiples et vont de l'interne vers l'interne : du corps dérangé au corps retrouvé, de l'interne vers l'externe : l'expulsion libératrice, et de l'externe vers l'externe : les mises en scène du corps, de l'abandon à la séduction.

---

<sup>1</sup> Millás, Juan José : *La soledad era esto*, Barcelona, Destino, 1990, p.180. Les références suivantes se limiteront à l'indication des pages et renverront à cette édition.

<sup>2</sup> "¿Es que deseaba de verdad se cambiase aquella su muelle habitación, confortable y dispuesta con muebles de familia, en un desierto en el cual hubiera podido, es verdad, trepar en todas las direcciones sin el menor impedimento, pero en el cual se hubiera, al mismo tiempo, olvidado rápida y completamente de su pasada condición humana?"

Cependant, le sens de *La soledad era esto* est différent de celui de *La métamorphose*, voire opposé, ce que souligne parfaitement Gonzalo Sobejano :

"Conocemos los lectores en la primera parte del texto —enunciada por un narrador que va cercando al personaje— la tupida angustia de la larva, y entrevemos en la parte segunda —pronunciada por el personaje mismo, que así se nos acerca más— algunos rasgos de la crisálida (independencia, rejuvenecimiento, expectativa) que pudieran dar de sí una mariposa, nunca la arrastrada sabandija (tan humana siempre, dentro de su exclusión) de la parábola de Kafka. Metamorfosis, pues, de significado opuesto al de esa parábola: liberadora, dignificante y vislumbrada como desenlace posible, no como condena inicial y fatal."

Sobejano, Gonzalo : "*La soledad era esto* de Juan José Millás", Insula, n°525, septembre 1990.

C'est *dans* le corps et *sur* le corps qu'il faut chercher les traces du déséquilibre d'Elena.

Le corps est ici avant tout le lieu de la métamorphose, espace dans lequel et sur lequel s'inscrit le processus transformationnel. Il n'est pas montré comme un simple miroir dans lequel se reflèteraient les différentes étapes du changement, il en est le processus même. Les troubles d'Elena, provoqués par la distanciation progressive d'avec ses circonstances, sont ressentis par la protagoniste dans son corps avant même qu'elle ait pris conscience de ce qui lui arrivait. La somatisation est ainsi la première manifestation visible de sa métamorphose.

## LA SOMATISATION

“Desmayos, cólicos, sudor, vomitar, expulsar, escalofríos, intestinos, vientre, duodeno, pulmones, diafragma” etc... Les images sont nombreuses qui se fixent sur les troubles du métabolisme dont souffre Elena pendant toute une partie du roman. Car c'est dans la chair de la protagoniste que se traduisent toutes les angoisses, sans qu'elle en soupçonne réellement les causes.

La somatisation est clairement exprimée par les liens de cause à effet qu'établit le texte. Lorsqu'Elena apprend que sa sœur et son frère ont l'intention de vendre la maison familiale et de se partager les meubles, les troubles biologiques et la fatigue font leur apparition :

Ello implicaba el reparto, que a Elena le sonó a despojo, de los muebles y objetos de aquel domicilio que había sido el domicilio de todos ellos.

Esa noche tuvo un cólico y al día siguiente se levantó agotada. (p.27).

Il serait possible ainsi de tracer un tableau exhaustif des correspondances entre Psyché et Sôma, qui établirait des relations entre “plenitud—>pulmones”, “malestar—>cólico”, “angustia—>vientre” ou “miedo—>intestinos”. Ce qui frappe c'est que l'essentiel des références corporelles utilisées pour illustrer la somatisation, renvoie aux organes internes, avec une nette prééminence des intestins. La somatisation fort logiquement apparaît dans la première partie du récit puisqu'elle est le constat et la matérialisation de la rupture d'Elena.

Peu à peu elle se dilue et cède la place à un équilibre qui, quoique précaire, laisse entrevoir l'apaisement, autre manifestation de la réussite de la métamorphose. Ainsi, après avoir modifié son aspect extérieur et s'être fait couper les cheveux, Elena constate :

En estos momentos siento que la rareza intestinal ha desaparecido y noto su ausencia como la ausencia de la melena cada vez que inclino la cabeza. (p.181).

