

Un espace de marginalité : *Por si se va la luz* de Lara Moreno (2013)

NATALIE NOYARET

(*Université de Caen Basse-Normandie*)

Résumé :

Premier roman de Lara Moreno, *Por si se va la luz* donne à voir une forme de vie – ou de survie – à la marge du monde en retraçant, dans une prose poétique à la fois mesurée et incisive, la progressive adaptation d'un jeune couple de citadins à un univers rude tant du point de vue matériel que climatique ou encore humain. Ponctué de quelques événements qui tissent à peine une histoire, l'œuvre est bien plutôt centrée sur le rapport des personnages à la nature tout comme à eux-mêmes et aux autres, sur leurs agissements ainsi que sur leurs sentiments et leurs pensées dont la profondeur et la complexité ne sont rendues que plus perceptibles par l'originale stratégie énonciative retenue. L'article explore, en particulier, les différentes dimensions que la marginalité revêt dans le récit tout en considérant le regard porté sur la société moderne et les formes d'inquiétude qui transparaissent.

Mots-clés : marge, marginalité, roman mosaïque, subjectivité, ruralité, société

Abstract:

With a measured but incisive poetic style, *Por si se va la luz*, Lara Moreno's first novel, provides an outlook of a form of living (or survival) in the fringe of society by recounting the progressive adaptation of an urban couple to a tough universe in either a material, climatic or human perspective. The work, which accounts only for a few number of events, is mainly focused on the relationship between the characters and nature, between the characters themselves and between the characters and others, as well as on their behavior, their feelings and their thoughts, whose depth and complexity are emphasized through the very particular enunciative strategy of the novel. This paper mainly explores the various dimensions of living in the fringe depicted in the novel, as well as its perspective on the modern society and the forms of anxiety that are showed.

Keywords: fringe, fringes of society, mosaic novel, subjectivity, rural areas, society

*Dichoso aquel que renunció al mundo antes de que el mundo renunciara a él*¹

Trouvant son noyau thématique dans une annonce passée sur les radios espagnoles il y a quelques années, qui encourageait les gens à aller vivre dans un village abandonné pour le repeupler², *Por si se va la luz* – premier roman de la jeune poétesse et nouvelliste Lara Moreno (Séville, 1978) – donne en effet à voir une forme de vie – ou de survie – à la marge et même *en marge* du monde. Uniquement cela, et rien d’autre, et c’est bien là tout l’intérêt et la force de ce roman que d’avoir pour vocation non point tant de raconter le *passage* à la marginalité (il en est question toutefois), mais de représenter la marginalité même, en tant qu’*état* ou condition particulière d’un être au monde³, tout au long des 323 pages qui le composent. S’ouvrant sur l’arrivée, dans un hameau isolé et presque déserté (trois habitants), d’un jeune couple fuyant la ville et aspirant à une existence plus authentique, *Por si se va la luz* retrace, en effet, dans une prose poétique à la fois mesurée et incisive, la progressive adaptation de Nadia et Martín à un univers rude tant du point de vue matériel que climatique ou encore humain, avec l’évolution physique et intérieure qui s’ensuit pour chacun d’eux. Si l’on peut voir dans ces derniers les « protagonistes » du récit, celui-ci s’ouvre néanmoins rapidement à quelques autres personnages aussi essentiels et aux contours tout aussi définis, configurant ainsi un espace clos de marginalité dont on ne se détache pas un seul instant. Ponctué de quelques événements (tel le retour au village d’une ancienne habitante, avec une enfant adoptée) qui tissent à peine une histoire, ce roman est bien plutôt centré sur le rapport des personnages à la nature tout comme à eux-mêmes et aux autres, sur leurs agissements ainsi que sur leurs sentiments et leurs pensées, dont la profondeur et la complexité ne sont rendues que plus perceptibles par la stratégie énonciative retenue. C’est donc sur celle-ci que l’on se penchera en premier lieu afin de montrer combien elle contribue à circonscrire un univers, et à y installer le lecteur. On s’intéressera ensuite aux différentes dimensions que revêt la marginalité dans cette œuvre, et aux pratiques d’écriture mobilisées à cet effet. Enfin, on considérera le regard porté sur la société moderne, et les formes d’inquiétude qui transparaissent.

¹ Phrase d’Amir TIMUR (1336-1405), citée dans *Por si se va la luz* (Lara Moreno), Barcelona, Lumen narrativa, 2013, p. 91. Sera l’édition de référence pour toutes nos citations.

² D’après les propos de l’auteure, recueillis par Toni ALCOLEA le 28/10/2013 et retranscrits dans : « Entrevistamos a Lara Moreno, Nuevo Talento de Literatura FNAC, que nos deslumbra con su primera novela, *Por si se va la luz* ». Cf. <olelibros.es/entrevistamos-a-lara-moreno-nue...> [consulté le 15 avril 2014].

³ Selon la définition donnée par le Littré au mot « marginalité » (« état de ce qui est marginal »).

