

LOS PASOS DE *EL CIELO* : RETABLE DU TEMPS DANS LES ROMANS D'ANGEL GARCIA PINTADO

ZORAIDA CARANDELL

Université de Clermont-Ferrand II

Avec *Allá va mi cuchillo* et *El Cielo*¹, Angel García Pintado abandonne l'essai et la production théâtrale et cherche dans le roman une manière nouvelle de raconter sinon l'histoire l'*intrahistoria*. Ses deux romans, largement autobiographiques, nous livrent les fragments d'une histoire individuelle, tout en faisant le portrait de la société espagnole sous le franquisme. D'où la complexité de ces deux romans: le "caleidoscopio", le regard multiple, de son premier roman, devient dans *El Cielo* un retable qui s'offre au regard : "Yo quería hacer un retablo", nous dit García Pintado qui a très aimablement répondu à toutes nos questions sur *El Cielo* et que nous remercions.

Allá va mi cuchillo est le roman d'un lieu, le quartier madrilène de Guzmán el Bueno, et d'une époque, les années quarante, vue par un enfant, Guzmán. Cet enfant, le plus lâche de sa classe, redoute son père et a peur d'être sacrifié au nom des principes du national-catholicisme qu'on lui apprend à l'école. La critique, pleine d'humour, de la société de la *posguerra* s'appuie sur la référence historique au héros Guzmán el Bueno, tourné en dérision. Il y a dans ce roman un double jeu de références à l'histoire.

Dans *El Cielo* la référence à l'histoire est double aussi mais Angel García Pintado cherche à créer ce qu'il appelle "un tiempo frontal", à

¹ *Allá va mi cuchillo*, Anaya y Mario Muchuik, Madrid 1992, *El Cielo*, Anaya y Mario Muchuik 1995.

confondre le Valladolid de la fin du seizième et celui des années cinquante. Dans ce roman, le point de vue du sculpteur Gregorio Fernández se confond avec celui d'Elías, un adolescent de l'après-guerre. Ancienne cour ou ville de province sous le franquisme, Valladolid demeure inchangée, et *El Cielo* est le retable de ce monde statique. Mais dans ce monde immobile, le temps est suspendu et comme endormi. C'est à travers les processions de Semaine Sainte qu'il unit l'époque de Fernández et celle d'Elías. Ce sont les *pasos procesionales* qui jouent le drame du temps.

El Cielo est donc à la fois un roman retable et un roman processional: fresque qui unit deux époques, immobilité d'un temps en procession. Ce paradoxe fait de *El Cielo* le roman de l'impossible, un roman à la mesure des *pasos* de Gregorio Fernández, de leur impossible pureté. Comment comprendre dans un retable la procession par essence mouvante du temps. Comment, pas à pas, dans la procession que mène chacun des personnages, en quête de l'amour impossible, de l'art impossible, déjouer le temps et en faire un allié.

Le retable de *El Cielo* part de la volonté de faire un double portrait: celui du Valladolid de Fernández et celui de la ville de province d'Elías. Autour de ces deux personnages, la ville se constitue en un chœur de personnages, dans ce que García Pintado appelle *una novela coral*.

En effet, chaque chapitre est écrit du point de vue d'un des personnages qui n'est pas forcément cité, et c'est à travers les yeux d'Elías que Valladolid nous apparaît. C'est la curiosité d'Elías qui le pousse à tout écouter depuis la fenêtre de sa chambre :

intuye sugerentes expectativas; es como entrar en cabeza ajena, adueñarse de sus pensamientos.fascinante juego de transparencias que estimula su naciente vocación de escritor¹.

Ce "juego de transparencias", rendu par le monologue intérieur, permet à García Pintado de faire à travers Elías le retable de Valladolid.

¹*El Cielo*, ch.6 p.31

La ville devient un personnage collectif vu à travers quelques individus : il y a, dans la ville des années cinquante les personnages de la pension de Claudia, grand-mère d'Elías, les cousins de cette famille comme Odón le Légionnaire ou Daniel, le parent pauvre; autour d'eux tout un cercle de connaissances : les amies de Claudia qui se retrouvent chez elle pour bavarder, ou pour des "sesiones de llanto" mais surtout José, le "mudo voluntario", qui a renoncé à la parole: peut-être est-il muet, peut-être a-t-il fait voeu de silence, nul ne sait, pas même Hortensia , la femme de la "Casa de las Lilas" qui est amoureuse de José.