Le corps est donc vécu dans un premier temps comme un lieu de souffrance, il s'agit d'un corps ennemi contre lequel Elena doit mener un combat acharné.

## LE CORPS ENNEMI

La relation qu'entretient Elena avec son corps est de nature conflictuelle au même titre que celles qu'elle entretient avec les membres de son entourage et son cadre matériel de vie. La rupture est totale, externe et interne. Le corps ne répond plus aux exigences d'Elena : "no consiguió dormir pese al cansancio" (p.27). De même, ses pensées lui échappent et apparaissent souvent comme un surgissement du subconscient : "sucesión de imágenes — fuera de su control —" (p.27). Le corps devient ainsi le lieu obsessionnel où se cachent les problèmes, un lieu d'affrontement. C'est ce qui explique que la protagoniste le mette à l'épreuve et le défie sans cesse : "Encendió un cigarrillo para ver si podía soportarlo." (p.28), ou bien encore qu'elle le laisse à l'abandon comme si elle s'en désintéressait ou s'avouait vaincue : "perdió la ilusión de darse un baño y mientras se vestía se sintió sucia" (p.28). Ce qui se passe à l'intérieur de son corps lui semble être une alchimie qui lui échappe et qui échappe même à la médecine (p.34).

Il est donc tout naturel que l'obsession qui habite Elena soit celle de l'expulsion. C'est cette nécessité qui explique la récurrence de termes copronymiques et du verbe "vomitar" ainsi que l'omniprésence des organes intestinaux (lieu de l'excrémentiel comparé dans le texte à un "basurero").

Devant son impuissance à lutter contre tous ces dérèglements, elle trouve dans le haschich, dont elle est une consommatrice assidue, un

bouc émissaire qui malgré son omniprésence est davantage un référent culturel, social et générationnel qu'un moyen de fuir les problèmes, de résoudre ses ennuis métaboliques ou, à l'inverse, de les causer comme elle semble le croire. Parce que le haschich est un emblème de cette réalité dont elle s'éloigne peu à peu, il lui faut s'en séparer tout comme elle se séparera de son mari, son meilleur compagnon de fumerie par ailleurs.

Elena apparaît au début du roman comme un être assisté, par son mari essentiellement et par sa fille occasionnellement. De là à dire qu'elle est comme un enfant, il n'y a qu'un pas que le texte permet de franchir si l'on veut bien accorder une valeur symbolique à cette phrase: "Se metió en una calle lateral y entró en un jardín de infancia" (p31) qui ouvre un long passage dans lequel Elena, réfugiée dans les toilettes se prête à un jeu de rétention/expulsion qui n'est pas sans rappeler les caractéristiques de ce qui, chez Freud, est le stade anal du développement. La métamorphose d'Elena peut d'ailleurs être lue comme une régression, dans le sens freudien du terme<sup>1</sup>. Ce retour à des stades antérieurs de développement est manifeste dans sa libido, et explique en partie l'absence de l'Eros adulte, ou pour rester dans la terminologie freudienne, du stade génital. Le plaisir éprouvé dans la cigarette (tabac ou haschich), ainsi que l'absorption d'alcool, la situerait au stade oral de son développement, le jeu d'expulsion/rétention et la récurrence de termes et d'images copronymiques, au stade anal. Ce schéma trouve sa cohérence dans le fait que la métamorphose d'Elena doit être perçue comme la réélaboration, la reconstruction d'une personnalité.

Cette reconstruction ne peut se faire sans que l'image extérieure soit affectée; l'évolution de cette image est pour les autres la manifestation visible du changement. Elle nécessite un travail qui est dans le roman de l'ordre de la mise en scène du corps.

---

<sup>1</sup> "Dans son sens temporel, la régression suppose une succession génétique et désigne le retour du sujet à des étapes dépassées de son développement (stades libidinaux, relations d'objet, identifications, etc.)", Laplanche, J & Pontalis, J.B: *Vocabulaire de la psychanalyse*, Paris, PUF, 1967, p.400.

