

« El cuento de la buena pipa »

À propos de la poétique narrative de Camilo José Cela¹

GEORGES NANA

(Indiana Wesleyan University, U.S.A)

Résumé. « El cuento de la buena pipa » et plusieurs récits de *El gallego y su cuadrilla* mettent en abyme des procédés récurrents qui traversent les genres littéraires dans la production de Camilo José Cela. Ces procédés informent l'œuvre entière de l'auteur et lui impriment un style qui affleure même dans les textes non littéraires de l'écrivain de Padrón. Ce travail trace un parallèle entre la structure des « apuntes carpetovetónicos » et celle de quelques romans céliens afin de dégager une stratégie narrative qui se base essentiellement sur le fragment, la discontinuité et le dire bref.

Mots clés : Cela (Camilo José), poétique narrative, littérature espagnole, XX^e siècle

Abstract. « El cuento de la buena pipa » and several narratives in *El gallego y su cuadrilla* create a mise en abyme of recurring processes that cross literary genres in Camilo José Cela's work. The strategies used inform the entire production of the author to which they cling a style that shows even in Cela's non-literary texts. This paper draws similarities between the structure of Cela's short stories and that of his novels in order to outline a narrative strategy that is based on the fragment, discontinuity and brevity.

Key words: Cela (Camilo José), narrative aesthetic, Spanish literature, XXth century

¹ Certains aspects des analyses menées ici ont été abordés dans notre livre *Poétique de la narration de Camilo José Cela* publié aux Presses Académiques Francophones (Saarbrücken, 2012). C'est l'occasion pour nous de remercier le Professeur Champeau qui a accepté d'écrire le prologue.

Contrairement aux romans et récits de voyage qui ont fait l'objet de nombreuses études, la critique n'a pas prêté beaucoup d'attention aux nouvelles de Camilo José Cela. Pourtant, selon les estimations de Janet Isabel Pérez, les nouvelles sont trois fois plus nombreuses que les romans publiés par l'écrivain galicien². La plupart des aspects essentiels du style célien se retrouvent dans sa prose non romanesque. Dans ce sens, on pourrait qualifier le recueil de nouvelles *El gallego y su cuadrilla* (1949) de « verdadero museo por antonomasia del Cela clásico » en empruntant une définition que Fiol Guiscafré applique à *La colmena* (1951)³. Dans ce roman, dont l'écriture est contemporaine de celle de *Viaje a la Alcarria* (1948) et de celle du recueil cité, on constate l'émergence d'une modalité narrative dont l'auteur est très friand dans les « apuntes carpetovetónicos », genre dont C. J. Cela esquisse une définition dans le prologue de *El gallego...* Les œuvres antérieures à 1948 se caractérisent généralement par un style vif et direct qui emprunte parfois à la langue populaire et au style oral. Sans se démarquer totalement de ces œuvres, l'écriture célienne semble retrouver dans l'étape qui correspond à la publication de *La colmena* et de *El gallego...* une manière de faire, un style dont elle s'accommode. L'auteur atteint, pourrait-on dire, une vitesse de croisière au travers d'un style qui devient une marque repérable dans tous les autres genres.

Tirée de *El gallego...*, « El cuento de la buena pipa » est l'une des nouvelles qui illustrent parfaitement cette étape charnière de l'esthétique célienne. La lecture littérale de ce titre pourrait laisser croire que la nouvelle rapporte une histoire de pipe. Il n'en est rien car il renvoie plutôt au nom donné à un type de récit pour enfants qui hypertrophie ses débuts mais ne se conclut jamais. La multiplicité est au cœur de ce récit qui n'est pas construit autour d'un sujet unique. Cette nouvelle qui clôture la série des vingt et une nouvelles de la partie intitulée « El gran pañuelo del mundo » – position très significative car elle éclaire rétrospectivement la partie – est en réalité un

² Janet ISABEL PÉREZ, « Perspectivas críticas: horizontes infinitos. A retrospective and prospective assessment of the directions of Cela criticism », *Anales de la literatura española contemporánea*, vol. 16, Issue 3, 1991, p. 361-377.

³ Juan Miguel Fiol GUISCAFRE, *Misteriosas cosas que se pueden ver mirando detenidamente, incluso al trasluz, a «El carro de heno o el inventor de la guillotina», sangradora farsa trágica de Camilo José Cela*, Valencia, O Tabeirón Namorado, 1971. Sauf indications contraires, nous citons les éditions suivantes des œuvres de Camilo José Cela: *El gallego y su cuadrilla* (Barcelona, Ediciones Destino, 1994), *Tobogán de hambrientos* (Barcelona, Plaza & Janés, 1999), *La colmena* (Madrid, Ediciones Cátedra, 1990), *Viaje a la Alcarria* (Madrid, Espasa-Calpe, 1988), *Mrs. Caldwell habla con su hijo* (Barcelona, Destino, 1989), *Oficio de tinieblas, 5* (Barcelona, Editorial Noguer, 1973), *Madera de boj* (Madrid, Espasa Calpe, 1999). Après la première référence, nous abrègerons les titres de certains ouvrages et les ferons suivre, dans ce cas, de pointillés.

ensemble de fragments d'histoires agencées de façon purement digressive. Elle fonctionne sur le modèle du conte du même nom : à peine amorcée, chaque « histoire » cède la place à une autre qui dérive d'un détail donné dans la précédente. C'est généralement la référence à un nouveau personnage qui provoque la digression. Une nouvelle parenthèse est ainsi ouverte de sorte que les histoires racontées commencent et ne se terminent jamais puisque les parenthèses ne sont jamais refermées. Les digressions prennent une telle ampleur qu'elles menacent l'unité de la nouvelle dont elles fournissent l'architecture d'ensemble.