Les voix de l'intérieur

Si ce roman parvient tant et si bien à nous faire vivre et sentir ce qui se joue dans ce village fictif sur toute la longueur du récit, s'il donne aussi tant de présence et d'épaisseur aux personnages, il ne fait aucun doute que cela tient en priorité aux choix effectués par son auteure en matière de stratégie narrative. De fait, celle-ci s'avère plus originale et complexe qu'on pourrait le penser de prime abord comme on va s'employer à le montrer maintenant.

Dès le paragraphe d'ouverture, on peut observer un recours à la première personne de narration (le « je » prendra rapidement le pas sur le « nous ») et à une « configuration restreinte de l'univers fictif »⁴, par laquelle le lecteur devient le témoin direct des événements, eux-mêmes alors relatés au présent, « le temps où tout peut surgir »⁵. D'emblée aussi, à travers cet *incipit* qui se confirmera comme étant le début d'un monologue intérieur, à travers cette voix masculine et déjà confidentielle qui s'exprime, on perçoit le ton intimiste⁶ qui caractérisera l'ensemble du récit :

Hemos traído cincuenta libros, todos por leer. Apenas un cuarto de la ropa que teníamos, contando en ese cuarto la de invierno, verano y entretiempo. Los únicos fármacos que nos acompañan son los parches anticonceptivos de Nadia, tenemos para seis meses. Luego no habrá más. (p. 11)

Or, loin de confier la parole à ce seul et même personnage (Martín) et de construire ainsi un discours monolithique – « no quería centrarme en una sola voz »⁷ –, Lara Moreno emprunte au roman choral, fragmentant pour cela son récit en soixante courtes séquences (de 1 à 14 pages) auxquelles s'ajoute un bref épilogue (9 pages), pour en confier l'énonciation, sur le mode de l'alternance et selon un ordre aléatoire, tantôt à certaines voix en « je » (qu'il reviendra au lecteur d'identifier), tantôt à un narrateur omniscient et impersonnel, apportant à la troisième personne grammaticale une perspective plus distanciée et froide⁸. Une sorte de voix d'en-haut, surplombante – « zénithale »⁹ – et indifférente, capable d'aller jusqu'à ignorer les prénoms des personnages, mais qui s'avère toujours adopter le point de vue de l'un ou plusieurs d'entre eux dans chacune des sections qu'elle prend en charge : « En definitiva, una visión un poco distorsionada de la primera persona que se aleja y se acerca »¹⁰, pour reprendre

⁴ Selon la terminologie utilisée par Marcel VUILLAUME dans *Grammaire temporelle des récits*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1990, p. 75.

⁵ Propos empruntés à Jean-Yves TADIE, dans *Le récit poétique*, Paris, Gallimard, coll. Tel, 1994, p. 100.

⁶ Lara MORENO définit elle-même son roman comme : « una obra intimista en la que trato mucho con sentimientos, con la relación de cada uno con su cuerpo, su calor, su dolor, y sus miedos », Cf. <www.elplacerdelalectura.com/.../por-si-se-va-laluz-d> [consulté le 20 avril 2014].

⁷ Lara MORENO, dans le cadre d'une interview (Cf. <www.enfemenino.com> Ocio > Cultura> [consulté le 18 avril 2014].

⁸ « Ese narrador omnisciente, lo utilicé para que me diese más libertad, un punto de vista más frío y ligero. », Lara MORENO, dans « Entrevistamos a Lara Moreno, ... », art. cit.

⁹ *Ibid.*

¹⁰ *Ibid.*

les mots de l'écrivaine. Preuve en est le passage suivant, où ce narrateur externe décrit avec objectivité et neutralité l'atmosphère régnant dans la chambre du vieux Damián atteint de fortes fièvres, ainsi que l'attitude des uns et des autres à cette occasion, pour en venir à révéler en focalisation interne les sensations éprouvées par l'un des personnages en présence (en qui le lecteur reconnaît Nadia, revivant à travers cette scène ses propres fièvres à son arrivée au village) :

El olor a linimento y a sudor se concentra en el aire. Hay una ventana pero está cerrada y con las persianas casi bajadas. La mujer vieja se inclina sobre el hombre viejo, tumbado sobre una cama grande y hundida en el centro por su cuerpo seco que hierve como el agua de las ollas. Un pijama del mismo color de los paños de croché, abotonado en el pecho y en la cintura, se le pega a la piel y a los huesos. En una esquina de la habitación, el hombre alto habla en susurros graves y armónicos con el hombre más joven, que asiente todo el rato y de vez en cuando hace preguntas cortas frunciendo el ceño. La mujer de treinta años observa la escena desde el quicio de la puerta. Revive aquellos primeros días de temblores y oscuridad y siente repulsión. (p. 79)

De fait, c'est uniquement par la médiation de ce narrateur omniscient que l'on accédera à l'intériorité de trois des sept personnages du récit : à savoir, la vieille Elena (peut-être en raison de l'hostilité ou de la méfiance que Nadia – personnage pivot – éprouve envers elle), et puis Ivana et la petite Zhenia (qui entrent en scène ensemble, plus tardivement). Si l'on ne peut pour autant les considérer comme secondaires¹¹ et si leurs voix nous parviennent quand même par le biais du discours indirect libre employé parfois dans les séquences qui leur sont consacrées, force est de reconnaître que ces trois personnages ne jouissent pas de l'autonomie que le monologue intérieur procure aux quatre autres. Fiction de l'intimité s'il en est, puisqu'il livre – ou feint de livrer – le « discours mental, non prononcé, des personnages »¹², le monologue intérieur ne pouvait qu'être de mise dans ce roman, où ce qui compte c'est justement la vie intérieure des personnages : « el argumento real son los personajes, lo que les pasa dentro »¹³. Et c'est ainsi qu'il nous est donné, par exemple, au détour d'une séquence aussi intense que brève, de connaître la teneur d'un rêve de Damián (« He soñado con flamencos », p. 100) et l'interprétation qu'il en fait par-dedans lui-même :