C'est à travers les monologues intérieurs d'Hortensia que José nous apparaît, comme si la parole à laquelle il a renoncé était attribuée légitimement à la femme qui l' aime et qui cherche à tout savoir sur lui.

Il y a deux genres de personnages à Valladolid: ceux qui vivent pour mourir, et ceux, comme Roque, Odón, qui cherchent à vivre. C'est par Odón qu'Elías connaît le monde des bas-fonds et Petra, la prostituée dont il tombe amoureux.

Le retable fait de ces portraits individuels une collectivité, que García Pintado ne s'empêche pas de critiquer. Une amie de Claudia garde comme une *contrarrelquia* l'hélice de l'avion qui a tué son fils. Le légionnaire Odón parle de ses bons souvenirs d'Afrique alors qu'il y est allé pour découvrir que son frère est mort victime des atrocités d'un supérieur militaire, qui le considérait comme un républicain récalcitrant.

C'est ainsi qu'à travers les yeux d'Elías ou d'Hortensia, le lecteur perçoit le retable d'une société marquée par la guerre civile mais aussi par une religion superstitieuse. Angel García Pintado parle encore du Valladolid qu'il a connu comme d'une ville marquée par cette religiosité¹.

D'où, sans doute, le rapprochement qu'il fait avec l'Espagne de la *Contrarreforma*, qui vient non d'une volonté d'écrire sur le Valladolid de la fin du seizième siècle, mais de montrer, en l'évoquant ce qui pouvait rester de l'esprit de cette époque dans le Valladolid qu'il a connu enfant. C'est donc bien d'une *intrahistoria* qu'il s'agit.

En fait ce n'est pas tant la vie quotidienne de l'époque de Fernández qui va être décrite dans *El Cielo* que les oeuvres pour lesquelles elle demeure

¹García Pintado nous dit: "Aunque me crié en Madrid yo iba mucho a Valladolid a casa de mis abuelos: el ambiente era un ambiente de campanarios, de iglesias, de militares, de curas, de monjas. Bueno, daba la impresión de que estabas en el siglo diecisiete".

vivante dans les esprits. La ville est perçue par le sculpteur qui ne se contente pas de voir ses contemporains, il les prend pour modèle. En compagnie d'un chirurgien il examine des cadavres pour mieux connaître les vivants. Il crée dans ses *pasos* des êtres qui font partie du retable de *El Ciel* au même titre que les hommes. Vivants et morts, hommes et sculptures sont sur le même plan dans l'immobilité du retable. Les *pasos* demeurent pour les habitants de Valladolid des "reliquias", une histoire vivante en eux.

García Pintado ne cherche pas tant à écrire l'histoire qu'à montrer qu'elle vit dans le présent, dans les fils invisibles qui relient une époque à l'autre. Jamais on ne perd de vue cette écriture des années quatre-vingt-dix qui cherche à se comprendre au moment où elle a surgi, comme la "vocación incipiente de escritor" de Elías.

C'est pourquoi chacun des temps du roman est vu par un personnage différent. C'est ce que García Pintado appelle la "novela coral": chaque fenêtre du retable est centrée sur un personnage.

El Ciel s'organise en effet en monologues intérieurs. Il y a une alternance de chapitres qui correspondent au Siècle d'Or et de chapitres qui traitent des années cinquante. C'est pourquoi la principale difficulté pour García Pintado fut de mettre en ordre les chapitres :

Fui grapando todos los capítulos. Arriba le ponía con un rotulador verde o rojo un redondel o un número y entonces lo iba echando al suelo. En un folio aparte fui copiando la frase inicial de cada cosa. Un índice. Numeré este índice, vi, lo fui cogiendo uno a uno y luego lo pasé al ordenador.