Dans ce récit qui s'étend sur environ quatre pages, on repère douze micro-récits qui se suivent comme les maillons d'une chaîne. Le premier, qui porte sur les hésitations d'un personnage par rapport au nom du métier qu'il exerce (« echadora » ou « echador de cartas » ?), provoque comme un phénomène d'ondes dans le reste du texte puisqu'il déclenche une série d'histoires qui terminent sans conclure. On peut aisément identifier les différentes séquences qui constituent le récit :

- 1) Florencio Basilio Pérez est préoccupé.
- 2) Doña Esperanza, mère de Florencio B., parle du caractère de son fils.
- 3) Florencio, père de Florencio B. : brèves allusions à sa vie, point de vue de ce dernier sur la vie de son fils et sur la mauvaise relation de Florencio B. avec Estebán de Fidel alias Fidelito.
- 4) Estebita de Fidel ou el Niño del Salitre : professions et aventure amoureuse avec Leo.
- 5) Leo l'aventurière s'échappe avec son amant ; le père de Leo projette d'infliger une sanction au séducteur.
- 6) Don Facundo Trobajo, père de Leo réagit énergiquement ; il s'oppose à l'aventure entre sa fille et Estebita de Fidel.
- 7) Estebita de Fidel s'enfuit mais prend un nouveau départ : il change de métier et devient Nabetse Ledif.
- 8) Première prestation mitigée de Nabetse Ledif dans un spectacle organisé par don Romualdo ; le gendarme don Romualdo est appelé à la rescousse suite à des bagarres.
- 9) Le borgne don Romualdo :
 - récit de la perte de l'œil ;
 - récit de la cérémonie de remplacement de l'œil perdu par le docteur Margaret.
- 10) Union de Margaret et de don Romualdo ; la première meurt subitement.
- 11) Don Romualdo, directeur de « Oriflamas de España », fait des avances à Paquita de Castro del Río, l'une des artistes de son club.
- 12) La mère de Paquita : début de présentation et brusque interruption du récit qui reste en suspens.

On peut comparer la structure de cette nouvelle aux maillons d'une chaîne qui tournent et se replient aussitôt sans que les deux extrémités se rejoignent. Cette disposition à la queue leu leu suggère une structure sans hiérarchie. Quelques personnages de ces récits sont unis par les liens de famille mais le reste se connaît à peine. C'est la coprésence ou la contiguïté dans un lieu qui

permet d'établir certains rapports. Ces liens servent moins à construire une histoire pouvant déboucher sur un dénouement solide qu'à assurer la fragile cohésion d'ensemble. Ils motivent le processus de dérivation à partir duquel se construisent la nouvelle et les romans de C. J. Cela. La rapidité dans la présentation des brefs événements ou des minces épisodes de la vie des personnages évoqués ne donne d'ailleurs pas lieu à l'élaboration de transitions. L'absence d'articulations dans le texte laisse voir ses différentes coutures, ce qui donne l'impression que l'occurrence de chaque micro-récit est fortuite, commandée par le seul fait de la mémoire du narrateur-conteur. Le titre de la nouvelle renvoie moins à ce que dit le texte qu'à une manière de dire proche de celle du conteur des *Mille et Une Nuits*. Essentiellement métatextuel, ce titre souligne le caractère multiple et discontinu d'un genre théoriquement unitaire – où tout doit tendre à la production de l'effet unique, préparer la chute – dans lequel toutes formes de bifurcations ou de pauses sont en principe proscrites.

C. J. Cela qualifie de « tumultuario y abigarrado » ce genre de récit dont il dit que l'on sait comment il commence mais jamais comment il se termine. Il donne le modèle dont sont inspirés la nouvelle et *Tobogán...*, dans la note du prologue de ce roman :

Empecemos con el cuento de la buena pipa. Cuando era niño, mi abuela me contaba el cuento de la buena pipa.

– Camilo José, ¿quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?

– Sí, abuelita.

– Pues verás. Érase una vez una niña de ojos azules y tirabuzones rubios que vivía en el lejano país de las hadas; un día se encontró con un caminante que iba por el camino y que le preguntó: hermosa niña de ojos azules y tirabuzones de color de oro, ¿quieres que te cuente el cuento de la buena pipa? Sí, sí, le respondió la niña, cuéntemelo usted. Entonces, el caminante le dijo: yo no te digo que digas «sí, sí, cuéntemelo usted»; yo te digo si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa. ¡Pues claro, buen hombre! –habló la niña–. ¡Pues claro que estoy deseando que me cuente el cuento de la buena pipa! Y el caminante, cuando la niña se calló, abrió el pico: yo no te digo que digas « ¡pues claro, buen hombre!, ¡pues claro que estoy deseando que me cuente el cuento de la buena pipa!»). ¡Lo que yo te digo es que si quieres que te cuente el cuento de la buena pipa! El diálogo entre la niña y el caminante no tuvo fin y los dos se murieron de viejecitos, al cabo de muchos años de hablar y hablar. ¿Te gusta, Camilo José? ¿Quieres que te cuente el cuento de la buena pipa?

– Sí, abuelita, me gusta mucho. Anda, cuéntame el cuento de la buena pipa.

– Yo no te digo que digas «sí, abuelita, me gusta mucho; anda, cuéntame el cuento de la buena pipa». Yo te digo... (p. 16-17).