Pude verlo con claridad: la cabeza de uno de los flamencos era la cabeza de mi mujer, que me miraba desde el cielo, suplicante. Y la de otro, la cabeza de Nadia. En su expresión había desafío. No puede ser otra cosa, es la señal de que están cerca. (p. 100)

¹¹ Confirmé ainsi par l'auteure : « [...] supongo que hay algunos que tienen más relevancia que otros como Nadia o Enrique, en algunos momentos, pero los quiero a todos por igual y, de hecho, no quería que hubiese personajes secundarios como, por ejemplo, la niña que aparece más tarde pero que tiene una importancia vital en algunos acontecimientos de la novela. », *Ibid.*

¹² Carlos REIS, Ana Cristina M. LOPES, *Diccionario de Narratología*, Salamanca, éd. Colegio de España, 1995, p. 146.

¹³ Lara MORENO. Cf. <www.enfemenino.com > Ocio > Cultura >, art. cit.

Plus encore, c'est l'« authenticité spectaculaire »¹⁴ que le monologue intérieur est capable de conférer à certains moments décisifs de l'existence que l'on est en mesure d'apprécier lorsque ce même personnage, parvenu au seuil de la mort, s'adresse à sa défunte épouse dans l'une des séquences finales du récit :

[...] no me he caído, Maruja, ni hablar, me senté con un retortijón en los riñones y el mundo que estaba parado se agachó conmigo y oí un crujido. Decidí no moverme más, porque estoy seguro de que era el crujido de tus pasos. He tardado tanto en darme cuenta de que tú eres la muerte. Me estoy quietecito, para que no te despistes. Ahora soy obediente como un niño. (p. 305)

Dans le même ordre d'idées, on reconnaîtra que le monologue intérieur s'avère tout à fait approprié pour signifier la forme de marginalité évoquée dans ce roman, cette vie à l'écart du monde, cette existence à la limite, que son auteure s'était donné pour priorité de représenter : « hablar de las transformaciones físicas e interiores que sufren las personas que toman estas decisiones, la de abandonar todo y quedarse con nada en la nada »¹⁵. Quatre voix intérieures, quatre « consciences fermées »¹⁶ – celles de Martín et de Nadia, ainsi que celles d'Enrique et de Damián, installés au village depuis longtemps – s'élèvent donc ainsi, séparément et à maintes reprises au fil du récit¹⁷, participant, conjointement à celle du narrateur omniscient, à la lente construction d'un roman « mosaïque »¹⁸, encore qualifié de « kaléidoscope de profondeurs »¹⁹ : « me planteé hacer un poco que, estéticamente por lo menos, funcionasen de forma independiente aunque la historia es lineal », déclare encore l'écrivaine²⁰. Et cette dernière d'exposer aussi cette originale conception des personnages de son roman, et des rapports de convivialité qui, peu à peu, s'établissent entre eux : « cada primera persona de esta novela es una isla y son islas concéntricas que se necesitan sí o sí. No como dependencia pura sino como algo mucho más hermoso, relaciones amables »²¹. Or, au-delà des personnages et de la voix, le motif de l'île sous-tend la composante spatiale tout en s'inscrivant dans un

¹⁴ Dorrit COHN, *La transparence intérieure*, Paris, Seuil, coll. Poétique, 1978, p. 101.

¹⁵ Propos rapportés par Carmen SIGÜENZA, dans « Lara Moreno deslumbra a los librereros con *Por si se va la luz* ». Cf. <Lavanguardia.com> [consulté le 6 avril 2014].

¹⁶ Expression utilisée par Michel BUTOR définissant le monologue intérieur dans *Répertoire II*, Paris, Les Éditions de Minuit, 1964, p. 65.

¹⁷ Très précisément, c'est la voix de Martín que l'on peut reconnaître dans les chapitres : 1, 4, 17, 24, 34, 42, 47, 51 et 57 ; celle de Nadia dans les chapitres 3,7, 11, 14, 19, 21, 26, 38, 49 et 54 ; celle d'Enrique dans les chapitres : 6,9, 22, 30, 41, 44, 52 et 56 ; celle de Damián dans les chapitres : 12,15, 23, 28, 32, 39 et 59. L'énonciation des autres chapitres (2, 5, 8, 10, 13, 16, 18, 20, 25, 27, 29, 31, 33, 35, 36, 37, 40, 43, 45, 48, 48, 50, 53, 55, 58, 60) et de l'épilogue est confiée au narrateur omniscient.

