



Du corps visible au corps invisible : les maladies, blessures et cicatrices dans les romans de Marta Sanz

Jon-Romeo Precioso

► To cite this version:

Jon-Romeo Precioso. Du corps visible au corps invisible : les maladies, blessures et cicatrices dans les romans de Marta Sanz. NARRAPLUS. Narrativa Española Contemporánea, 2020. hal-03152560

HAL Id: hal-03152560

<https://univ-pau.hal.science/hal-03152560>

Submitted on 25 Feb 2021

HAL is a multi-disciplinary open access archive for the deposit and dissemination of scientific research documents, whether they are published or not. The documents may come from teaching and research institutions in France or abroad, or from public or private research centers.

L'archive ouverte pluridisciplinaire **HAL**, est destinée au dépôt et à la diffusion de documents scientifiques de niveau recherche, publiés ou non, émanant des établissements d'enseignement et de recherche français ou étrangers, des laboratoires publics ou privés.

Du corps visible au corps invisible : les maladies, blessures et cicatrices dans les romans de Marta Sanz

JON-ROMEO PRECIOSO

Université de Pau et des Pays de l'Adour

Résumé : Cet article étudie les formes de maladies, blessures et cicatrices dans l'œuvre de Marta Sanz à partir de trois romans : *La lección de anatomía* (2008), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) et *Clavícula* (2017). En prenant appui sur la notion de violence théorisée par Slavoj Žižek, nous nous pencherons dans un premier temps sur une oppression du devoir-être exercée sur les corps féminins dans les deux premiers romans. Nous examinerons ensuite dans le roman *Clavícula* une tension entre écriture, corps et société, déjà présente dans les deux précédents, mais qui devient déterminante dans ce dernier, puis nous nous interrogerons sur la portée sociale de ces récits romanesques.

Mots-clé : Marta Sanz, corps, maladies, oppression, écriture, société,

Resumen : Este artículo estudia formas de enfermedades, heridas y cicatrices en la obra de Marta Sanz a partir de tres novelas: *La lección de anatomía* (2008), *Daniela Astor y la caja negra* (2013) y *Clavícula* (2017). Apoyándonos en la noción de violencia teorizada por Slavoj Žižek, nos interesaremos en un primer tiempo por una opresión del deber-ser que presiona a los cuerpos femeninos en las dos primeras novelas. Observaremos luego en la novela *Clavícula* una tensión entre escritura, cuerpo y sociedad, tensión ya presente en las dos novelas anteriores, pero que se vuelve decisiva en la última, y después nos preguntaremos por el alcance social de estas narrativas.

Palabras clave : Marta Sanz, cuerpos, enfermedades, opresión, escritura, sociedad

Pour citer cet article/ Para citar este artículo : Precioso, Jon-Roméo, « Du corps visible au corps invisible: les maladies, blessures et cicatrices dans les romans de Marta Sanz », p. 89-115, in NOYARET, Natalie, PRAT, Isabelle (coord.), *Narraplus*, N°4 – Marta SANZ, mis en ligne sur narrativaplus.org (NEC+), Avril 2020.

<http://narrativaplus.org/Narraplus4/Du-corps-visible-au-corps-invisible-PRECIOSO.pdf>

INTRODUCTION

Les romans *La lección de anatomía* (2008)¹, *Daniela Astor y la caja negra* (2013)² et *Clavícula* (2017)³ de Marta Sanz portent sur l'histoire de trois protagonistes dans la société espagnole contemporaine : le cheminement de la petite Marta, depuis son enfance jusqu'à son entrée dans l'âge adulte et la vie professionnelle; la vie de Catalina au cours de son adolescence et au cœur d'un conflit entre d'une part sa famille et la société espagnole en transition politique et d'autre part sa mère Sonia ; le basculement de la vie de Marta marquée par la douleur de son corps.

Ces trois romans, bien qu'ils soient différents dans leur forme – notamment pour *Daniela Astor y la caja negra* qui se divise en deux parties, l'une racontée par Catalina, l'autre étant la retranscription écrite d'un documentaire réalisé par cette dernière– ont une dimension autobiographique. La photographie extraite des archives personnelles de l'écrivaine, et qui est présente dans le paratexte de *Daniela Astor y la caja negra*, suggère un parallélisme entre l'écriture autobiographique et le parcours de Catalina dans le roman. Ce caractère autobiographique rapprochant les trois romans nous invite à les étudier à partir de la construction des personnages : quel peut être le moteur du parcours des protagonistes, ce qui fonde leur vie, leur relation avec leur entourage et leur évolution dans la société ?