À peine l'histoire commencée, on en retarde le début, au point que la narration se réduit à une anecdote, celle de la manière même de conter. « El cuento de la buena pipa » est un hypotexte au sens genettien du terme car il informe la nouvelle du même titre et *Tobogán...*, roman dans

lequel ce récit à forte teneur hypertextuelle est cité. La version citée dans *Tobogán...* est un récit fondateur dans l'œuvre de C. J. Cela car il donne de précieux renseignements sur les relations métatextuelles et, partant, sur la pratique spécifique de la narration chez ce Nobel.

Dans la première partie de *Tobogán...*, le roman reprend exactement les douze micro-récits qui s'enchaînent dans « El cuento de la buena pipa » (*El gallego...*) présenté plus haut. Quelques détails sont ajoutés à ces histoires parcellaires que le roman emprunte à la nouvelle qui sert de point de départ et surtout d'hypotexte (Genette) ou d'analogon (Barthes) au premier puisqu'elle lui fournit les matériaux que le roman reproduit et, dans une certaine mesure, amplifie⁴. La première unité narrative déclenche un mécanisme de dérivation qui permet aux autres récits de se succéder. Des titres tels que « Doña Martita y doña Margaritina », « El sobrino de doña Martita y doña Margaritina », « El joven Darío Benimantell, artista » et « El joven Gustavito de Pablos, también artista », « El primer novio de la Carlota », « El primer novio de la Pura » ou encore « El uno para el otro » et « El otro para el uno » renseignent sur la structure et la dynamique d'enchaînement des récits dans cette œuvre. Il y est essentiellement question des personnages dont les noms sont affichés au début des récits. Lien familial ou de couple, épisodes de la biographie des personnages, anecdotes cocasses, l'auteur fait feu de tout bois comme il explique lui-même dans la note du prologue : « todos los medios de vivir son buenos ». Mimétisme, inversion, pastiche et autres catégories hypertextuelles que C. J. Cela appelle « calcos y tatuajes » ou « pillaje y pastoreo » sont à la source d'un enchaînement par parallélisme, dérivation ou augmentation qui empêche le développement d'une histoire unique et complète.

Dans une perspective de génétique textuelle, il est intéressant de remarquer que l'on retrouve, dans l'ordre, sur les sept premiers récits placés au début du roman, toutes les séquences qui constituent la nouvelle. *Tobogán...*, que l'auteur classe sous le genre romanesque, paraît en 1962, treize années après le recueil *El gallego...*. En se basant sur cette chronologie, sur les techniques d'écriture utilisées par C. J. Cela dans d'autres œuvres et sur les informations théoriques que l'auteur donne dans le prologue, on peut considérer les sept premiers récits de ce roman comme une réécriture, une version amplifiée de la nouvelle qui s'est elle aussi inspirée du récit connu du même nom et dont l'auteur donne une version modifiée dans le prologue de *Tobogán...* Ce procédé est aisément repérable quand on compare la séquence 8 de la nouvelle à son hypertexte

⁴ Roland BARTHES, « Le message photographique », *Communication*, 1961, vol. 1, Issue 1, p. 127-138.

présenté dans la quatrième partie de *Tobogán...* intitulée « Don Romualdo Ramírez, el primer empresario del Estebita » :

El primer empresario del Nabetse fue don Romualdo Ramírez, y su primera actuación tuvo lugar en Alcázar de San Juan, en la sala de fiestas *que dicen El Bobón de Oro, de estilo rococó*. Nabetse *Ledif*, aquella noche *histórica*, imitó a la Raquel, que es lo que hacen todos; a la Chelito y a Mae West, llenándose de trapos por todas partes. El éxito que tuvo fue grande, y el público, sobre todo las señoras, aplaudió con un entusiasmo que no hacía sospechar el final, que si no acabó en catástrofe fue de verdadero milagro. Cuando ya le faltaba poco para terminar su actuación, un gamberro sin principios y sin educación le dio un «¡apio!» desde el gallinero, y aquello fue *Troya o, como vulgarmente se dice*, [algo así como] la hora H, porque se organizó una escandalaria *de cien mil pares de[l] diablos (o de Pelotas, según también es costumbre señalar)*.

–¡Que lo echen!

–¡Que se calle!

–¡Que no me da la gana!

–¡Que si su padre!

–¡Que si su madre!

–¡Que más vergüenza!

–¡Que más civismo!

–¡Que más de lo que hay que tener!

–¡Que eso es lo que digo yo!

–¡Descarado!

–¡Mamón!

–¡Cineasta!

–¡Frachuche!

¡Dios, la que se armó! La gente, como siempre pasa, se dividió en dos bandos, y mientras unos decían que aquello era arte y que al que no le gustase que se fuera, los otros decían que aquello *ni era arte ni era nada y, que aquello* era otra cosa y que, además, no se iban porque no les daba la gana, *que para eso habían pagado*. Don Romualdo, que era hombre de recursos y *enemigo de que lo metieran en líos*, llamó a la guardia civil.

–*Miren ustedes –le dijo a la guardia civil [decía] con un empaque patricio–: yo no quiero que se vierta la sangre en mis espectáculos*. Una cosa es la emoción, *siempre preconizable en el arte escénico*, y otra el sacar los pies del plato y no comportarse como es debido. Lo cortés no quita lo valiente.

–*Eso es; sí, señor –asintió el cabo–. ¡Lo cortés no quita lo valiente!*⁵

Les textes en italique correspondent aux ajouts dans le roman et ceux entre crochets aux mots qui ont été insérés pour des besoins de correspondances grammaticales ou syntaxiques.