¹⁸ En ce sens que, à la différence du puzzle, la mosaïque suppose « une liberté de mouvement, de placement et de déplacement des morceaux », comme le précise Lucien DÄLLENBACH dans *Mosaïques*, Paris, Seuil, 2001, p. 54.

¹⁹ Expression de Toni ALCOLEA dans « Entrevistamos a Lara Moreno, ... », art. cit.

²⁰ Dans une interview de Ginés VERA, le 14/10/2013, pour *La Gonzo Magazine*. Cf. <www.lagonzo.es/.../por-si-se-va-la-luz-entrevista-a-lar...> [consulté le 13 avril 2014].

²¹ Cf. <www.elplacerdelalectura.com/.../por-si-se-va-la-luz-d.>, art. cit.

réseau plus vaste de signifiante, comme le révèle la recherche des différents aspects que revêt la marginalité dans le roman et des figures concourant à son expression.

Dimensions et représentation de la marginalité

Si, comme on vient de le voir, le traitement de la voix narrative a pour effet, en quelque sorte, d'enfermer le lecteur dans la seule sphère mentale (individuelle et collective) des habitants du village fictif qui sert de cadre à l'action, il convient d'observer aussi que l'éloignement géographique de ce dernier contribue largement à en faire un lieu à la marge du « monde », que symbolise la ville anonyme que Martín et Nadia viennent de quitter au début du récit (« ambos habían recorrido la tierra que los separaba de su antigua ciudad », p. 14) et qui ne cessera de représenter « la normalité » (p. 322). C'est, de surcroît, la maison la plus éloignée dans le village, « celle du nord » (p. 25), vide et abandonnée depuis des années, qu'il leur revient d'occuper, d'après les consignes données par la mystérieuse organisation qui les a envoyés là. Les éléments descriptifs relatifs au paysage environnant égrenés au fil du récit – les montagnes sombres à l'arrière ; la forêt à proximité, pour quelques promenades circulaires ; la vallée tout en bas, qu'il faudrait un jour entier pour traverser et d'où montent parfois des gitans avec lesquels faire un peu de troc ; le pont, qui enjambe un cours d'eau à sec et qu'on n'ose franchir – ne feront que confirmer l'isolement du village et suggérer la (sur)vie en autarcie qu'y mènent ses quelques habitants. S'il est encore alimenté en eau et en électricité, le titre de l'œuvre (*Por si se va la luz*) laisse augurer un avenir plus incertain. Signifiée par la division de cette dernière en deux parties qui indiquent l'absence de saisons intermédiaires – « Invierno » (p. 9), « Verano » (p. 179) –, la rudesse du climat (il n'a curieusement pas plu depuis des années) rend, par ailleurs, l'endroit particulièrement inhospitalier, et l'on pense parfois au royaume de *Celama* créé par Mateo Díez ou à celui de Rulfo : « El desierto, lo nimio, lo infame », diraient assurément les anciens amis de Nadia (p. 185). La jeune femme finira pourtant par s'y adapter et s'y fixer, se déplaçant à l'intérieur d'un périmètre restreint, dans un champ circulaire délimité :

La circunferencia es inexacta y tiene algunos tramos brumosos, vacíos, pero Nadia los va rellenando con el tiempo. Su línea imaginaria tiene uno de los límites en el bar de Enrique, y abarca la casa de Damián, el puente, rodeando la tierra y metiéndose por el terreno de los árboles hasta llegar a la casa del boticario. Es su círculo de actuación [...] Puede imaginarlo: un esfuerzo más y se desembarazaría del bosque, saldría de él como se sale de una cápsula, con ese mismo sonido de goma mojada que se abre al vacío. (p. 318 et 322)

Enfermer ses personnages dans un cercle et s'y tenir avec eux, tel était bien ce que recherchait Lara Moreno : « Pero me gustaba el escenario, encerrarlos me iba a dar

herramientas para trabajar y me iba a obligar a centrarme en ellos y no poder escaparme de su círculo al exterior »²². D'où l'insertion (le plus souvent au moyen de la comparaison) d'une abondance de figures et de motifs signifiant la circularité : depuis le noyau de pêche ou la bille auxquels Nadia assimile sa propre personne et son existence (elle a même ses « momentos canica »), jusqu'à certaines façons de marcher (« la niña [...] avanzando en círculos », p. 234), en passant par la « roue cyclique » du temps (maintenant « grinçante et lourde » en contraste avec celle « vertigineuse » de la ville, p. 132), sans oublier l'île et les images maritimes, aux connotations parfois bibliques, qui lui sont liées²³. Ainsi est-ce, par exemple, à une naufragée tirée des eaux par les mains de la vieille guérisseuse Elena que Nadia compare son retour à la vie après ses fièvres des premiers jours (p. 29-30), tandis qu'elle assimile à un « bateau confortable » la main que lui tend Damián lorsqu'elle tombe de fatigue lors de sa première marche dans la forêt (p. 39). Ce dernier est, quant à lui, tant et si bien convaincu de vivre sur une île qu'il a commencé à construire un phare (« en el saliente estrecho del acantilado », p. 128), non seulement pour mieux accueillir les grands marins mais aussi pour mieux affronter la mort – « la Grande » – à l'heure du grand déluge qu'il prévoit : « La Grande es un barco pirata o mucho peor: todo lo que no está lloviendo vendrá en una ola de agua preparada para ahogarnos » (p. 128). Avant de mourir, depuis sa maison où il croit sentir l'air salin (p. 231), il a soin de confier à Nadia les cartes de navigation qu'il garde chez lui comme un trésor, la chargeant aussi d'achever la construction du phare. Si Enrique ne manque pas également de comparer à une île (p. 291) la petite communauté qu'ils finissent par constituer après le retour au village de son amie Ivana avec une enfant russe adoptée, c'est plus particulièrement l'idée d'un empire à reconstruire qui le hante : « ¿Adónde llegaremos, amiga mía? ¿Qué será de nosotros, cómo reconstruiremos nuestro imperio? » (p. 291)²⁴. Rien d'étonnant, donc, à ce que l'un des ouvrages qu'il sort de sa bibliothèque pour le donner à lire à Nadia soit justement *Imperium* (Ryszard Kapuściński, 1993), dont certains chapitres sont, comme on le sait, consacrés à l'effondrement de l'URSS. Il impressionnera tant et si bien la jeune femme qu'elle en arrachera secrètement quelques pages – celles évoquant la région désertique de Kolymá –, pour en recopier, au moyen de la vieille machine à écrire qu'elle a apportée, quelques extraits choisis qui, présentés dans une calligraphie particulière dans la