## LES MISES EN SCENE DU CORPS

Dès les premières lignes du roman, Elena est présentée comme un être dissymétrique : elle renonce à s'épiler la jambe gauche et reste ainsi, "con una pierna en el ayer y otra en el mañana" comme le fait remarquer Constantino Bértolo<sup>1</sup>. Il faut attendre la deuxième partie du roman, c'est à dire un moment d'une métamorphose déjà bien avancée, pour qu'enfin elle se décide à l'épiler et rétablisse ainsi un équilibre jusque là impossible.

Si le corps interne est omniprésent tout au long de ce roman, l'image externe du corps, celle qu'Elena offre aux autres, est essentiellement mise en scène à deux moments seulement, importants cependant puisqu'ils encadrent le récit. La première mise en scène, qui se situe immédiatement après l'annonce de la mort de la mère, correspond au moment où la protagoniste doit s'habiller pour se rendre au chevet de la défunte (doit revêtir un costume, devrait-on dire, puisqu'elle est en véritable représentation). Elle joue un personnage et installe des signes destinés à elle seule, qui lui permettent de marquer la différence entre ce qu'elle est et ce qu'elle représente :

...se puso una ropa interior algo provocativa que desmentía ante sí misma el duelo que intentaba expresar el oscuro traje de chaqueta rescatado de las profundidades del armario (p.14-15).

Ce désir de produire des effets, comme sur une scène de théâtre, est encore traduit par le soin qu'elle apporte à sa préparation : "No quería transmitir desolación sino un desaliño que podría atribuirse a la prisa por salir de casa una vez conocida la noticia" (p.15). Ou bien encore : "Se torció la falda para acentuar la sensación de urgencia..." (p.15).

Dans tout ce passage, qui fonctionne aussi comme un premier portrait de la protagoniste, l'aspect théâtral de la situation est renforcé par une récurrence de termes soigneusement dispersés dans le texte, tels que les verbes marquant le paraître : "intentaba expresar, intentó elaborar, escenas en las que tendría que participar" et les termes se rapportant à la dramaturgie: "mágico, traje, escenas".

---

<sup>1</sup> Constantino Bértolo : "La realidad y el desnudo", El País, 18/02/1990.

Cette contradiction entre ce qu'Elena est, ou plutôt ce qu'elle commence à être, et ce qu'elle représente apparaît encore à deux reprises dans le texte. Une première fois lorsque dans un bar, le miroir lui renvoie l'image d'une femme élégante, alors qu'elle sait (mais elle est la seule), ce que cache cette apparence : un corps sale et une jambe non épilée. Une seconde fois, lorsque cette même apparence, c'est-à-dire les signes extérieurs de sa condition sociale, la tire de l'embarras dans lequel l'avait plongée un évanouissement intempestif dans les toilettes d'un jardin public.

Cette volonté manifeste de présenter un personnage en représentation ne fait qu'insister sur le décalage (et bientôt la rupture) entre Elena et les autres, ceux qui ne sont pour elle que les spectateurs d'un drame dans lequel, pour quelque temps encore, elle accepte de jouer un rôle qui lui est de plus en plus pesant.

A l'autre bout du roman, lorsque déjà tout a basculé, Elena bouleverse son image extérieure, affichant ainsi les signes de sa prise de pouvoir sur elle-même et du point de départ de ce qu'il faut bien considérer comme une nouvelle vie, voire même la vie d'une autre :

Me he cortado el pelo, lo llevo muy corto, como una chica joven que vi en una revista. (...) Pensé que debía hacerlo antes de ocupar mi nueva casa para completar la transformación. Soy otra. (p.179).

Dans un premier temps donc, la mise en scène utilise les codes imposés par les autres, codes qu'Elena va nier par la suite. Dès lors que la métamorphose est sur le point de toucher à son but, une seconde mise en scène du corps apparaît, mais cette fois-ci, en fonction de codes qui sont ceux de la protagoniste.

Comme on peut le constater, Elena ne s'attaque à son image extérieure que lorsque le reste est réglé.