Pour développer cette réflexion, nous choisissons de prendre appui sur la notion de violence théorisée par Slavoj Žižek. Ce dernier insiste sur « l'idéologie invisible » pour rendre compte des rouages des systèmes politiques et économiques du capitalisme à l'origine des violences et des catastrophes subies par les populations : inégalités, misères, précarité, démantèlement des classes moyennes, déstructuration des cercles de famille, exclusions, stéréotypes de genre, asservissement des femmes. D'après Žižek, qui emploie aussi les termes de « violence objective » ou systémique, les manifestations de l'idéologie invisible sont inhérentes

1 SANZ, Marta, *La lección de anatomía* (2008), Barcelona, Anagrama, 2014.

2 SANZ, Marta, *Daniela Astor y la caja negra* (2013), Barcelona, Anagrama, 2015.

3 SANZ, Marta, *Clavícula: Mi clavícula y otros inmensos desajustes*, Barcelona, Anagrama, 2017.

à l'environnement perçu dans sa normalité⁴. Cette violence se trouve en amont d'un triumvirat dont découlent deux autres violences : d'une part la violence symbolique inhérente au langage et à l'univers de sens qu'il impose, et d'autre part la violence subjective, la partie la plus visible du triumvirat qui renvoie aux violences diffusées par les médias.

Nous allons ainsi nous interroger sur la violence comme vecteur des dysfonctionnements et des failles de la société espagnole contemporaine qui apparaissent dans les trois romans de Marta Sanz, sur les formes de maladies, blessures et cicatrices et sur les relations entre violence, société et corps. Nous nous pencherons dans un premier temps sur une oppression du devoir-être exercée sur les corps féminins dans les deux premiers romans⁵. Nous examinerons ensuite dans le roman *Clavícula* une tension entre écriture, corps et société, déjà présente dans les deux précédents, mais qui devient déterminante dans ce dernier, puis nous nous interrogerons sur la portée sociale de ces récits romanesques.

VIOLENCES SOCIALES ET DE GENRE SUBIES PAR LES CORPS FÉMININS DANS *LA LECCIÓN DE ANATOMÍA* ET *DANIELA ASTOR Y LA CAJA NEGRA*

La narratrice Martita effectue, dans *La lección de anatomía*, une observation de sa propre personne et des milieux dans lesquels elle a vécu en relation avec ses proches féminines. Les souvenirs qu'elle récupère de chacune d'elles révèlent que la femme –celle que devient la petite Marta– est soumise à des violences de divers ordres, et est victime d'oppression ou de « tyrannie » liée au genre féminin.

Dans les premiers chapitres, qui traitent de l'enfance de Marta dans son foyer familial à Madrid, la naissance apparaît comme un signe ambivalent de vie (pour Marta) et de mort (pour sa mère et les autres femmes de sa famille⁶). Toute naissance a pour corrélat la fin de la

4 Slavoj ŽIŽEK. *Violence* (2008), Vauvert, Au diable vauvert, 2012, p. 8.

5 Pour plus de commodité, nous mentionnerons les romans par les termes « *Daniela Astor* », « *La lección* » et « *Clavícula* ».

6 SANZ, Marta, *La lección de anatomía*, op. cit., p. 32.

vie, la mort : « [...] me describe la imagen de la sábana roja de sangre que fue la señal de que mi madre se estaba muriendo⁷ ».

La réception de ces expériences transmises par les récits de sa mère a pour conséquence chez Martita de prendre position contre la norme sociale et de refuser la maternité. Cette opposition l'oblige à se confronter à l'expérience de la maternité de la part d'amies et à subir le poids normatif de la société par lequel la femme n'est pas maîtresse de son corps et doit obéir à la fonction reproductrice :

Casi todas mis amigas tienen hijos. Los han deseado y los han parido⁸. [...]

Juani me llama por teléfono para comunicarme que ha tenido una niña que se llama Conchita como su suegra. La niña no para de llorar, no deja que su madre hable por teléfono, me pone celosa⁹.

Cette oppression se retrouve aussi dans le roman *Daniela Astor y la caja negra*. Sonia, mère de Catalina, tient le rôle d'élément dissident et perturbateur dans l'environnement oppresseur où elle vit avec sa fille et son mari Alfredo Hernández. Cette situation exerce sur elle de nombreuses contraintes physiques et matérielles pour accéder aux libertés dont elle souhaite jouir. Dans le début du roman, la narratrice Catalina effectue une description de son emploi du temps qui semble adapté pour elle, son père et son amie Angélica Bagur, mais ne l'est pas pour sa mère. Cette dernière, qui effectue le travail de secrétaire dans le bureau de dentiste du docteur Parra, ne déroge pas à la norme de la maternité ni à celle du travail domestique et est alors obligée de participer à une inégale répartition des tâches. Sonia Griñán ne peut non plus exercer de liberté en dehors de ses créneaux, subissant le discours condescendant de son mari qui lui interdit de sortir à des heures tardives. La narratrice Catalina, n'ayant pas encore pris conscience de la violence exercée sur sa mère, participe elle-même de son assignation à la maternité. Elle revendique ainsi la cicatrice de Sonia comme une écriture de son destin maternel et un lien de filiation mère/fille : « Luce en el vientre la cicatriz de mi cesárea¹⁰ ».