²² *Ibid.*

²³ On signalera au passage que Lara Moreno a publié un recueil de poèmes intitulé *Después de la apnea* (Ediciones del 4 de agosto, 2013).

²⁴ Une voie de reconstruction de cet « empire » serait, comme le laisse entendre le roman, l'éducation (Nadia se charge de l'instruction de Zhenia, lui apprenant en particulier à lire) et la littérature ; d'où la place accordée aux échanges de livres (Kapuściński, mais aussi Roberto Bolaño, E.E. Cummings, Anne Sexton, Sylvia Plath, etc.) entre Enrique et Nadia, aux discussions qui s'ensuivent entre eux deux, avec extraits de ces ouvrages cités dans le récit, poésie en particulier.

première séquence de la deuxième partie du roman, viennent offrir une *réplique*, une image quelque peu inexacte, de l'espace diégétique. Soit une *enclave* spéculaire²⁵, à la fois descriptive et interprétative, qu'il semble essentiel de retranscrire intégralement :

Debajo de las alas del avión se desliza una superficie blanca e inmóvil, marcada aquí y allá por oscuras manchas de bosques, un espacio monótono y desierto, suaves colinas en forma de macizos túmulos allanados: nada en que posar la vista, nada que atraiga la atención. Es Kolymá. [...] ²⁶

Magadán es la capital de la Liberia nororiental, llamada Kolymá, el nombre del río que fluye por estas tierras, tierras de frío, de nieves eternas, de oscuridad; territorio yermo, casi sin presencia humana, visitado tiempo ha tan solo por pequeñas tribus nómadas: chukchas, evencos o yakutios. [...]

Llegamos al golfo de Nogáiev y nos detuvimos junto al agua, al lado de unas barcas de pesca oxidadas y abandonadas. Es un lugar-símbolo, un lugar-documento, de un significado comparable con la entrada en el campo de Auschwitz o la rampa del ferrocarril de Treblinka. [...]

El golfo ofrece el aspecto de un gran lago gris marronáceo de superficie apacible. La entrada en él, desde el mar de Ojotsk, que lo separa del Japón, es tan estrecha que los lugareños dicen que incluso en la época de los temporales el oleaje es suave. Por todas partes se ven colinas de un gris oscuro, casi negro, de faldas suaves, desnudas, sin rastro de verdor, como si se tratara de montañas de carbón o escoria abandonadas hace tiempo. Un mundo lóbrego, monótono, muerto. Sin árboles, sin pájaros. No se ve movimiento alguno, no se oye ningún ruido. [...]

Este era el golfo por el que entraban barcos que llevaban presos en sus bodegas, hacinados y medio muertos de hambre y faltos de aire. Los que aún podían moverse bajaban a la orilla por las pasarelas. Era cuando por primera vez veían el golfo. La primera impresión, anotada en miles de diarios de memorias: de aquí ya no se vuelve. (p. 181-182)

Telle est la base à partir de laquelle, en sa qualité d'artiste plasticienne désormais dégagée de toute contrainte, Nadia fabriquera, au moyen de différents matériaux de fortune, une composition insolite qui, par le squelette mobile qu'elle contient, peut inspirer la peur, mais, vue de loin, avec l'effet de clarté apporté par la coquille placée en son centre, inspire la paix ; porteur de l'inscription *Kolymá* sur son cadre et du titre *El lugar donde las cosas no ocurrirán jamás* (p. 224), l'artifice trouvera sa place dans le bar d'Enrique, comme pour mieux les renvoyer tous à leur propre condition.