## LE MIROIR ET LE DOUBLE

La réponse à la question que se pose Elena au début du roman : "¿Como quién soy yo?"(p.19), est un des enjeux essentiels de la métamorphose, car dans un monde où tout semble s'emboîter à merveille, où tout est symétrie, elle est la seule semble-t-il, à ne pas

trouver son reflet dans le miroir. L'image qui lui est renvoyée par son mari et son entourage condense tout ce qu'elle cherche à fuir, il lui faut donc trouver un ou des miroirs dans lesquels elle puisse enfin se reconnaître. Les carnets intimes de sa mère, dans une grande mesure, jouent ce rôle.

Par delà le fait que, dans la gestuelle même, les carnets de la mère sont pour Elena comme un miroir placé devant elle dans lequel elle regarde et se regarde, la relation spéculaire s'établit dans une série de correspondances mère/fille qui font que peu à peu, cette mère avec laquelle elle avait entretenu des rapports conflictuels, devient le modèle dans lequel elle se reconnaît et grâce auquel elle peut enfin reconstruire une personnalité; elle n'est plus dès lors un être fragmenté. Ce texte/miroir est ici comme le miroir de l'eau tel que le définit Baudrillard, il "n'est pas une surface de réflexion, mais une surface d'absorption".<sup>1</sup> Cette fusion/confusion est clairement perçue par la protagoniste lorsqu'elle s'exprime cette inquiétude:

(...) comprendió oscuramente que su miedo de los días pasados no provenía de la posibilidad de encontrarse con su madre en la butaca, sino de convertirse ella misma en su propia madre atraída por aquel conjunto en el que ella, en aquellos momentos, actuaba de cópula o unión.(p85).

Ainsi les deux femmes ont quarante trois ans lorsqu'elles décident de commencer à rédiger leur journal intime, journaux qui par ailleurs font tous deux une grande place aux dysfonctionnements du corps.

Selon une histoire que se transmettent de mère en fille, toutes les femmes de cette famille, il y aurait aux antipodes de tout un chacun un être exactement semblable occupant toujours un lieu diamétralement opposé au sien et effectuant exactement les mêmes gestes, une réplique, en quelque sorte. Or Elena découvre à travers la lecture des carnets qu'elle est en fait l'antipode de sa mère.

Le jeu de miroir apparaît également dans une symétrie d'espace et de temps : le "reloj" et la "butaca" dont a hérité Elena ont été disposés

---

<sup>1</sup> Baudrillard, Jacques : *De la séduction*, Paris, Point Seuil, p.95.

de telle sorte que “ambos objetos guardaran una relación similar a la que habían mantenido en la casa de su madre” (p53).<sup>1</sup>

Les exemples pourraient être multipliés tant l'évolution de cette relation est déterminante dans la métamorphose d'Elena, déterminante et nécessaire, ce que Millás précise parfaitement lors d'une entrevue à propos de ce roman :

Empezó a obsesionarme la idea de una mujer que, a raíz de la muerte de su madre (...) reelabora la relación que tuvo con [ella], que es la relación con el mundo. Y a partir de ahí rehace su relación con el mundo.<sup>2</sup>

Ce stade de la métamorphose n'est pas sans rappeler le stade du miroir, que Lacan définit comme la phase du développement de l'individu pendant laquelle l'enfant anticipe imaginativement l'appréhension et la maîtrise de son unité corporelle<sup>3</sup>. L'assomption de l'image spéculaire renvoyée par les carnets de la mère, représente pour Elena le point de basculement de la métamorphose.

Réconciliée avec sa propre image, elle peut passer à l'étape suivante de son développement et s'aventurer dès lors, dans les voies de la séduction. L'occasion lui en sera fournie par ce détective qu'elle a engagé pour filer son infidèle de mari, mais qui très vite, à la demande de la protagoniste elle-même, fera d'Elena l'unique objet de son enquête.