⁵ Ce type de transformation abonde dans l'œuvre de C. J. Cela. On retrouve une version modifiée de « Carrera ciclista para neófitos » (*El gallego...*) dans le tome 3 de ses œuvres complètes (*El gallego y su cuadrilla y otros apuntes carpetovetónicos, Obra Completa*, Barcelona, Destino, 1962, t. 3, p. 205) ; « La casa de enfrente » dans *El gallego...* développe le « portrait-robot » d'un immeuble de sept niveaux amorcé dans les dernières lignes « Purificación de Sancha y Guasp, pedicura-manicura » ; L'histoire et la métaphore dans « Doce fotografías al minuto » suggèrent l'idée de développement d'un négatif. Ce récit fonctionne comme un feuilleté narratif puisque cette partie juxtapose des « instantanés » photographiques que la narration commente. Le procédé est identique dans ces nouvelles dans lesquelles l'hypertexte amplifie l'hypotexte en le saturant de détails et de dialogues qui allongent le texte sans modifier sa structure primaire.

L'augmentation des détails (dialogues, noms, adjectifs, synonymes) qui s'est opérée lors de la réécriture est évidente. L'auteur décrit les procédés utilisés dans les prologues respectifs du recueil et du roman ; il s'agit de « hinchar el perro añadiéndole [más detalles] », de saturer un noyau (« embrión », « huevo ») sans qu'il ne soit « ni estirado ni hinchado [...] sino desarrollado y crecido ». Il décrit lui-même le résultat : « [un] esqueleto de culebra, un esqueleto [...] sin demasiadas ramificaciones y con sus doscientas vértebras puestas en fila india ». Parce que la structure de base n'a pas été modifiée, le texte premier du palimpseste reste totalement transparent sous le second ; le nouveau masque à peine l'ancien. La seconde main mime le texte source (« esqueleto ») qu'elle prolonge à coup de détails (« carne »). Il s'agit là d'une littérature au second et même au troisième degré. Pour rester dans le registre genettien, on a affaire à la forgerie dans le cas de la nouvelle qui imite une autre du même nom et à une transmodalisation dans le cas du roman qui réécrit un récit appartenant à un genre différent. Il y a, au niveau de la transtextualité, une remarquable continuité entre les œuvres⁶.

Les exemples de ce que nous appellerons ailleurs « ontogenèse du texte célien » font légion dans la production de C. J. Cela. « Senén, el cantor de los músicos » dans *El gallego...* constitue à lui seul un véritable programme d'esthétique littéraire. Comme le curieux texte de deux pages intitulé « Un esqueleto de novela »⁷ qu'il glisse dans *El camaleón soltero*, ce texte et bien d'autres méritent des analyses minutieuses. Évoquons cependant un ouvrage de quatorze pages très rarement cité qui s'intitule *Cinco glosas u otras tantas verdades de la silueta que un hombre trazó de sí mismo*⁸. La distribution séquentielle de cet intéressant récit renferme une forte dimension métatextuelle. Elle rappelle l'organisation fragmentaire des autres œuvres de C. J. Cela dont la trajectoire biographique se profile parfois sous celle des personnages. La nouvelle

⁶ Gérard GENETTE, *Palimpsestes. La littérature au second degré*, Paris, Le Seuil, col. « Poétiques », 1982 ; rééd. col. « Points » et Antoine Compagnon, *La seconde main*, Paris, Le Seuil, col. « Poétique », 1979.

⁷ Camilo José CELA, « Un esqueleto de novela », *El camaleón soltero*, Madrid, Grupo Libro 88, 1992, p. 511-512.

⁸ Camilo José CELA, *Cinco glosas u otras tantas verdades de la silueta que un hombre trazó de sí mismo*, Madrid, (sans éditeur) 1971. On retrouve un autre exemple frappant de ce type de discontinuité dans « Claudito, el espantapájaros », une nouvelle de trois pages dans *El gallego...* Ce récit, dont le sous-titre annonce entre parenthèses qu'il s'agit d'un roman, tourne en dérision les formes classiques du roman en proposant sur une longueur qui correspond généralement à celle de la nouvelle la narration d'une histoire qu'il divise en cinq chapitres précédés d'une note. Ces parties sont clairement délimitées : « nota », « capítulo primero », « capítulo II »... De plus, le chapitre III insère la lettre d'un personnage. La note, la répartition en chapitres et la lettre que la nouvelle reproduit morcellent la nouvelle et brouillent les repères et autres conventions sur les genres littéraires. On en déduira que, comme le roman, la nouvelle met en relief le refus de la cohérence d'une histoire. Dans un genre comme dans l'autre, on retrouve le principe de la discontinuité, caractéristique fondamentale de la prose de C. J. Cela.

citée repose sur cinq noyaux narratifs essentiels résumés dans les titres. Ils forment la matrice de ce récit de cinq tableaux d'une page chacun :

- 1) « Nací [don Félix] en Pamplona en 1986... », p. 5-6.
- 2) «... y de familia modestísima. », p. 7-8.
- 3) « Mi padre fue carpintero... », p. 9-10.
- 4) « ... aquella bolita de nieve » (lutte pour la survie), p. 11-12.
- 5) « S.T.T.L. » (Mort de don Félix), p. 13-14.

Les points de suspension qui suivent ou précèdent les titres laissent entrevoir que l'on peut reconstituer l'histoire du texte en les rapprochant. Au fond, ces titres sont des micro-récits que les textes qu'ils annoncent développent. Ce procédé est poussé à l'extrême dans *Mrs. Caldwell habla con su hijo* et *Tobogán...* où des titres-phrases introduisent en un énoncé minimal ce que les textes, eux-mêmes très synthétiques, racontent. Certains titres dament le pion au récit principal puisqu'ils présentent l'histoire de sorte que le texte est donné comme une coquille vide comme c'est le cas au chapitre 103 du premier roman où le titre s'étend sur 7 lignes tandis que le récit proprement dit se limite à 2.