Comme on l'aura compris, marginalité géographique et marginalité sociale vont de pair dans ce roman, plaçant les personnages dans des conditions de vie élémentaires, face à eux-mêmes et à une nature qui n'a rien d'idyllique (« es lugar de huertos y de animales, ese fue nuestro límite », p. 232), mais en laquelle ils trouvent, selon l'objectif recherché par l'auteure, leur propre miroir : « Mis personajes tienen que enfrentarse a la naturaleza como espejo para crecerse o para destruirse y se ven obligados a buscarse a sí mismos o a encontrarse sin

²⁵ Selon une expression de Lucien DÄLLENBACH dans *Le récit spéculaire*, Paris, Seuil, 1977, p. 18.

²⁶ Les coupures, ainsi signalées par des parenthèses dans le roman, sont le fait de l'auteure.

quererlo »²⁷. En particulier, récepteur attentif des enseignements qu'il reçoit d'Enrique, Martín en viendra à s'identifier à la terre qu'il cultive et qui est devenue sa seule préoccupation, comme il apparaît, par exemple, au début de l'un de ses monologues :

Bulbo número uno, esperar. Bulbo número dos, veo una cabecita verde que aparece. Bulbo número tres, estéril. Semilla número uno, paciencia. Con las semillas, así hasta cincuenta. Tubérculo número uno, sin preocupación. Terreno bien aireado y mullido, se espera emergencia rápida y desarrollo radicular, ya puedo verlo. Si al fósforo, si al potasio, nada de boro, o solo un poco. Tubérculos: confiar en el estiércol. Tubérculos: por favor que no hiele. Si hiela: por favor que rebroten. Esta es mi vida. Miro el suelo como si pudiera atravesarlo con los ojos, calcular la concentración de humedad, comprobar que no haya ningún obstáculo que entorpezca las raíces. Miro al suelo como si pudiera obtener en un simple vistazo la medida justa de salinidad. Todavía no miro al cielo. No creo en los milagros. Yo me ocupo de regar. Es un trabajo arduo. Esta es mi vida. He extralimitado el cerco de mis preocupaciones, ya solo me importan unos cuantos (¡suficientes!) metros cuadrados. Yo soy el suelo arado. Yo soy el surco madre. El vigilante. (p. 165)

C'est donc, essentiellement, dans son rapport à la terre que Martín trouve son épanouissement (« Siento que he crecido. La soledad, el acercamiento a la tierra me han hecho crecer », p. 265), et il est intéressant d'observer la place qu'occupe la nature dans cette forme de quête et de voyage au fond de soi qu'il réalise aussi à travers la relation sexuelle (sans sentiments) qu'il entretient un temps avec Ivana, assurément plus libérée ou sauvage – « un felino listo » (p. 290) – que Nadia :

Estar con Ivana significa que todo es posible, que el mundo es capaz de detenerse para que tengan sentido las moscas zumbando, las chicharras desgarrándose y el tintineo de las pulseras en sus muñecas, mientras nosotros dos, quizá yo más que ella, nos hundimos muy abajo, abajo del todo, donde solo hay luz y dientes. (p. 268)

Ces quelques citations permettent d'apprécier, par ailleurs, à quel point la prose poétique de Lara Moreno, qu'elle a voulu polir et rendre aussi limpide que possible²⁸, se fait particulièrement elliptique et suggestive au moment d'exprimer le rapport étroit de ses personnages à la nature. Une autre façon qu'elle a de le signifier réside dans les comparaisons et métaphores par lesquelles, tout au long du roman, elle assimile les uns et les autres à des animaux, comme dans le passage suivant : « [...] la niña, la mujer joven y el viejo forman un trío sin edad que se alimenta de sí mismo. Es el milagro de algunos animales que conviven en paz. » (p. 234). Toutefois, ces rapprochements s'établissent le plus souvent entre un personnage et un animal particulier, participant de ce fait à la caractérisation (physique et/ou

²⁷ Cf. <www.elplacerdelalectura.com/.../por-si-se-va-la-luz-d.>, art.cit.

²⁸ « Yo tengo un juego y un amor por la palabra que evidentemente no puedo evitar y me divierte, pero aquí lo he querido limpiar, quitar todo lo que sobra para, sin abandonar mi estilo, conseguir comunicar. », <www.enfemenino.com › Ocio › Cultura>, art. cit.

comportementale) des individus, ainsi qu'à la construction d'un paysage animalier dans l'esprit du lecteur. Ainsi, si Martín voit en Nadia, à son arrivée au village, « un animalillo insulso y afiebrado » (p. 132) tandis qu'elle apparaît à Enrique « como un conejito viejo » (p. 26), la jeune femme se rappellera plus tard avoir été examinée par la vieille guérisseuse « comme un cheval ou un chien mort » : « La vieja levantó mis labios y tocó mis encías, luego abrió mis párpados, como si yo fuera un caballo o un perro muerto, y acercó sus pupilas a las mías » (p. 29). Pour sa part, c'est par des images de reptiles que Damián évoque successivement la mort et la maladie (« La Grande es la víbora que crea el mundo y se lo lleva, no podemos engañarla; la Pequeña es la culebrilla que nos come por dentro. », p. 127) et qu'il se représente aussi, moribond : « entre todos esperan pacientemente el hallazgo terrible de la muerte en mi boca abierta de lagarto » p. 305). Le cheval, le chien, le lézard, mais aussi l'araignée (« juntos parecían una araña de dos cabezas », p. 256), la grenouille (« como si fuese una rana, hace el intento de correr hacia el animal », p. 177) et le poisson (« los bultos de sus ojos de pescado », p. 49) servent occasionnellement de comparants et, plus fréquemment peut-être, l'oiseau, notamment en référence à la petite Zhenia (« con sus ojos de pájaro », p. 161; « Su aspecto de ave », p. 174). Capable de courir avec une légèreté qui permet la comparaison de ses jambes à des plumes de poule (p. 277) – d'ailleurs elle en élève –, la vieille Elena ne pouvait manquer d'être animalisée tant elle est proche de certaines bêtes (bien davantage que des humains). En particulier, c'est une forme de marginalité comportementale que l'on peut observer dans l'affection démesurée qu'elle voue à un porc, allant même jusqu'à l'installer sur son lit au moment où il se meurt :