7 *Ibid.*, p. 29.

8 *Ibid.*, p. 277.

9 *Ibid.*, p. 235.

10 Marta SANZ, *Daniela Astor y la caja negra*, *op. cit.*, p. 73.

Marta est amenée à rencontrer d'autres femmes dont l'histoire personnelle a été marquée par la douleur et la violence. Violence sociale et de genre pour Antonia, femme de ménage pauvre et inculte, caractérisée par sa difficulté d'expression et par la peine que Marta a à la comprendre¹¹. Le constat de l'invisibilisation de cette femme entraîne une analogie avec l'amie de Marta, Rosi, dont la protagoniste s'était écartée par honte de son origine sociale. Il s'agit d'une violence liée au genre –Antonia victime de la violence de son fils– et au statut social, signifié par la fonction de femme de ménage, et à la difficulté d'expression.

La grand-mère Juanita est la deuxième personne de l'entourage intime de Marta, celle par qui elle a été le plus marquée durant son enfance. La narratrice considère cette période de sa vie avec Juanita comme très importante pour sa formation, car elle effectue des parallélismes entre histoire, société et corps pour relier les douleurs du passé, celles de ses proches, à ses maladies actuelles :

Desde entonces, uno de mis problemas de salud más graves es el insomnio, unido al tabaquismo, a la propensión a la cistitis, a los constipados que se agarran al pecho, a la condritis en la clavícula, a las menstruaciones dolorosas, a que mi corazón late a ciento veinte pulsaciones por minuto en estado de reposo, a leves dolores reumáticos, a unas muelas del juicio, primitivas como restos fósiles, que se empeñan en asomar la cabeza aunque carecen de hueco¹².
[...]

En eso me parezco a mi abuela Juanita, quizá por razones genéticas, o quizá porque pasé muchas horas a su lado en un periodo de mi crecimiento en el que tanto yo como la mayoría de las personas somos permeables¹³.

Pour cette raison, la mort de Juanita est peut-être celle qui a l'impact le plus fort, immédiat et marquant dans la vie de la narratrice :

Mi madre cuidó a mi abuela Juanita durante la única semana en que no pudo valerse por sí sola. Se la encontró muerta una mañana al ir a despertarla. Mi madre sufrió y a mí me costó lo indecible imaginarme

11 *Ibid.*, p. 131-139.

12 SANZ, Marta, *La lección de anatomía.*, op. cit., p. 39.

13 *Ibid.*, p. 40-41.

la vida, Madrid, las casas, las celebraciones o los malos tragos sin mi abuela Juanita que siempre estuvo ahí y ahora había desaparecido [...]. Cuando mi abuela murió, tuve el pálpito de que un fantasma se iba a materializar dentro de los espejos por las noches. Lo deseé¹⁴.

Le corps devient ainsi un élément déterminant pour connaître son passé et réfléchir sur les origines de ses douleurs. Mais les fragments de récit consacrés à sa mère et ses tantes montrent aussi la dimension collective et relationnelle de la douleur, comme en témoigne un épisode d'accident domestique dont est victime la tante Pili et dans lequel la mère de la narratrice joue un rôle important pour la sauvegarde de son intégrité physique¹⁵. La métaphore domestique et médicale du lit montre, d'une part, l'attention que la mère porte sur le corps de Pili sans l'effleurer pour ne pas lui faire de mal et, d'autre part, sa profonde connaissance pratique du corps :

Me retiro molesta por el grito de mi madre, pensando que, cuando se pone nerviosa, la toma conmigo, mientras ella desabrocha el sostén del bikini de mi tía Pili, le ayuda a sacar los brazos por los tirantes sin que le rocen y le baja las bragas, tratando de que las gomas no le hieran los muslos. Mi madre sabe hacer camas sin que el enfermo se levante¹⁶.

L'observation du corps endolori de la tante Pili affecte tant Marta que cela produit une contagion sur son propre corps :

Mientras trataba de oír sin llegar a escuchar nada, he visto cómo la tía Pili metía la tripa y arqueaba la columna vertebral. Cómo inclinaba la cabeza hacia delante y separaba los brazos del tronco, mientras su piel pasaba del color rosa al morado. *Me quema todo el cuerpo*. Soy como esos hombres que se agarran los testículos cuando ven que a otro hombre alguien le ha dado una patada en los cojones¹⁷.

Dans *Daniela Astor*, l'observation du corps de sa mère a des effets sur Catalina. Les couleurs associées au corps de Sonia suivent une évolution depuis le début du roman. Les premières, le rouge et le vert, signes de la colère et d'un sentiment d'injustice d'une part, et du

14 *Ibid.*, p. 43.