Or, si l'on étudie l'ordre des chapitres, on constate qu'un monologue intérieur peut être interrompu ou au contraire s'étaler sur plusieurs chapitres. C'est le cas d'un monologue intérieur d'Hortensia, qui finit par sa mort. Celle-ci est découverte au chapitre 124 qui fait trois lignes et qui isole la mort d'Hortensia du corps du livre.

El Ciel se caractérise par l'alternance de chapitres courts et de chapitres longs. Cette disparité reflète le projet initial de García Pintado

qui était de faire de son roman un retable des genres : "Yo quería mezclar ficción y ensayo". Il renonce à ce projet mais il subsiste dans certains passages : les trois *pasos teatrales* intercalés, les chapitres les plus brefs qui se détachent de l'anecdote et qu'on pourrait qualifier de poèmes en prose, ce qui reste des chapitres d'essai, comme celui consacré aux "sayones" dans l'atelier de Gregorio Fernández.

Le contraste entre les chapitres brefs et longs, synthétiques ou descriptifs s'explique également par la volonté d'isoler une phrase par un effet de contraste. Ces chapitres annoncent ou terminent un monologue intérieur. Tout se passe comme si un chapitre bref devenait un objet de réflexion, de descente en soi, qui échappe au temps et à l'histoire; comme le moment où Gregorio songe à l'image de lui-même que le miroir lui renvoie. L'amour fait faire au sculpteur l'apprentissage du regard, mais ce regard n'est pas celui d'un spectateur sur un retable. C'est une forme d'introspection.

La "novela coral" transforme le roman retable en un chœur de monologues intérieurs.

Le regard est introspection¹, sujet et objet. Il se suffit à lui-même, et comme le retable, demeure immobile.

El Cielo est en effet un univers figé. Valladolid est inchangée. Que ce soit Gregorio ou Elías qui parle, la ville est identique, et son immobilité est celle de ces habitants. A travers cet univers statique, García Pintado dénonce une oppression, celle du franquisme en particulier.

Tous les personnages qui vivent dans la pensée de la mort sont statiques, de Claudia au "mudo voluntario", mais aussi à Daniel, qui tient son cercueil prêt dans sa chambre et son âme prête à la mort pour ne pas être pris au dépourvu. Ces personnages vivent dans l'attente de la mort et dans l'espoir du ciel, agenouillés devant lui. La ville cherche dans l'immobilité une forme de salut : elle adore ce qui est immobile et muet comme les *pasos* de ses sculpteurs. Le retable de *El Cielo* se lit au

¹ García Pintado s'est peut-être inspiré d'une légende qu'il évoque dans *El Cielo*: "cuando la estatua del atado a la columna estuvo concluida rompió a hablar con la voz de Cristo para preguntar a su artifice: "-¿Dónde me miraste, que tan bien me retrataste?"

A lo que el escultor, serenamente respondió: - Señor. en mi corazón". ch. 62, p.151

présent, mais un présent qui est achronie, temps suspendu et immobile comme ses habitants. Ce présent est le temps d'un regard en soi dans un univers figé.

Tout, dès lors devient non plus retable mais matière à sculpture¹. L'immobilité, le mutisme seraient le moyen de gagner un ciel qui n'apparaît qu'au travers des nuages et du brouillard. Celui-ci est la métaphore du regard impossible

Niebla, enfermedad de los ojos, que los oscurece y estorba la vista².

Ce trouble de la vision est celui de tous les jours, celui qui plonge la ville dans l'opacité.

Nombreux sont les chapitres qui s'arrêtent sur ce brouillard. Le chapitre quarante en est un exemple

Hay días en que la niebla no levanta. La de la noche anterior se confunde con la de la noche siguiente; borra edificios, personas, animales... y cuanta cosa se expone a la intemperie.

No se les puede llamar días a esos días. No existen; ella se ha encargado de abolirlos. Son, como mucho, fetos sobrenadando en tarros de leche. Los días sin rostro de la ciudad.

Cette image très négative fait de Valladolid le lieu de l'inaccompli, de la désespérance. Là le ciel n'est pas d'air, la vision est brouillée. Tous s'y résignent. L'air est d'une matière si épaisse qu'il faudrait le découper: comme tous les hommes-objets qui habitent la ville il devient matière à sculpture. Seuls peuvent le briser le cri³, les lumières aveuglantes, le ciseau du sculpteur, ou les sept couteaux de la vierge de Juni en procession. Mais aussi l'apprentissage du regard.