## LES VOIES(X) DE LA SEDUCTION

Les rapports du détective sont insérés au récit premier et fonctionnent également comme un miroir qui témoigne, pour les

---

<sup>1</sup> L'effet de correspondances est voulu par l'auteur jusque dans les moindres détails : lorsque les deux femmes voyagent pour la première fois à l'étranger, à quelques années d'intervalle, toutes deux en compagnie de leur mari, elles le font dans des villes dont le nom commence par la lettre B : Bordeaux et Bruxelles.

<sup>2</sup> Cité par Basualdo, Ana : “El observador en la niebla”, El País, Libros, 18/02/1990, p.2.

<sup>3</sup> Lacan, Jacques : “Le stade du miroir comme formateur de la fonction du Je”, *Ecrits I*, Paris, Points, Seuil, 1966, p. 89-97.

lecteurs que nous sommes et pour la lectrice privilégiée qu'est Elena, des changements subis par la protagoniste. Elena, commanditaire anonyme de ces rapports, trouve dans les différents portraits que brosse d'elle le détective, l'objectivation des étapes de sa transformation. Les relations qui se tissent entre les deux individus se font de plus en plus ambiguës, au point que, par un processus de séduction, Elena passe d'objet d'enquête à objet de désir. Les portraits sont progressivement plus subjectifs et laissent percer l'attrait exercé par la femme sur le détective. Jeu de séduction voulu par Elena, puisqu'elle en est le maître d'œuvre, mais jeu auquel elle succombe, au point de constater :

Fantaseo mucho con él, con su imagen, y confieso que la admiración que me profesa, y que cada día deja traslucir menos pudor en sus informes, me proporciona una suerte de vértigo que a veces me recuerda el vértigo de la juventud. (p172).

Curieusement d'ailleurs le dernier rapport du détective n'est pas retranscrit intégralement, contrairement aux précédents. Seul un extrait en est cité et quelques phrases rapportées en style indirect, comme si Elena voulait cacher et se cacher, puisqu'il s'agit de son journal intime, la réalité de ses rapports avec le détective.

Lors d'une ultime conversation téléphonique entre Elena, protégée par le masque du client sans nom, et le détective, la protagoniste lance: "Está usted enamorado de ella y eso no le permite ser objetivo" (p177). La réponse du détective est on ne peut plus claire : "Tóquenle un pelo a esa mujer y tendrán que vérselas conmigo" (p177).

Il s'agit là d'une érotique d'adulte jusqu'alors totalement absente. Fort logiquement s'est opéré un glissement vers un stade que je qualifierais de génital entrevu, puisque le processus de transformation dans le roman n'est pas mené à son terme. La fin du roman, de nature inchoative comme le fait remarquer Gonzalo Sobejano<sup>1</sup>, montre Elena au seuil de la phase adulte de sa nouvelle vie.

---

<sup>1</sup> Sobejano, Gonzalo : Art. cit.

## L'ÉCRITURE LIBÉRATRICE

On s'accorde à dire que la prise de parole d'Elena dans la deuxième partie du roman, ce brusque changement de point de vue est une grande réussite formelle. Constantino Bértolo n'hésite pas à écrire :

A mitad de la novela deviene su propia narradora a través de un espectacular cambio de vista que pronto estará como ejemplo en los manuales de teoría literaria<sup>1</sup>.

Or, dès qu'elle prend la narration en mains, Elena réussit à faire ce qui jusqu'alors, n'était que du domaine du pressentiment : formuler sa métamorphose, l'écrire, rendre explicite tout l'implicite de la première partie. Elle est même capable d'en entrevoir la finalité :

Diversos acontecimientos personales de complicada pormenorización me han situado en los últimos tiempos frente a la posibilidad de controlar activamente mi existencia. (p.107).

La coïncidence entre cette phrase et la prise de parole d'Elena, nous invite à une double lecture : contrôler son existence, c'est bien sûr avancer consciemment dans les voies de la métamorphose, mais c'est encore écrire cette existence.

Me encuentro en el principio de algo que no sé definir, pero que se resume en la impresión de haber tomado las riendas de mi vida. (p.107)

Ce commencement d'ailleurs, est simultanément celui du journal intime et celui de sa nouvelle vie.