15 *Ibid.*, p. 108-111.

16 *Ibid.*, p. 109.

17 *Ibid.*, p. 108-109. Nous soulignons.

début de la douleur d'autre part, préoccupent très peu Catalina :

Mi madre agarra las ollas calientes sin quemarse. Su cuerpo y el metal al rojo están a la misma temperatura [...]. Cada vez que mi madre estalla, sufro una quemadura¹⁸. [...]

Ella tiene la cara verduzca. Pero yo, entonces, no quiero fijarme en esas cosas y sólo en esta menopausia de Daniela Astor, de Cati y de Catalina H. Griñán, recuerdo que la pieza fuera de sitio, la sensación más anormal de esa noche en mi habitación cerrada, era el color verde oliva de la cara de mi madre¹⁹.

Au début du récit, l'entourage de Catalina exprime une indifférence vis-à-vis du corps malade de Sonia. Catalina elle-même exprime un mépris social envers sa mère, en faisant référence à son extraction rurale dès l'incipit –« Mi madre es de pueblo²⁰ ». La narratrice ne porte son attention sur sa mère et ce qui lui arrive que lorsque son corps devient jaune, signe d'un affaiblissement –« A lo mejor mi madre está un poco amarillenta porque trabaja mucho²¹ ». Cette couleur, récurrente dans tout le roman, est aussi présente sur le corps d'autres femmes qu'observe la narratrice et dans le documentaire dont elle est la réalisatrice :

Luz de interior amarillo como fiebre tifoidea²². [...]

La muerte de Sandra Mozarowsky inaugura la colección de muertes prematuras y destinos rotos que pueblan las páginas de un voluminoso cronicón amarillo²³.

L'éloignement de Sonia de la norme de la maternité produit tout d'abord chez Catalina un sentiment d'abandon, mais l'aggravation de son état de santé se propage aussi sur son corps. La douleur située au ventre devient ainsi un lien entre la narratrice et sa mère, par lequel Catalina passe de l'incompréhension à la compréhension :

Me siento un poco abandonada y, al mismo tiempo, muy libre. Empiezo a comprender la soledad: es una bola de vacío en el

18 SANZ, Marta, *Daniela Astor y la caja negra*, op. cit., p. 27.

19 *Ibid.*, p. 55.

20 *Ibid.*, p. 11.

21 *Ibid.*, p. 71.

22 *Ibid.*, p. 76.

23 *Ibid.*, p. 114.

estómago y una búsqueda. Un espacio de investigación²⁴. [...]
 Me siento instantáneamente infrahumana. Abandonada. Otra vez con el bolón que me aprieta la boca del minúsculo estómago. Yo requiero y merezco atención. Debe de ser muy difícil no sacarle los ojos a Luis Bagur cuando la acumulación de gotas colma el vaso²⁵. [...]
 Tengo revuelto el estómago, pero no creo que sea por culpa de las erres arrastradas del papá de Angélica, por las venillas rojas que le tejen redes de pescar sobre los pómulos²⁶. [...]
 Casi por primera vez me acerco a entender el desagrado de mi madre. Lo siento dentro del vientre²⁷. [...]
 Me enteraré de todo, como siempre antes de tiempo, pero lo haré con mucha discreción. Después me dolerá el estómago y no podré dormir²⁸. [...]
 Me recorre un fuego por la tripa. Una furia, al comprender que, por culpa de mi abuelita Consuelo, mi madre me ha parecido un ser minúsculo²⁹. [...]

Le passage lexical du terme « vientre » à « tripa » est significatif dans la mesure où Catalina exprime une reconnaissance de sa mère, de son extraction sociale mais aussi de sa force et sa bravoure pour avorter et affronter la société. Cette fierté à son égard était aussi présente depuis les premiers chapitres, par la mise en relief de son nom de famille, « Griñán », et la couleur initiale du rouge.

Les situations décrites dans les deux romans montrent l'importance de la douleur comme interface entre l'intime, l'individuel et le collectif. Un thème qui devient décisif dans le roman *Clavícula* où il fait l'objet d'une réflexion de la part de la narratrice :

El dolor no es íntimo. Es un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen de mirarte³⁰.

L'on peut alors penser que le roman *Clavícula* se situe dans la

24 *Ibid.*, p. 91.

25 *Ibid.*, p. 110.

26 *Ibid.*, p. 118.

27 *Ibid.*, p. 144.

28 *Ibid.*, p. 153.

29 *Ibid.*, p. 157.

30 SANZ, Marta, *Clavícula*, *op. cit.*, p. 89.

continuité des deux précédents et que le thème de la douleur, jusqu'alors présent de façon implicite, passe au premier plan dans ce troisième.