[...] las facciones de la vieja se han suavizado hasta colgar de las quijadas de su cara, y sus párpados ahora tapan los bultos de sus ojos de pescado, pero queda una rendija por donde mira con dulzura al cerdo que agoniza sobre las sábanas. [...] Elena acaricia la cabeza del animal, con sus pelos como cuerdas, y también el vientre hinchado. Sus dos manos están sobre el cerdo, y la respiración de este parece acompañarse. No te preocupes, le dice, yo estoy contigo. Se tumba a su lado. (p. 49)

Après quoi, elle s'emploiera toute la nuit à le vider, à le découper et à le mettre en salaison, dans une scène d'un réalisme saisissant, au terme de laquelle elle descendra dans la vallée pour aller chercher un autre animal : « No se ha lavado. Hay sangre en su pelo cada vez más blanco, lleva sangre pegada hasta los codos, su vestido entero está manchado, las zapatillas de lona tienen el color de la tripa negra. » (p. 111).

Rude mais beau, précaire mais résistant, cet univers marginal en vient d'autant plus à constituer l'« antithèse du monde moderne » (p. 25) que celui-ci, représentatif de la

« normalité », est l'objet d'une remise en cause, assez peu développée mais sans concession, à travers les deux personnages en provenance de la ville. On en verra la teneur dans une brève dernière partie.

Le monde moderne ou « la normalité »

Écrit au moment où s'installait en Espagne la crise économique qui continue de sévir, et né de la contrariété de son auteure face au désintéressement des gouvernants au regard du débat sur le changement climatique, *Por si se va la luz*, sans prétendre être un roman « politique »²⁹, n'en est pas moins porteur d'une critique tout aussi sévère qu'alarmante sur le système néolibéral qui régit la planète, ce par quoi le roman frise parfois l'essai. Ainsi, Martín, chercheur en Sciences pour une université qui ne le payait même pas (p. 140) et qui prit l'initiative – la « Décision » (p. 204) – de rompre avec ce monde-là, se présente-t-il comme le porte-parole le plus évident de l'auteure ; à moindre mesure aussi, Nadia, qui accepta de le suivre au moment où leur couple allait se dissoudre, abandonnant son métier d'artiste dont elle parlerait ensuite à Enrique en ces termes : « Pintaba. Esculpía. Es arcaico, ¿verdad? Consagrar una vida al posmodernismo haciendo lo que ya se hacía en el Paleolítico. Eso he hecho, una inútil prolongación de la pintura rupestre. » (p. 63). Sans doute, comme l'observe Lara Moreno en personne, y a-t-il quelque exagération dans cette image de société décadente qu'elle insuffle au gré des remémorations de ses personnages : « primero llegaron los recortes y luego las restricciones, el paraíso construido por el hombre siempre tiene un mal morir » (p. 115). Plus encore, à travers Martín et dans une visée futuriste, c'est « l'apocalypse de la civilisation » (p. 279) qu'elle laisse entrevoir :

Este lugar sigue conectado a un generador, igual que otros miles de lugares en el mundo, tentáculos olvidados donde ya no vive un alma, fábricas inservibles, parques temáticos, centros comerciales, hospitales, seguirán conectados a la máquina aunque nadie encienda los interruptores. Millones de cables recorren la Tierra. Y millones de hombres sacan provecho de lo que ya no sirve, de ese gran despliegue de progreso destruido. También las pequeñas ciudades parásito que han ido construyendo en las faldas de las inmensas ciudades parásito tienen sus conductos de agua y sus cables conectados a la máquina, aunque los edificios estén completamente vacíos. Algunos, sin techo, sin cristales en las ventanas. Quizá vivan familias allí, grupos de gente apoltronada en las habitaciones desnudas y grises. Quizá sirvan exactamente para eso, para meter gente dentro, gente que no será capaz de levantarse del cemento para cavar

²⁹ « [...] en efecto es algo latente, no me meto en eso : [la preocupación por la desestructuración del sistema liberal] es la excusa que me permite poner a esos personajes en una situación límite, enfrentados consigo mismos, la Naturaleza y lo más primario. Pero voy a lo orgánico y a lo íntimo, no a lo político », Lara Moreno (entrevista) Elena JORRETO, « Lara Moreno se estrena en la novela con *Por si se apaga la luz* », 12/09/2013, <ABS.es/Cultura>.

en el cemento. El mundo construido se convertirá en un gran campo de concentración.
(p. 104)