¹ Remarquons en particulier le cheval disséqué qui orne la devanture de la boutique de José, et en qui Hortensia voit un complice familial. Il est, comme son maître, entre la vie, la mort, et la sculpture.

² *El Cielo* ch.26 p.69

³ La première phrase de *El Cielo* est : "Rasga el raso gris de la noche un alarido de abadesa". Voir aussi pour Hortensia, ch.64, p.157 "Ella lanza un grito sideral; no de pavor; está lejos de sentirlo. Es grito de fortaleza, de audacia infinita, que podría alertar a media ciudad".

En effet, le retable de *El Cielo* se brouille et se dérobe au regard du spectateur. Le temps semble suspendu sur la ville à genoux, immobile. C'est la procession qui marque le réveil du temps et du regard au drame qu'elle incarne.

El Cielo a la structure d'un retable à la nature complexe, aux multiples personnages, à la focalisation éclatée, mais la démarche de la procession de Semaine Sainte, à laquelle García Pintado consacre toute une partie de son livre. Cette procession est "dramatismo silente"¹:

La procesión atraviesa la niebla y el silencio. Aquí nadie canta ni grita².

Ce silence, c'est bien sûr une célébration tue. C'est un des comparses du spectacle de la procession. Le silence fait parti d'un rituel qui donne à la procession le sens d'une commémoration : elle est l'histoire de la Passion recueillie en un moment, manière de la revivre, drame. Les personnages de *El Cielo* sont à la fois spectateurs et partie prenante de ce drame.

La procession exige impérieusement un regard qui la suive, sans lequel elle cesse d'être spectacle. Gregorio songe :

No se pueden perder de vista esas figuras. Hay que recibirlas de frente cuando aún están lejos, y no abandonarlas ni cuando nos dan la espalda...³.

Le *paso procesional* doit être regardé sous tous ses angles, avec une avidité qui crée entre le *paso* et le spectateur le lien privilégié d'une vision unique grâce à ses perspectives multiples. Gregorio oppose la procession au théâtre qui selon lui exclut cette perspective

Cuando Gregorio asiste al teatro observa que los actores declaman dando la cara al público. Apenas existen las diagonales, las convergencias, los puntos de vista variados, la concepción-percepción en redondo, la perspectiva múltiple. La estructura de la

¹*El Cielo*, ch.57, p.133

²ch.23, p.62

³ch.98 p.251 pour cette citation et les suivantes.

composición se le brinda plana, y, por ende, la contemplación ha de ser necesariamente frontal.

La procession n'est pas du théâtre; elle n'est ni déclamatoire ni univoque. Elle crée entre le paso et le spectateur un rapport immédiat, qui n'a pas besoin des moyens du langage. Le paso attend du regard qu'il s'attache à la multiplicité et à la complexité de ses diagonales.

Gregorio poursuit

El escultor se rebela contra esa miserable conjura que hace de un cuerpo humano un mero pretexto declamatorio de gesticulación limitada y monocorde. Un cuerpo que no habla por sí mismo, al que no dejan expresarse y que no es otra cosa que pregonero del verbo extraño. Así un día y un siglo tras otro.

Le reproche majeur de Gregorio Fernández au théâtre est donc de faire "de un cuerpo humano un mero pretexto declamatorio". Comme si la sculpture devait être elle aussi un corps humain mais libre dans ses gestes figés, douée d'un sens qui s'impose au sculpteur et au spectateur. Le paso ne saurait être un prétexte pour aucun des deux, il n'a que faire du réalisme de la mimique. Mais surtout, Gregorio Fernández s'insurge contre l'art didactique que recommande le conseil de Trente.

A diferencia de los que ilustran la Pasión en el sur, a estos pasos no se le puede bailar. Ni lo necesitan ni se dejarían. Llevan ritmo interior y su misterio ha de ir deslizado por las calles abrumadas de silencio con un temblor, imperceptible casi en los cuerpos¹.