Dans *La lección*, le corps devient très important dans le récit de la vie de Marta, en particulier dans les fragments consacrés à son enfance et au début de sa jeunesse en lien avec les proches de sa famille. Toutefois, les milieux scolaires, universitaires et professionnels dans lesquels elle apprend, rencontre ses camarades, étudie, se forme et travaille, ainsi que les déplacements géographiques et les changements d'établissements qui s'effectuent au cours de son parcours font infléchir cette situation initiale.

Les premiers jours dans l'établissement scolaire de Benidorm signifient pour Marta une expulsion du foyer, une prise de conscience des normes qui lui sont imposées et dont l'application est nécessaire pour se faire une place. Du fait qu'elle rencontre des camarades du même âge qu'elle, de familles différentes de la sienne, et dont les corps sont différents du sien, le corps contraint par la norme sociale devient une source de conflit pour se faire accepter. Bien que la rencontre puisse être l'occasion pour Marta de faire de ses camarades non pas des rivaux hostiles mais, au contraire, des amies pour se soutenir mutuellement, l'organisation scolaire et la division spatiale des classes construisent des lieux d'assignation qui déterminent les relations entre camarades :

Juan Amparo y yo nunca nos hicimos amigas. Nunca estuvimos dentro del mismo grupo ; en el parvulario, ya lo he dicho, nos sentábamos en torno a mesitas hexagonales separadas y esa ubicación era definitiva para establecer relaciones : nadie traspasaba los límites del espacio que se le había asignado para propiciar otros encuentros [...]. *Los papeles repartidos dentro de cada grupo* se mantuvieron a lo largo de los seis años que fui a la escuela de Benidorm³¹.

Cette situation oblige ainsi Marta à s'adapter, à user de tous les moyens pour s'intégrer auprès de ses camarades, à obéir pour correspondre aux attentes de ses professeures et rentrer dans les

31 SANZ, Marta, *La lección de anatomía.*, op. cit., p. 60. Nous soulignons.

rangs. Mais le retour à Madrid, après plusieurs années d'adaptation, semble ébranler tous ses acquis et l'oblige à refaire connaissance avec l'équipe enseignante et des camarades de classe. Marta se retrouve alors dans un environnement où les enseignements scolaires l'obligent à avoir des relations physiques rapprochées avec autrui et à subir des rapports sociaux plus violents, à travers les activités pédagogiques, les séances de relaxation et les tests d'évaluation :

Comienzo a detestar el calor humano y, sobre todo, rechazo la levitación y las búsquedas forzadas de la tranquilidad. Estamos diez o quince minutos cogiendo aire por la nariz y soltándolo por la boca, hasta que los pequeños monjes budistas de la clase de sexto comenzamos a padecer dolores de flato y alelamiento. Alelada yo también, percibo cómo las palmas de don F. se levantan de mis hombros, las palmas de don F. han ascendido y mi cuerpo deja de soportar una carga húmeda y pesadísima. Crecer es comenzar a tener vergüenza³². [...]

Reivindicaba y reivindico el privilegio de mentir: me parece inmoral someter al ser humano a una prueba en la que la mentira es imposible. Así no se puede sopesar ni la astucia ni la honestidad. No existe la interacción con quien formula las preguntas. No hay ni el menor resquicio para la igualdad y sólo resta el frío que se le mete en el cuerpo a quien responde y la envidia que dibuja un círculo en las pupilas del que, leyendo las respuestas, se percata de que el interrogado es mucho más listo que él [...]. Los tests de inteligencia de don F. constituían una agresión a mi sensibilidad. Nunca me atreví a dirigirle la palabra a ese profesor, coincidiendo con una etapa de mi crecimiento en la que comencé a taparme la nariz con la manita y a perder, progresiva e inexorablemente, el desparpajo. Me estaba brotando un corazón ingenuo en mis vacíos, a la vez que crecía mi pelo negro en el pubis³³.

De ces travaux se dégage ainsi une atmosphère impersonnelle et étouffante, affectant les relations entre élèves et professeurs ; une atmosphère, selon les remarques de la narratrice, bien différente de celle des classes de Benidorm dans lesquelles chaque professeure régnait en maîtresse dans sa classe respective. Tous les changements et approfondissements scolaires opérés dans

³² *Ibid.*, p. 170.

³³ *Ibid.*, p. 176.

l'établissement de Madrid se font en parallèle du développement corporel et sexuel de Marta et de ses camarades, et deviennent déterminants pour leur formation à la fois personnelle et collective.