Sur plusieurs plans, ce découpage du récit dans les nouvelles fait penser aux 1194 «monades» de *Oficio de tinieblas* 5, aux 212 brefs chapitres (« cuartillas ») de *Mrs. Caldwell...*, aux lits et chambres des malades du sanatorium de *Pabellón de reposo*, roman dont la structure est clairement fragmentaire et le récit purement digressif.

La fragmentation est davantage évidente dans *La colmena* dont la structure mime, comme la métaphore du titre l'indique, celle d'une ruche avec ses alvéoles et abeilles. L'organisation de ce roman obéit, comme l'a démontré la critique, à un ordre ou désordre voulu. Cependant, la disposition apparemment illogique à l'intérieur de certaines séquences rappelle la structure parataxique du « Cuento de la buena pipa »⁹.

Dans ce sens, la séquence neuf du cinquième chapitre de *La colmena* (p. 278-283) est un exemple spectaculaire qui met en abyme la structure de la nouvelle et celle du roman. L'une des plus longues du roman – cinq pages –, cette séquence est centrée sur Pedro Pablo Tauste, un voisin de Ibrahim de Ostolaza y Bofarull et propriétaire de la cordonnerie « La clínica del chapín ».

⁹ La parataxe est, selon Paul ZUMTOR, une caractéristique essentielle de la structure du récit oral (cf. *Introduction à la poésie orale*, Paris, Seuil, 1983 et « Le texte-fragment », *Langue française*, n° 40, 1978, p. 75-82).

Le récit s'ouvre sur la mention de l'entrée de don Ricardo Sorbedo dans l'atelier de don Pedro Pablo Tauste où tous deux entament une brève conversation. Après les salutations d'usage et l'invitation à entrer, le narrateur ouvre une première parenthèse dans laquelle il présente le portrait de l'hôte. Cette entrée déclenche une série de récits et d'allusions qui fonctionnent comme des segments digressifs que provoque la conversation entre les deux amis. La phrase qui introduit la deuxième moitié de ce fragment tranche, par l'imparfait d'habitude, avec la scène réelle présentée dans la première partie : « Don Pedro Pablo ya conocía la manera de empezar, era siempre la misma. Don Ricardo disparaba, como los artilleros, por elevación ». Déconnecté d'une histoire concrète, le fragment qui suit résumera, comme les autres, une action récurrente entre deux amis : « Don Ricardo Sorbedo era algo amigo de Martín Marco y, a veces, cuando se encontraban, se sentaban en el banco de un paseo y se ponían a hablar de arte y literatura ». Cette phrase qui constitue un paragraphe dans le texte introduit une cloison dans le récit en ce que, en dehors du fait qu'elle aborde un sujet différent du premier, elle présente un nouveau personnage isolé dans un bref segment sur lequel le récit ne reviendra pas.

Deux des douze segments sont entrecoupés de plusieurs fragments disséminés tout au long d'une autre conversation, celle qui se déroule entre don Ricardo Sorbedo et sa fiancée Maribel Pérez, conversation qui est elle-même greffée, après une brève parenthèse, sur la première qui se termine par la description d'une habitude que le récit présente comme un fait général.

On repart donc, dans le paragraphe suivant, sur l'allusion à une étape passée de la vie de Ricardo Sorbedo : sa relation infructueuse avec Maribel Pérez (« golfita hambrienta, sentimental y un poco repipia ») que Ricardo abandonna (« por cansancio y por aburrimiento »). Le fragment se termine par des mots de consolation de Maribel qui résument son attitude par rapport aux plaintes de son ami face aux difficultés que tous deux éprouvent dans la vie. A peine commencé, ce nouveau récit se dissout en une série d'allusions qui s'évanouissent à leur tour pour céder la place à d'autres détails qu'ils convoquent. Le narrateur présente : une scène entre Maribel et Ricardo, une conversation entre Maribel et ses amis sur sa relation avec Ricardo et sur la profession de ce dernier, un récit dans lequel on présente un moment de la vie du père de Maribel (don Braulio, un homme cocufié par sa femme Eulalia et qui meurt des suites d'une pneumonie) et des bribes de conversations entre Paco el Sardina, le nouvel amant de la femme de don Braulio et un frère de don Braulio (d'abord pendant l'enterrement puis sur le chemin du cimetière).

Après cette série longuement digressive, on revient brusquement sur l'unité elle-même digressive qui a suscité ces multiples dérivations, c'est-à-dire la conversation entre Ricardo et Maribel. Aucune séparation n'est marquée par rapport à la conversation précédente entre Paco, personnage presque oublié, et le frère de don Braulio. Une nouvelle fracture est introduite dans le texte, qui tourne la page sur cette scène pour en introduire une autre. Ce nouveau départ est signifié dans le texte par la démarcation spatiale et temporelle entre un événement totalement révolu (la conversation du couple dans le passé – « tuvieron » – alors que ceux-ci étaient assis sur des bancs dans la rue Mayor), un autre plus proche dans le temps (« La Maribel tenía una peseta y le había dicho a don Ricardo... »), l'invitation de Maribel à quitter la rue pour un lieu plus confortable (« Vamos a tomarnos un blanco en cualquier lado. Ya está una harta de callejear y de coger frío ») et enfin un dernier événement qui a lieu dans le présent : le couple qui attend, installé dans un café, l'ami de Ricardo (« La pareja estaba esperando a un amigo... »). Le texte est ainsi rythmé par une répartition sur trois séquences temporelles correspondant à trois espaces : passé simple (« tuvieron »/bancs de la rue Mayor), plus-que-parfait (« había dicho »/rue) et imparfait (« estaba esperando/café), qui correspond au présent de l'histoire. Cette dispersion du récit en trois sous-segments est renforcée par les deux fragments de dialogue entre Ricardo et Maribel qui suivent chaque discours du narrateur.