Recourant au registre lyrique, ce même personnage laisse poindre une certaine nostalgie de sa ville telle qu'elle était dans son enfance, pour mieux évoquer ensuite, par contraste, au moyen de phrases nominales et de mots percutants, la « monstruosité » engendrée par l'expansion effrénée et chaotique de la cité :

La ciudad ha sido mi hábitat y el de mis antepasados, esa ciudad gigante donde al principio de mi memoria existían jardines y patios con árboles en las casas de las afueras. No como estos, sino uniformes. Luego el meollo. La absorción y el derrame. Lo monstruoso. La frivolidad del ensanchamiento, esos kilómetros llenos de construcciones, de pequeñas ciudades que nunca terminaron de existir, bloques simétricos con sus instalaciones de luz y de agua, urbanizaciones parásito. Hombres parásito. Virtualidad y desorden. Es curioso que virtual y virtud tengan la misma raíz. Ahí empieza el precipicio, la estafa. (p. 101)

Pour aussi alarmistes que puissent paraître ces prédictions de société sans futur (p. 295), sans lumière – *Por si se va la luz* –, ce roman ne manque pas de pointer certaines des faiblesses et contradictions du monde dans lequel nous vivons : « El consumo de cereales, por ejemplo: destinado a la producción de biocombustibles y a la alimentación de ganado entendido como bolsas de carne hormonada nacida para engordar. » (p. 162). Par ailleurs, n'est-ce pas une image de nous-mêmes que ce roman se charge de nous renvoyer, dans ce retour sur eux et sur leur vie antérieure que Nadia et Martín effectuent, à travers leurs obsessions (« la psychose du recyclage des déchets », chez lui), leurs peurs (la « paranoïa du cancer », chez elle), ou encore leur dépendance au regard de l'ordinateur et, plus largement, du monde virtuel (« el monstruo que se fagocita a sí mismo », p. 103) ?

Cela étant, comme le laisse aussi entendre ce roman qui pose plus de questions qu'il n'apporte de réponses, le « salut » est-il encore envisageable, y compris dans l'espace de marginalité où Martín et Nadia viennent chercher refuge ? Cet univers, représentatif d'un espoir que symbolise l'enfant que la jeune femme porte en elle à la fin du récit, n'est-il pas, lui aussi, menacé en ce sens que, pour aussi à l'écart qu'il en soit, il est partie intégrante d'un monde irrémédiablement vicié : « Desde luego no quiere ver que nuestros pulmones ya nunca estarán llenos de aire puro ni que esta forma de existencia responde a los mismos patrones de hipocresía; mucho menos que el orden aquí establecido pelagra con idéntica fragilidad ». (p. 83). D'où cette tension latente dans tout le récit, mais de plus en plus perceptible à travers l'inquiétude grandissante que manifestent les personnages par rapport à la fragilité de ce recoin du monde dans lequel ils ont trouvé non seulement une façon de survivre mais aussi

une forme de bonheur. Preuve en est, par exemple, le tourment d'Ivana, qui nous renvoie au titre du roman : « No puede evitar preguntarse qué será de esta calma cuando lo verdaderamente importante falte, desaparezca, qué será entonces de las estrechas relaciones que mantienen, de la distancia que en el fondo guardan. En qué eslabón se romperá la cadena. » (p. 251).

Ainsi aura-t-on observé au fil de cette étude que, en vertu d'un complexe dispositif énonciatif relevant d'une exploitation subtile des ressorts de l'écriture de la subjectivité, *Por si se va la luz* installe son lecteur dans un espace circonscrit pour lui faire vivre, du dedans, l'expérience de la marginalité. Celle-ci passe non seulement par la connaissance directe ou médiatisée des sentiments, des émotions et des pensées des différents personnages du roman, mais aussi, à travers eux, par la découverte d'un possible mode d'existence en marge de la société actuelle. Invitant donc à repenser le fonctionnement de notre monde, proposant un retour à une vie plus authentique, simple et rurale, à laquelle correspond une écriture limpide, capable de se faire tout aussi bien crue que lyrique, *Por si se va la luz* vient prouver que, contrairement à ce l'on put craindre un temps, la « reprivatisation de la littérature », la « revendication des sentiments » telle qu'elle apparaît dans le roman postmoderne, ne se fait pas forcément aux dépens de la « transcendance sociale »³⁰. Reste simplement à espérer que cette « lumière dans le chaos » que nous apporte Lara Moreno ne soit pas « parole dans le désert »³¹.

³⁰ « Si observamos la producción literaria de estos años, hay un denominador común que resulta muy revelador: la refundamentación de un ámbito íntimo, *privado*, a costa de otros valores. Murió de consunción la trascendencia *social*... », Propos tenus par José-Carlos MAINER en 1994, rapportés par Marie-Linda ORTEGA, dans « Écritures en je : écriture à la première personne de fiction », Annie BUSSIÈRE-PERRIN (coord.), *Le roman espagnol actuel. Tome II : Pratique d'écriture (1975-2000)*, Montpellier, Editions du CERS, 2001, p. 100.

³¹ Nous faisons ici écho à la dédicace du roman : « Para Miguel / luz en el caos palabra en el desierto ».