Le silence tremblant des corps, c'est celui des *pasos*, des rues, du public. Ce n'est pas le regard qui le transmet, mais bien la procession. Celle-ci se transforme en quête intérieure et le *paso*, en passage de la vie à la mort.

En todo el vasto orbe cristiano es cosa vieja lo de sacar la imagen en procesión; pero es en esta ciudad donde hasta la imagen

¹ch.94, p.238

Los pasos de *El cielo*

solitaria, sin argumento, se vuelve paso; o sea se vuelve trance de la muerte, *obitus*, se vuelve cualquiera de los sucesos notables de la pasión de Cristo nuestro Señor¹.

Le *paso*, c'est celui de la vie à la mort, de l'histoire au présent. Mais c'est grâce à l'amour que le *paso* va devenir un "trance" auquel le spectateur prend part. Odónrompt le "dramatismo silente" de la procession de Vendredi Saint en chantant à la Vierge des sept couteaux de Juan de Juni sa déclaration d'amour. Il crée une autre forme de drame. Elías perçoit ce chant comme un sacrilège : " Irremediabilmente llegará la saeta, la maldita y réproba saeta", mais il attend cet instant depuis la première fois qu' Odón lui a parlé de son amour pour la vierge de Juni.

Para envidia y admiración de todos los calés del barrio de Santa Clara, del Infierno y sus anexos, la voz de Odón algo ebria y rasposa, como debe ser, notablemente inspirada a juicio del muchacho, rebota por las fachadas repletas de ojos que quisieran salirse de sus órbitas. Hay una parada obligatoria al llegar ante las autoridades, y allí, en las mismas narices de éstas, es donde aquel ser aceitinado, milagrosamente de pie sobre las ramas, está soltando su declaración de amor. La banda calla y sólo los tambores le acompañan, como en las saetas que se oyen por la radio. Al parecer, le van a dejar que la cante. Odón y Ella: los protagonistas de la noche².

La force dramatique du passage tient à sa disproportion, au contraste entre Odón et les "autoridades", le chant et le silence, le moment de la déclaration d'amour et le *paso* centenaire qui représente la souffrance de la Vierge.

El texto es muy atrevido. Por el autor sabrá después que lo ha estado puliendo desde que llegó de África, todos los días. Está gritándole que por una de sus miradas daría... no sabe qué daría él por una de sus miradas...

Deseo el del cantaor imposible — piensa Elías — considerando que la de Juni tiene los ojos vueltos y como extraviados en las alturas. Su mirar él procura — insiste — y acaba diciendo que con su

¹ch.92, p.234

²ch.101 p.264-265

propia boca le gustaría quitarle los cuchillos clavados en el pecho, uno a uno....Uno a uno repite, y esa insistencia es lo más emocionante de su saeta, según Elías, que se erige en crítico por no ser sólo espectador tembloroso.

Odón interprète à sa manière le *paso* de Juni. Il fait de la procession un chant de l'amour des vivants pour le mort ou pour la sculpture sans vie. Il cherche la Vierge de Juni dont les yeux se perdent dans le ciel. La Vierge, figure de l'intercession par excellence est ici indifférente à l'appel d'Odón dont elle ne croise jamais le regard.

Elle est l'objet impossible d'amour.

Le roman processionnel est donc drame, et c'est à travers le *paso* que García Pintado parvient à créer le "tiempo frontal". Car la procession n'est pas seulement passage du temps. Elle est représentation nouvelle du temps, commémoration. Le *paso* traverse librement le temps, il est moment qui résume l'histoire et devient pour les personnages de *El Cielo* l'objet impossible d'une quête, et pour Odón l'objet impossible d'amour.

Mais le silence est l'expression privilégiée du *paso*. La procession est la métaphore d'un roman qui serait parole tue, non déclamée. On comprend à présent que García Pintado ait renoncé, ne serait-ce que provisoirement, au théâtre. Seulement, le roman processionnel est paradoxal. Il est, comme ses personnages, voué à la quête de l'impossible.

En effet, le *paso* fait naître le roman de l'impossible, et surtout de l'amour impossible. "El imposible amoroso" dont parle García Pintado devient chez Gregorio Fernández l'impossible artistique. *El Cielo* est alors le combat que chaque personnage mène aux côtés de la mémoire pour saisir l'instant du bonheur amoureux, ou dans le cas de Gregorio le célébrer sous forme de sculpture.