C'est seulement au début de cette scène qui se poursuit après plusieurs parenthèses que le narrateur précise le lieu où se tient la conversation : on se trouve dans le café. Cette localisation tardive de l'action dans l'espace est une pirouette technique qui permet non seulement de changer de décor mais aussi d'allonger la scène tout en y introduisant de nouvelles parenthèses que le récit ajoute par simple juxtaposition, comme on reconstitue un puzzle. Toute la séquence se présente comme un récit qui progresse en zigzag, en imitant le cheminement erratique d'une conversation.

La référence au couple attendant, assis dans un café, le poète Ramón Maello permet d'ouvrir une nouvelle parenthèse pour présenter l'ami attendu qui ne viendra d'ailleurs pas :

La pareja estaba esperando a un amigo de don Ricardo, que era poeta y que algunas veces los invitaba a un café con leche e incluso a un bollo suizo. El amigo de don Ricardo era un joven que se llamaba Ramón Maello y que no es que nadase en la abundancia, pero tampoco pasaba lo que se dice hambre. El hombre, que era hijo de familia, siempre se las arreglaba para andar con unas pesetas en el bolsillo. El chico vivía en la calle de la Apodaca, encima de la mercería de Trini y, aunque no se llevaba muy bien con su padre, tampoco se había tenido que marchar de casa.

Ramón Maello andaba algo delicado de salud y el haberse marchado de su casa le hubiera costado la vida (p. 266).

Cette présentation occupe à elle seule les deux tiers du récit (dix lignes sur quinze) dans ce sous-segment. Le portrait de ce personnage dont la présence n'est pas importante dans l'action est, comme les multiples allusions faites dans le texte depuis la conversation entre Pedro Pablo Tauste et Ricardo Sorbedo au début de la séquence, purement digressif. On greffe ainsi une infinité de détails sur l'amorce du récit sans que l'on ne retrouve jamais le fil conducteur et sans que se noue une histoire. Les bouts disjoints se multiplient. La séquence exploite le double procédé de la ramification et de la digression.

La suite du récit superpose plusieurs types de segments relatifs à un sujet récurrent et auxquels il n'est fait référence qu'une seule fois. Le motif de la mauvaise saveur du vin que le couple prend revient cinq fois, celui du beau chat noir qui se promène dans le café revient quatre fois alors que d'autres mentions comme l'allusion aux chauffeurs de taxi et au couple qui s'aime intensément (« se adoran ») dans un coin du café n'apparaissent qu'une seule fois. Le récit mêle de manière chaotique ces micro-segments qui apparaissent dans des phrases qui se succèdent dans le texte dans l'ordre suivant :

- 1 - Référence à la mauvaise saveur du vin (Nr. + Rdo? + Nr. + Mbel + Nr. + Rdo + Nr.)¹⁰
- 2 - Référence au passage du chat (Mbel? + ØRdo + Nr.)
- 3 - Référence à la mauvaise saveur du vin (Rdo! + ØMbel)
- 4 - Référence aux chauffeurs de taxi (Nr.)
- 5 - Référence au passage du chat (Mbel! + ØRdo)
- 6 - Référence à un couple d'amoureux (Nr.)
- 7 - Référence à la mauvaise saveur du vin (Rdo! + ØMbel)
- 8 - Référence à l'aveugle qui chante en passant entre les tables (Nr.)
- 9 - Référence au passage du chat (Mbel! + ØRdo)
- 10 - Référence au temps froid (Nr.)
- 11 - Référence à la mauvaise saveur du vin (Rdo! + ØMbel)
- 12 - Référence à la stridente sonnerie du téléphone (Nr.)
- 13 - Référence au passage du chat (Mbel! + ØRdo)
- 14 - Référence au garçon qui décroche le téléphone (Nr.)
- 15 - Référence à la mauvaise saveur du vin (Rdo! + ØMbel)
- 16 - Référence au garçon qui raccroche le téléphone et transmet le message à Ricardo.

¹⁰ Ces abréviations renvoient notamment aux brefs commentaires du narrateurs (« Nr. ») tels que « Don Ricardo bebió un traguito y se quedó pensativo », « La Maribel se bebió también », aux interventions de Ricardo (« Rdo »), de Maribel (« Mbel »), du garçon de café qui intervient à la fin de la séquence (« Gç ») et selon les cas, aux silences (Ø) de l'un de ces personnages (ØRdo ou ØMbel) quand il ne répond pas à une question (?) ou quand il ne réagit pas à une observation (!) de son interlocuteur (Rdo?, Mbel!...).