Dans cette atmosphère, le corps devient l'objet d'une tyrannie. Pour une part, la narratrice éprouve à plusieurs reprises le besoin de correspondre à la norme du corps féminin ; pour cette raison, lors de la découverte de la menstruation, l'observation du corps de ses camarades et le souvenir du corps des proches de sa famille accroissent la pression sur Marta et poussent cette dernière à accepter et à reconnaître comme siennes les conséquences de ce développement désiré :

en ese momento no asocio la menstruación a la fertilidad ni el ser mujer a la fertilidad ; vinculo el ser mujer a la menstruación y a sus parafernalias : compresas, tampones, bragas dobles para dormir, ibuprofeno, bidé, cambios consentidos de carácter, ropa interior, la antigua celulosa, una toallita debajo de las sábanas, inflamaciones de los pechos, no me roces, no me mires³⁴...

Ainsi, l'identification à la féminité se fait par l'intermédiaire de la douleur et de son vécu matériel. Par ailleurs, la narratrice fait aussi l'expérience de contrôles corporels et capillaires effectués pour des révisions sanitaires dans son établissement scolaire :

Una brigada de mujeres con guantes de plástico recorre las filas, inspeccionando las pelambreras de los alumnos: el pelo espeso de Belén, mis pelitos eléctricos de rata, la coronilla rapada de Aurelio. Con golpecitos y empujoncitos poco sutiles, te bajan la cabeza, la rastrillan y se concentran especialmente en la zona de detrás de los pabellones auditivos. Las mujeres enguantadas te retuercen las orejas con un movimiento sin piedad que es, al mismo tiempo, profesional y escueto³⁵.

L'opération aboutit à la détection et l'expulsion d'un de ses camarades, David Sánchez, dont l'origine domiciliaire insalubre est mise en cause par la classe et l'équipe de contrôle. La désignation de David comme intrus montre ainsi la visée sociale et hygiénique de

34 *Ibid.*, p. 199-200.

35 *Ibid.*, p. 177.

ces contrôles. Le corps apparaît comme un critère d'acceptation ou d'exclusion.

Cette hiérarchisation sociale et genrée se renforce lorsque Marta poursuit ses études dans l'enseignement secondaire. Les passages décrivant les séances d'éducation physique montrent de nouveau les opérations d'oppression sur le corps, du fait de l'intransigeance de l'enseignante Fernanda. Les notions d'épanouissement et d'hygiène, déjà suggérées et véhiculées lors des séances de contrôle sanitaire, sont revendiquées par l'enseignante pour imposer la discipline, l'autonomie sur le corps, en dépit des contraintes matérielles handicapantes imposées par le corps et la menstruation. Par ailleurs, tout cela participe aussi d'une mise en scène, par l'exacerbation du sentiment de soi pouvant osciller entre l'orgueil et une auto-évaluation culpabilisante et frustrante :

En el fondo, me parece que no lo hago mal. Jugando al balonmano en la azotea, descubro que quizá estoy dejando de ser competitiva. Me da igual ganar o perder. Mi profesora de gimnasia se exaspera. Dejo de medirme con los demás, con las niñas escondidas bajo los abrigos colgados del perchero, con las niñas que pican carne en el mercado municipal, y ya sólo me comparo conmigo misma: ése es el gusano que me va a terminar comiendo por dentro. Es un gusano muy voraz. Nunca hago lo suficiente. Siempre busco versiones de los hechos en las que mi desidia sale a la luz. Ya no soy una cínica como cuando tenía diez años, pero conservo parte de una soberbia que me hace sufrir³⁶.

Le corps devient ainsi un objet sous pression, par lequel se produit une recherche du sentiment de soi. La narratrice évoque à plusieurs reprises, depuis le début du roman, le besoin de la mise en scène de son corps : dans quelques passages consacrés à son enfance, où elle simule des situations sociales – professeure en relation avec ses élèves, travailleuse dans une agence bancaire puis responsable de sa propre entreprise³⁷ –; dans des évocations de son adolescence où elle utilise pour la première fois du mascara³⁸ et tente de faire

36 *Ibid.*, p. 219.

37 *Ibid.*, p. 106-108.

38 *Ibid.*, p. 226.

bonne figure en présence de son professeur de latin³⁹ ; et dans les passages consacrés à son travail d'enseignante, où elle donne des cours particuliers d'espagnol à Jonathan Cohen⁴⁰, travailleur d'une entreprise multinationale, puis des cours à des classes entières⁴¹. Bien que dans l'enfance les simulations sociales ne produisent pas de douleur chez la narratrice, en qui la dimension ludique semble se situer au premier plan, elles deviennent très contraignantes et douloureuses à partir de l'adolescence, où un effort croissant est demandé au corps pour, d'une part, s'adapter aux tyrannies de la mode et, d'autre part, obéir aux normes de la socialisation et du regard masculin.