Là se situe peut-être l'essentiel de la problématique du roman, à savoir que c'est par l'écriture qu'Elena gagne sa libération. En quelque sorte : contrôler c'est écrire ou plutôt écrire c'est contrôler son existence. La nouvelle Elena n'existe que parce qu'elle s'écrit.

---

<sup>1</sup> Bértolo, Constantino : apéndice a *Papel mojado*, Madrid, Anaya, 1990, p.215.

L'écriture prend un tel poids dans le processus transformationnel qu'Elena ne semble plus pouvoir s'en passer :

Pese a la firmeza de mis propósitos, llevo varios días sin acudir a este diario y eso me proporciona la rara sensación de no existir. (...) La idea del diario, desde que lo comencé, me ha invadido como una obsesión.(...)Sin embargo, en mi imaginación, el diario es la vida misma. (p.115).

En outre, Elena n'est pas en train d'écrire un simple journal intime, elle fait œuvre de littérature: il y a une conscience structurante qui apparaît par exemple dans le fait qu'elle se relit, qu'elle intègre des passages au style direct, qu'elle retranscrit les textes de la mère, du détective ou du mari, parfois dans leur intégralité, parfois en les résumant, que les temps du récit sont parfaitement maîtrisés, qu'il y a des parties analeptiques ou qu'elle a conscience de s'adresser à un lecteur : "Ya señalé en otro lugar..." (p.171). Mais surtout, elle sait mettre un point final à ses carnets intimes tout en envisageant de poursuivre l'écriture d'une façon différente : "...escribo estas líneas que quizá sean las últimas, por lo menos las últimas de mi vida anterior..." (p.180).

On pourrait encore pousser plus loin dans cette voie et aller jusqu'à affirmer que ce sont des textes qui enfantent la nouvelle Elena. En effet, nous avons vu que la mère est l'un des rares miroirs dans lesquels Elena parvient à se reconnaître, il faudrait dire pour être plus précis que ce sont les textes de la mère qui jouent ce rôle réfléchissant. Sa réaction, lorsqu'elle les découvre et se rend compte de ce qu'elle a entre les mains, est violente :

Estaba sofocante y jadeante, como si hubiera presenciado algo terrible o fabuloso, pero esencial para el trazado de su propio destino (p.45).

Il s'agit en effet de quelque chose d'essentiel (et de textuel) pour "trazar su propio destino" (p.45) qui joue le rôle de révélateur de la métamorphose qui est en train de s'opérer en elle. Le premier réflexe d'Elena est de cacher les carnets de sa mère. D'emblée, ceux-ci sont frappés du sceau du secret. La manière dont elle les cache revêt une

signification toute symbolique : “los escondió debajo del jersey, pegados a su cuerpo por la cintura del pantalón” (p.45). Il y a là l’image de la femme enceinte et de l’enfantement, et c’est de ce “bulto”, comme elle se plaît à le nommer, que naîtra, après une période de gestation, la nouvelle Elena.

Les textes de la mère ne sont pas un simple épanchement scriptural régi par les codes du journal intime, ils sont surtout l’espace où l’obsession du corps et de la maladie est reversée dans une écriture métaphorisante qui permet à cette femme souffrant d’un cancer de repousser l’issue fatale<sup>1</sup>. La lecture des carnets va avoir un effet cathartique sur Elena, et c’est exactement au moment où elle en tourne la dernière page qu’elle décide de rompre définitivement avec son mari et par extension avec tout ce qui la reliait à une réalité qu’elle cherchait à fuir.

Outre les carnets intimes, Elena hérite de sa mère deux objets essentiels avec lesquels elle entretient des rapports quasi fétichistes: “la butaca y el reloj”. Ces objets par lesquels passe la réconciliation avec la mère sont l’espace et le temps à la fois d’un passé retrouvé et d’un présent dans lequel s’inscrit la métamorphose, mais ils sont aussi et surtout, l’espace et le temps de la lecture et de l’écriture:

Escribo estas primeras líneas de mi vida sentada en una cómoda butaca de piel en la que discurrió gran parte de la existencia de mi madre. A mi espalda, en la pared, un reloj de péndulo, que también perteneció a ella, mide el tiempo, pero no el tiempo que determina la existencia de los hombres, sino el que regula la duración de mi aventura interna, de mi metamorfosis. (p.108).