A la manière d'Odón, les trois personnages principaux suivent en procession l'objet d'amour hors d'atteinte, comme s'il était un *paso*. Elías rend visite à la Verónica au musée, et cherche Petra, la prostituée, dans

toute la ville. Chez Hortensia, la procession devient persécution obsessionnelle de José, "mudo voluntario" comme les *pasos*. Cette persécution répond à l'envie de connaître l'être aimé.

La voz de José..... "Conocer el timbre, la intensidad, el volumen, los contornos, los graves y los agudos de la voz del amigo ayudaría a tener una idea más completa de su ser¹.

En somme la persécution d'Hortensia est le fruit d'un amour qui est quête et regard, mais qui reste sans réponse.

No acecha. Busca, observa y ama².

Cette procession-persécution d'Elías et d'Hortensia prend une autre signification chez Gregorio. En effet, elle est chez lui à la source d'un idéal artistique.

Chez Gregorio l'objet impossible d'amour surgit également comme une apparition

En su paseo, bajo un palio de castaños, la Aparecida seguía con el compás de sus caderas la majestuosa marcha de las aguas fluviales³.

Le "palio" fait d'elle un *paso*, qui serait sorti en procession. Le *paso* et le *paseo* se rejoignent en cette femme qui devient d'emblée objet de culte.

Es impresionante, siente Gregorio; sí ese perfil es impresionante. Ella va arrastrando la mirada por los suelos fija en una línea recta imaginaria⁴.

Elle est aussi indifférente au regard de Gregorio que la Vierge de Juni à la saeta d'Odón.

¹ch.41,p.101

²ch.11 p.40

³ch.2, p.29

⁴ch.12, p.42

Elle est aussitôt "Ella", et Gregorio devine en elle le modèle, l'esempio, de la Piedad.

Désormais, il s'emploiera à la suivre pour mieux la connaître. L'amour, comme chez Elías et surtout Hortensia devient soif de connaissance¹.

Ellas van calle arriba por la acera de las Angustias. Sigue a esas dos sombras en la noche a una distancia prudente, atraviesa la calle para gozar con la armonía de un perfil que la semipenumbra, que la niebla, hoy escasa por fortuna, intentan escamotearle².

Chez Gregorio, l'amour devient vision troublée, jouissance esthétique qu'il cherche à s'approprier :

Siente Gregorio la urgencia de captar sinceridad tan pura y traza emocionado en su cuaderno el esbozo de una virgen, como primer trámite hacia su posesión³.

Cette tentative de possession, c'est d'abord la volonté de saisir une beauté fugitive, de suspendre le temps, *paso* et *paseo*, de dessiner son identité :

El semblante captado está pidiendo ya más escorzos de la fugitiva belleza. Se mueve el carboncillo como una lagartija; alegre, presuroso, va gestando semblante tras semblante; distintos todos y todos el mismo. Un imperioso deseo de compartirla se apodera del artista. Por el momento la tiene más próxima. Ella ya es inmortal.

La femme aimée devient aussitôt l'objet impossible d'art, impossible à cerner, à terminer. Gregorio s'occupe personnellement de toutes les phases de la création de la Piedad, devenue objet d'amour comme son modèle.

¹ voir pour Gregorio ch.12,p.44 "Ha avanzado en el conocimiento y Gregorio se felicita".

²ch. 12,p.42

³ch31,p.79 pour cette citation et la suivante.

Los pasos de El cielo

Sí, él mismo la policromó: de granate la saya, de blanco la toca, de azul gris el manto... ropajes de pliegues caprichosos moldeados con fantasía de enamorado. El mismo le pegó las uñas, le incrustó los ojos, pintó iris y pupilas en dirección al cielo, de color avellana bañada en niebla... Le dibujó las finas y largas cejas de la amargura, y tras introducir uno a uno los dientes de marfil, intentó imitar el color de sus labios discretamente carnosos¹.