Toutefois, sa rencontre avec Elvira semble constituer une parenthèse dans cette société où se constituent des règles de conduite. Par les mêmes stratégies de mise en scène du corps, Marta et Elvira effectuent moins une communication purement verbale ou orale qu'un jeu de rôles où des échanges entre parole vraie et parole fausse permettent à toutes deux d'entretenir une relation intime et secrète. Mais cette relation semble passagère car, dès qu'elles commencent à étudier dans des universités différentes, Elvira noue des liens avec d'autres personnes, forçant leur séparation et renforçant encore plus la situation conflictuelle de la narratrice aux prises avec son parcours scolaire et individuel⁴².

L'entrée dans l'université constitue pour la narratrice un degré supplémentaire dans la gestion contraignante du corps. La métaphore animale, présente à plusieurs reprises, montre, d'une part, la dimension aliénante de cette situation et, d'autre part, la réduction du corps à une force de travail :

Tomo asiento en la primera fila y cojo apuntes desde las ocho de la mañana hasta las tres. Mi mano es una garrita deformada y no desarrollo capacidad alguna para los estudios literarios, sino para la taquigrafía y los trabajos manuales. Es como un deporte⁴³.

39 *Ibid.*, p. 228-229.

40 *Ibid.*, p. 282-292.

41 *Ibid.*, p. 297-306.

42 *Ibid.*, p. 264.

43 *Ibid.*, p. 263.

L'emploi du champ lexical de l'application et du sport, faisant écho aux séances de l'enseignante Fernanda pour décrire les études et le travail à l'université, souligne la continuité des enseignements prodigués lors des années d'enseignement secondaire. L'estime de soi de la narratrice atteint un seuil si bas que son besoin de fondre son corps dans la texture de son matériel de travail et de le dissimiler à la vue d'autrui pour ne pas se couvrir de honte devient vital. La notion de peau, qui sert d'interface pour se mettre en relation avec les autres, ne tient plus seulement au corps organique mais aussi au corps textuel. Dans cette perspective, l'image du « sang de l'écriture » devient la métaphore des blessures qui trouvent leur traduction dans l'écriture et par l'écriture :

Un día *los folios de L. se cubren de gotas de sangre*. L. es una estudiante excelente. No lo pregunto. Tan sólo me quedo obnubilada contemplando cómo la letra amplia y redondilla de L. se jaspea con goterones rojos. La imagen es atractiva, incluso hipnótica; tan bella que las dos nos concentramos en esa *combinación de nácar y clavel tan gongorina*⁴⁴.

La métaphore se reproduit dans *Daniela Astor* où Catalina, témoin de la situation endurée par sa mère puis de son arrestation pour avoir avorté, éprouve le besoin de parler à Inés Bagur et de se reconforter auprès d'elle, sans y parvenir⁴⁵. La narratrice se trouvait à ce moment-là chez la famille Bagur où elle avait été placée sous tutelle. Devant l'impossibilité ou la très grande difficulté de communiquer avec Inés et de parler de sa mère, Catalina se plonge dans ses études et voit dans sa relation avec ses livres une autre façon d'exprimer sa douleur :

Durante ese curso saco las mejores notas de toda mi vida. Pero eso no es bueno, es malo. Esas notas son una mierda. El síntoma de un dolor. Porque me *meto en los libros como en una sepultura*. Para que no me llegue la luz. Para olvidar la verdad⁴⁶.

Dans *La lección*, la mise en scène du texte d'Alba, sa lecture orale devant le professeur et la classe, ont un impact sur son image

44 *Ibid.*, p. 265-266. Nous soulignons.

45 SANZ, Marta, *Daniela Astor y la caja negra.*, *op. cit.*, p. 205-206.

46 *Ibid.*, p. 215. Nous soulignons.

publique et ses sensations corporelles :

Alba, mientras lee su texto, se está poniendo colorada. El profesor se retuerce las puntas del bigote. El texto de Alba es muy bueno. Los alumnos estamos interrumpiendo una corriente eléctrica, entre la lectora y el profesor, que a él le incita a retorcerse los bigotes y a ella a pestañear mucho⁴⁷.

L'identification entre corps et texte d'une part, et le caractère théâtral de la lecture d'autre part, font que le regard du professeur et de la classe sur son texte ont pour effet de porter atteinte à son corps et son estime. Ainsi, le jugement humiliant porté sur le deuxième texte d'Alba pousse cette dernière à se dissimuler du regard d'autrui et à disparaître de la salle, une réaction semblable à celle de la narratrice lorsqu'elle avait été soumise aux contrôles:

Alba se marcha sin ser vista. *Hoy, como su texto, es una chica casi fea*, con unos enormes ojos castaños, saltones, y ronchas rojizas en la piel. Las alumnas pensamos que ha sido tonta. No nos inspira lástima. Es sólo una estúpida que no ha sabido aprovechar su oportunidad o quizá una ingenua que no hubiera debido dejarse seducir [...]. Las que hablamos del asunto –un affaire, propiamente dicho– somos mucho más fuertes y lo miramos todo desde arriba. Yo procuro mantenerme al margen de estas cosas. No siempre puedo⁴⁸.