Comme dans les exemples analysés dans la nouvelle, cette séquence pourrait être représentée par une structure en arbre avec de courtes ramifications qui tracent les connections entre les brèves unités narratives qui la constituent¹¹. La narration introduit à peine des variations quand elle revient sur la saveur du vin et sur la beauté du chat. Elle privilégie l'accumulation ou la juxtaposition d'informations infimes et esquive toute possibilité de hiérarchisation. Un vin mauvais et un beau chat noir : voilà en d'autres mots ce que disent les motifs récurrents de cette fin de séquence dans laquelle les segments extrêmement brefs ressassent la même idée. Ils fonctionnent comme des phrases sans verbe et ont tous, comme c'est le cas pour la plupart des séquences de l'œuvre, une fonction adjectivale essentiellement qualificative. Tout en imitant l'œuvre de laquelle elle est tirée, la séquence neuf est en réalité une juxtaposition de plusieurs types de syntagmes nominaux. On peut aisément tracer un parallèle entre chaque objet, animal ou personnage mentionné et une qualité ou une caractéristique que le récit lui adjoint : don Pedro Tauste est un homme généreux, Maribel est une passionnée irréaliste, Paco el Sardina est un sadique, don Braulio est un homme cocufié, Eulogia est tout le contraire du signifié de son nom – éloge – car elle trahit son mari, don Ricardo Sorbedo est un bon flatteur et un intellectuel frustré...

En réalité, aucune action concrète et consistante n'y est présentée ; tout se réduit à un ensemble de descriptions évanescents et à de vagues références qui se multiplient et produisent une série vertigineuse de micro-récits peu articulés. La visite qui déclenche le récit est un stratagème pour dresser le portrait – présentation physique, style langagier, comportement – d'un personnage qui rentre dans la catégorie des figures types d'une société dont l'auteur de *La colmena* raffole particulièrement. Il n'y a d'ailleurs pas de point de chute dans ce récit qui se termine – autre subterfuge frustrant – sur l'appel téléphonique de Ramón Maello qui annonce qu'il ne sera pas au rendez-vous, empêché par la maladie subite de sa mère. La séquence s'achève sur une attente vaine. Les attentes du lecteur sont également frustrées car celui-ci ignore ce qui se passe à la fin de la scène et des autres histoires qu'introduit le récit, notamment la rencontre entre Pedro Pablo Tauste et Ricardo Sorbedo ou la séparation entre ce dernier et Maribel. Le mutisme du frère du défunt de Braulio au cours de la conversation avec Paco el Sardina est un prétexte pour boucler le récit sans que l'on ne sache comment s'est terminé le voyage du frère éprouvé. Incomplet, ce récit en pointillés est parsemé de zones d'ombre. Les

¹¹ Cf. schéma de la p. 193 de notre livre, *op. cit.*

ondes qu'a provoquées l'anecdote de départ se propagent vers des rivages qu'elles n'atteignent jamais.

La disposition éminemment digressive de cette séquence faite d'amorces aussitôt abandonnées fait écho à celle du roman dont elle est une reproduction en miniature. Elle fait également penser à la métaphore de la ruche par la multiplicité des personnages qui se connaissent à peine.

Francisco Umbral signale que C. J. Cela rédigeait *Mrs. Calswell...* sans prêter attention à ce qu'il avait écrit dans chapitres précédents¹². Même le lexique que l'auteur utilise pour désigner ses récits en dit long sur leur fragmentation : « Croniquilla atónita de los minúsculos acaeceres de la España árida », « breves cuadros de la vida madrileña actual », « pequeños fotogramas », « trabajito ambulante », etc. Certaines séquences de *La colmena* peuvent être considérées comme des « cuadros de costumbres ». Comme dans *El gallego...* et *Tobogán...*, on pourrait isoler plusieurs scènes et leur donner des titres tels que la vendeuse de châtaignes, le gitan danseur de flamenco, la prostituée abusée, le vaniteux, le souffre-douleur. Des tableaux qui encadrent des scènes de la vie en campagne, des scènes qui présentent la rencontre entre le voyageur et des figures typiques telles que le jeune Aramando Mondéjar López, Martín Díaz, Julio Vacas, Felipe el Sastre, Martín Díaz, Elena y María, Félix Marco Laina (« El Rata »), le mendiant León, l'épisode cocasse de la perte de pied de don Estanislao de Kostka Rodríguez y Rodríguez, alias El Mierda et de nombreux passages de *Viaje...* peuvent se lire séparément comme des nouvelles.

Fragmentation et juxtaposition, dispersion et refus de hiérarchisation, défilé des personnages éphémères et multiplication des histoires qui se succèdent de manière apparemment chaotique, les forces centrifuges sont nombreuses dans ces récits sans intrigue dans lesquels les relations entre les personnages sont extrêmement fragiles. Cette inconsistance et cette dispersion sont repérables dans l'ensemble de la production littéraire de C. J. Cela, qui affirme dans le chapitre intitulé « Teoría de la novela » dans *Tobogán...* que le roman est « algo sin norma fija ». Les références sur la généricité et la théorie littéraire sont des tics envahissants et parfois agaçants chez cet écrivain dont les positions rejoignent celles de Pío Baroja qui, en réponse à Ortega y Gasset, affirmait dans le prologue de *La nave de los locos* (1925) que « en la novela hay apenas

¹² Francisco UMBRAL, *Cela: un cadáver exquisito*, Barcelona, Editorial Planeta, 2002, p. 21. Umbral affirme : « Narrador sobre todo de historias cortas, algunas de sus novelas son una alfombra de nudos, un trenzado de pequeñas historias » (p. 158) ; « A Cela nunca le costó escribir. Lo que le costaba era montar un argumento, un asunto, una historia, dar coherencia a unos personajes más allá de la anécdota. Pascual Duarte no tiene argumento porque no se sabe lo que pasa. *La colmena* tiene mil argumentos para no desarrollar nada » (p. 174).

arte de construir [...] una novela es posible sin argumento: no tiene ni principio ni fin; empieza y acaba donde se quiera ». Cette observation sur le roman – que Cela appelait « novela » en reprenant un terme d'Unamuno – est aussi valable, comme on l'a vu, pour la nouvelle. L'œuvre littéraire est un fourre-tout, un *Cajón de sastre*, selon le titre d'un roman de Cela. Ceci est possible grâce à la manipulation de la note, à l'intégration du fragment¹³.