Gregorio rencontre la femme, lui offre son dessin. Elle lui donne rendez-vous, cherche en lui l'homme capable de vivre ses rêves. Mais son mari le marquis visite l'atelier de Gregorio et reconnaît dans la Piedad les traits de sa femme. Ironiquement, c'est cette image de pitié, de clémence qui dénonce cet amour. Le marquis meurt dans des circonstances mystérieuses, un suicide sans doute. L'image de la femme tenant l'homme mort dans ses bras est prémonitoire : le *paso* accuse la marquise et peut-être la rachète². Elle rejoint un couvent et Gregorio sait qu'il ne la verra plus jamais :

Y antes de caer en el sopor tiene tiempo de pensar que, ocurra lo que ocurra, una cosa es cierta: se ha descrito el plúmbeo cortinón del imposible³.

Comme pour Elías et Hortensia, la persécution de l'être aimé débouche sur un amour impossible. Gregorio désormais est condamné à l'amour et à l'art impossible :

La imposible pureza. La imposible perfección. El imposible deseo.... Vivir llevando a hombros la cruz del imposible. El imposible, o el ideal. La imposibilidad de retener los sueños. Castigado al sueño eterno de lo imposible. GREGORIO⁴.

¹ch.116, p.294-295

²Sur le rôle rédempteur de la sculpture, voir ch.23,p.62 "Mandados esculpir para ser odiados, esculpidos para ser perdonados".

³ch.128, p.321

⁴ ch.117,p.296

Face à l'impossibilité de cet amour, l'oubli et le rêve sont l'unique échappatoire : l'oubli est une forme atténuée de la mort; le rêve une croyance dont nous allons voir l'ambivalence.

Le désespoir amène Elías dans un voyage hors de la ville, un lieu qu'il ne reconnaît pas et qui a l'apparence de la mort. Mais cette rencontre avec le "trance de la muerte" échappe à sa mémoire. Il est

Incapaz de recordar cómo pudo retornar a casa aquella noche , y, lo que es peor, incapaz de narrar su experiencia. Sólo inconexos fragmentos descriptivos entre tanta opacidad de la memoria¹.

Si l'écriture de *El Cielo* est narration d'une expérience, histoire racontée, elle est alors dans l'opacité de la mémoire qui transparait à travers l'éclatement des chapitres. Cette mémoire teintée d'oubli ne distingue pas, ne classe pas deux époques. Elle les confond dans une même vision onirique. Elle les rend l'une à l'autre présente, dans un brouillard, une opacité qui vide les personnages de leur identité. Le temps unique est aussi identité unique, et explique comment Hortensia qui avait cru ne faire qu'un avec José, succombe à une forme de folie. Elle s'était dit :

Sería con toda probabilidad la primera mujer en ingresar en este cielo².

José devient l'objet de ses rêves, jusqu'au moment où ce rêve devient attente, croyance. Elle lui rend visite, mais il ne la connaît pas, et Hortensia découvre que son rêve n'est qu'un ciel transitoire.

Transformada en estatua de hielo, ella no entiende por qué él, precisamente él, osa tronchar de tan fatal manera sus ilusiones³.

L'immobilité d'Hortensia face à la surprise de José est le signe de sa mort prochaine.

¹ch.71,p. 173

²ch.11, p.39

³ch.122,p.306

Dans *El Cielo* le rêve est sous le signe de l'illusoire, mais l'illusion n'est montrée que par le temps. Il arrive qu'à travers le "tiempo frontal" le rêve soit confirmé, qu'il devienne alors prémonition. C'est le cas du dernier rêve de Gregorio

En una sola noche, Gregorio sueña....
Que nueda por los suelos la cabeza pensativa, encanecida ya, de Carlos, ayer Príncipe de Gales, y así la ve...
Que su tumba y la de su esposa en el Carmen Calzado son profanadas por soldados que no reconoce como de aquí pues hablan en francés...
Que Ella agoniza en un convento de clausura de una ciudad que tampoco reconoce.
.... Y todo era verdad¹.

Le rêve confond ici les temps du roman. Le seul temps est celui du regard onirique, le roman processionnel rejoint ici le retable.