Et aussitôt, comme pour bien marquer que vie et textes ne font qu’un, elle ajoute: “Mi vida discurre apaciblemente entre la lectura de su diario y la redacción del mío.” (p.108).

Tout ceci est encore plus net dans la relation qu’entretient Elena avec les textes du détective. Celui-ci est peu à peu séduit par la jeune femme, c’est à dire écarté de son droit chemin. Si nous ramenons cela

---

<sup>1</sup> A cet égard tout l’extrait consacré à une comparaison entre la ville et le corps qu’Elena lit aux pages 48-49, est exemplaire. Le corps y est présenté comme un quartier “arruinado” dont les ongles sont la périphérie et les intestins un “basurero” dont “la porquería se va acercando al centro” (p.49).

au domaine de l'écriture, nous constatons qu'Elena a des exigences essentiellement littéraires par rapport à "son" détective. C'est à sa demande que le détective délaisse le style objectif et administratif des premiers rapports pour un style de plus en plus littéraire. Elena exige plus de subjectivité, une implication plus importante du détective. La première demande : "No queremos que sea explícito, queremos que sea más atrevido, aunque el investigador se implique personalmente en lo que cuenta."(p.75) (relevons au passage l'emploi du verbe "contar" qui nous place délibérément dans le domaine de la fiction) esquisse les exigences claires formulées par Elena aux pages 82 et 83. C'est presque une leçon de narratologie que donne Elena:

...En el futuro que emplee el "yo" y que piense que le cuenta las cosas, no sé, a un amigo y no a un consejo de administración. (...) No me entienda mal (...), los informes son muy buenos, están muy bien escritos, pero falta la voz de un narrador personal, de un ser humano que opine sobre lo que oye o ve. (...) Están muy bien hechos, ya se lo he dicho; hay en ellos una gran pulcritud sintáctica, pero son excesivamente contenidos, como si el investigador, que no lo olvidemos, es el que narra, estuviera apresado en el interior de un corsé lleno de fórmulas y frases hechas de las que no pudiera desprenderse.

Le détective, séduit par le personnage, accepte le rôle qu'on veut lui faire jouer et se place lui aussi, par l'emploi du verbe "gustar" sur le registre littéraire lorsqu'il demande : "¿le gustaron entonces los informes?". Ce qui se noue entre ces deux personnages est donc avant tout une relation essentiellement littéraire qui fait dire à Elena à la fin du roman: "¿Estaré metiéndome en una historia?" (p.177).

Elena semble donc avoir puisé l'énergie nécessaire à sa métamorphose dans l'écriture et les textes. A partir d'un état d'inexistence, elle acquiert une triple consistance, textuelle pourrions-nous ajouter. Elle est lectrice des carnets de sa mère et des rapports du détective, productrice de texte: son journal, c'est-à-dire toute la deuxième partie du roman, et elle est enfin personnage de fiction, et ce à plus d'un titre, du roman *La soledad era esto*, bien sûr, mais aussi des rapports du détective qui, détournés de leur objet premier, viennent "raconter l'histoire" d'Elena depuis un point de vue différent de celui du récit premier.

Il semble bien que ce soit dans le corps de l'écriture qu'il faille chercher la véritable réponse aux angoisses de la protagoniste. Le parcours d'Elena montre qu'en agissant sur le "moi", il est possible, sinon de se défaire de ses "circonstances", tout au moins de les transcender par l'écriture. En quelque sorte, Millás proposerait l'écriture comme solution à l'insupportable légèreté de l'être, ce qu'il n'a cessé d'ailleurs de répéter par cette formule : "No comprendo cómo la gente puede soportar la existencia sin escribir"<sup>1</sup>.

---

<sup>1</sup> Carrasco, Javier : "J.J. Millás: 'No comprendo cómo la gente puede soportar la existencia sin escribir', entrevista, Tribuna de Albacete, 03/06/1990.