C. J. Cela nous confiait, lors d'une entrevue à Madrid : « un crítico me decía el otro día que mi *Madera de boj* contiene la semilla de mil novelas »¹⁴. Cette observation peut s'appliquer, théoriquement, à toute œuvre littéraire. Cependant, dans le cas de C. J. Cela, elle souligne l'enjeu de la matière séminale (qu'il appelle « huevo » dans le prologue déjà cité de *Tobogán...*) dans sa poétique littéraire. Le Cela critique insiste sur cette théorie qu'il glose systématiquement dans ses textes et paratextes. « Todo ser sale de un huevo » (« *omne vivum ex ovo* »), signale-t-il dans le même prologue en reprenant une idée de William Harvey. Cette conception du texte comme développement d'un élément matriciel qui sert d'embryon revient dans « Amo la palabra », discours que le Nobel prononce à l'occasion de la réception du Cervantès le 23 avril 1995 : « amo la palabra ya que en ella habita la idea y reside el primer huevecillo de la literatura ». Le mot est un embryon sacré, la note primaire qui engendre, grâce à l'ajout d'autres ingrédients comme le dialogue, des récits de voyage comme *Del Miño al Bidasoa*¹⁵. Il est aussi le noyau originel qui génère le thème, lequel engendre, par association, opposition, analogie et autres stratégies virtuellement infinies un récit fragmentaire, résolument discontinu. Le mot est, finalement, le « grain du texte »¹⁶ ou la monade saturée d'énergie qui dynamise des romans comme *Oficio de tiniebla 5* ou *Madera...*, dans lesquels le récit orchestre un rituel du chaos contre l'oxydation et la déchéance ambiante. La littérature devient une catharsis purificatrice, une « purga del corazón y del sentimiento » (*Madera...*, p. 295), un antidestin ou une arme

¹³ Matías MONTES-HUIDOBRO, dans « El caos como proceso creador » (*Camilo José Cela : Homage to a Nobel prize*, Coral Gables [University of Miami], Ideas'92 Publications [Joaquín Roy Editor], 1991, p. 83-89), montre que les forces du chaos sont à la base de la technique créatrice de C. J. Cela et explique : « el caos celiano surge de un concepto cultural donde el significado emerge, precisamente, de la descomposición desordenada » (p. 88).

¹⁴ L'entretien eut lieu dans sa résidence de Madrid le 21 novembre 2000.

¹⁵ María del Carmen AZNAR PASTOR (DUBOIS) analyse ce procédé dans *L'écriture du voyage dans l'œuvre de Camilo José Cela* (thèse de doctorat), Montpellier, Université Paul Valéry-Montpellier III, 2000. Voir notamment les pages 75-100 (« La naissance du récit »), où elle montre comment C. J. Cela intercale des dialogues, développe, amplifie, élargit, dilate ou « étoffe » le récit de départ pour « donner plus d'étendue » au texte final (p. 84).

¹⁶ Nous empruntons cette expression au titre de l'article de Magdelaine RIBEIRO, « Le grain du texte : lecture d'un poème de João Cabral de Melo Neto », *Littéralité 3, l'image dans le tapis* (études réunies et présentées par Nadine Ly), Bordeaux, Maison des Pays Ibériques (Presses Universitaires de Bordeaux), 1997, p. 233-240.

contre la mort. La manipulation ludique des mots est à l'origine des dictionnaires, lexicographies et autres textes difficiles à classer que l'auteur appelle « farsas », « meneos », « escarceos », « cachondeos »... L'art de la note ou du dire bref, le culte du fragment ou du micro-récit, informent, telle une signature reconnaissable, la production littéraire du Marquis d'Iria Flavia. L'esquisse et l'amour des belles lettres permettent, mieux que tout récit argumentatif, d'évoquer les types intéressants que l'écrivain-voyageur croise sur son chemin. *Lector in fabula*, l'auteur des lignes qui précèdent n'a pas échappé à cette touche célienne. Voici ce que dit le présentateur du volume qui réunit les contributions du *VI curso de verano* qui eut lieu en juillet 2001 à la Fundación Camilo José Cela, à Iria Flavia :

Por decisión suya [C. J. Cela], los ponentes de la VI edición fueron todos gallegos, con el propósito de profundizar en las raíces de la obra celiana; pero también aceptó [Carlos Casares, directeur du séminaire], sin discusión y de buen grado, la pirueta, sugerida por el propio Cela, de que entre tanto gallego y tal vez para marear, se intercalara un profesor camerunés [Georges Nana] «*listo como una ardilla y negro como un teléfono de baquelita*»¹⁷.

¹⁷ *Actes du VI curso de verano (La obra literaria de Camilo José Cela, 9-13 juillet 2001)*, Iria Flavia, Fundación Camilo José Cela, 2002 (nous soulignons). Voir aussi Ángel DÍAZ ARENAS, « Cela desde la teoría del relato », *Insula. Revista de letras y ciencias humanas (Monográfico extraordinario dedicado al Premio Nobel de literatura 1989)*, n° 518-519, février-mars 1990, p. 17-19, où l'auteur montre que la multiplication des générateurs thématiques est à la base de la sérialité dans l'œuvre de Cela.