C'est ainsi que le "tiempo frontal" naît d'une convergence: celle du souvenir et celle du rêve, mais un rêve qui est attente et un souvenir qui est croyance. Au chapitre 47 se rencontrent Gregorio Fernández et l'abbesse du couvent des Bernardas. Le chapitre est conçu autour du *paso*, commence par une réflexion de Gregorio, la description du Christ gisant, l'abbesse qui se réveille à côté du corps gisant, et se souvient de l'histoire de ce *paso*, arrivé mystérieusement au couvent et dont les précédentes abbesses et elle-même ont toujours défendu l'authenticité. Elle se souvient, et ce souvenir nous fait retrouver Gregorio dans une synchronie centrée autour du *paso*. Avec Saint Paul Gregorio se dit

Es la esencia de las cosas que se esperan y el testimonio de lo que no vemos con los ojos lo que verdaderamente trasciende².

¹ch.131, p.325

²ch.47,p.115

Le roman de García Pintado est bien un apprentissage du regard, un témoignage de ce que les yeux, semblables aux yeux de verre des statues, ne voient pas.

L'amour impossible fait du rêve l'unique échappatoire. Celui-ci est pour Hortensia un ciel transitoire, pour Gregorio une condamnation. Mais le rêve de Gregorio devient prémonition, et rejoint un souvenir qui est tout entier fait de croyance. Les lambeaux de rêve, les souvenirs qui subsistent redonnent aux fragments de la narration, à la focalisation éclatée du roman, une signification dans le temps. Car c'est dans le temps que rêve et souvenir se recourent. L'oeuvre du temps, ce grand sculpteur, est à l'image de celle de Gregorio Fernández. Souvenir et avenir surgissent des *pasos*, "atemperados por la edad, pues siendo obras para la perduración, el artista no ignora que ha de buscarse un aliado, y ¿qué mejor cómplice que el tiempo?"¹.

El Cielo est donc à la fois roman retable et roman processionnel. Retable et procession font du roman le scénario où le temps se déroule dans le for intérieur des personnages. L'achronie du retable, la synchronie de la procession font du temps une dimension suspendue et mouvante à la fois.

Angel García Pintado fait faire à ses personnages le difficile pari d'aimer ce qui est hors d'atteinte. Ce pari est à la mesure du roman paradoxal qu'il tente. *El Cielo* devient le roman de l'impossible, de l'idéal. Le "tiempo frontal", centré sur les personnages, naît à travers le rêve et la mémoire des personnages. Le temps du roman n'est possible que dans l'amour impossible des personnages. Les trois personnages principaux connaissent une fin différente. Hortensia meurt, Gregorio, le sculpteur, est condamné au rêve de l'impossible; Elías enfin continue à vivre mais il reste dans l'incertitude.

El Cielo suppose de la part de García Pintado l'acceptation de vivre dans l'incertitude. Ce n'est pas un hasard si *El Cielo* s'insurge contre un art didactique qui n'existe que dans ce qu'il montre. L'art de ce roman est

¹ ch.96, p.249

procession, quête intérieure mais toujours invisible aux yeux de l'impossible. García Pintado vise ici l'art de la *Contrarreforma* conforme aux consignes du Concile de Trente.

Sur ce point, on retrouve une des caractéristiques de *Allá va mi cuchillo*. Le roman madrilène est une critique de l'éducation du *nacionalcatolicismo*, avec des héros comme Guzmán el Bueno. Cette éducation-là est une réaction contre une société qui s'écarte de plus en plus des valeurs du catholicisme. Quant à l'art de la *Contrarreforma*, c'est aussi une réaction face au protestantisme en pleine expansion, et l'atelier de Fernández est "la principal factoría de armas de la Contrarreforma"¹ en cette fin du seizième siècle.

En ce sens, on peut voir dans les romans de García Pintado une critique du roman didactique, plus généralement d'une conception didactique de l'art, et de la lecture. Les romans de García Pintado décrivent des mondes épuisés: ce sont en ce sens des romans fin de siècle. Mais il ne sont ni réquisitoire ni apologie car pour García Pintado ces partis-pris sont épuisés littérairement parlant. *El Cielo* est en ce sens le roman nouveau d'un siècle sans fins.

¹ch.95, p.242