Le regard et le jugement d'autrui, et plus encore lorsqu'il s'agit de son environnement d'étude puis de son environnement professionnel, contraignent la narratrice à faire de son corps un instrument pour feindre des sentiments et correspondre aux convenances dans toutes les situations, que ce soit lorsqu'elle est en présence de ses collègues ou de ses élèves. L'austérité de ce contrôle qui affecte le corps est toutefois insuffisante et épuisante, compte tenu du sentiment constant d'être en situation d'évaluation :

Dispongo de tiempo y de respuestas para todos. Estoy deseando quedarme sola un instante. Estoy agotada y necesito descansar. Desajustarme la sonrisa de la cara como quien se desabrocha el botón de los pantalones después de una comida copiosa. Me

47 *Ibid.*, p. 271.

48 *Ibid.*, p. 276. Nous soulignons.

encierro diez minutos en el cuarto de baño⁴⁹.

La prise de fonction du corps en tant que vêtement renvoie aux lectures de Kurt Vonnegut, relatives à la fonction sociale de la tenue, que la narratrice évoquait auparavant dans le récit⁵⁰.

Si au cours de son enfance, Marta était entourée de l'affection de son entourage – pas seulement de la famille, mais aussi des maîtresses de l'enseignement primaire – et des soins de sa mère, l'entrée dans les institutions scolaires puis professionnelles marque le début de la domestication du corps.

L'ECRITURE, LIEU DE TENSION ENTRE CORPS ET SOCIETE DANS *CLAVICULA*

Nous avons observé des manifestations de l'oppression du devoir-être sur les corps féminins dans *La lección de anatomía* et *Daniela Astor y la caja negra*. Des formes de maladies et de blessures corporelles ont ainsi été soulignées, mais aussi des violences sociales et de genre, reposant sur des normes qui instituent un rapport d'acceptation et d'exclusion. La société impose une vision coercitive du corps féminin et marginalise par la violence les femmes qui font acte d'opposition, de rébellion ou de désobéissance.

Nous remarquons très bien cette situation dans *Daniela Astor*, lorsque Sonia Griñán, pour avoir avorté, subit un abandon de la famille Hernández et une mise au ban par la société puis un emprisonnement. Ces événements faisant suite à son arrestation sont relatés avant que celle-ci soit révélée dans le dernier chapitre du récit fictionnel⁵¹. Cela montre les conséquences que ces violences ont eues également pour Catalina, et les difficultés de cette dernière à les communiquer et à parler de sa douleur.

Toutefois, nous remarquons dans les deux romans la présence d'un discours divergent. Dans *La lección de anatomía*, la narratrice adulte Marta tient un discours critique qui explicite les rapports de violence

49 *Ibid.*, p. 299.

50 *Ibid.*, p. 123.

51 SANZ, Marta, *Daniela Astor y la caja negra*, *op. cit.*, p. 241-242.

décrits depuis l'incipit du roman. Elle revient ainsi sur l'incompréhension qui existait entre elle et Antonia, femme de ménage victime de violence ; elle vient suppléer ce manque de compréhension par l'écriture et dévoile l'oppression subie par ces femmes. Dans *Daniela Astor*, le discours du faux documentaire expose l'histoire du cinéma du *destape* et en développe certains aspects dans les « cajas » qui font écho aux événements relatés dans le récit fictionnel de Catalina. Dans cette perspective, la « caja 1 » retranscrit une apparition publique de Susana Estrada qui apparaît aussi dans le chapitre suivant sur la photographie d'un journal lu par la mère de Catalina⁵² ; la « caja 7 », qui présente de façon critique les représentations filmiques de la place de la femme dans la société espagnole et les mouvements sociaux pour les droits des femmes, apparaît après un chapitre où se produit un affrontement entre la mère de Alfredo Hernández et Sonia à propos de la décision de cette dernière de disposer de son corps et d'avorter⁵³ ; la « caja 8 », qui met en scène un homme participant à la marchandisation et l'exploitation des corps féminins en achetant par internet des brochures où apparaissent les corps dénudés des femmes du *destape*, expose à la fin de la séquence le récit de Maribel, une femme qui décide de se retirer de la scène publique et dont la disparition renvoie à celle de Sonia pour échapper à la pression du foyer familial et avorter⁵⁴.

Mais dans les deux romans, le discours dissident se situe en marge de l'espace fictionnel où, d'une part, sont relatés les rapports de violence et où, d'autre part, l'oppression sur les corps féminins tient une place hégémonique. Dans le roman *Clavícula*, la tension entre ces deux discours devient plus intense, par la mise au premier plan de la douleur du corps féminin, qui prend un rôle majeur dans le récit. Dans l'incipit du roman, la douleur de Marta intervient au cours d'un déplacement en avion :

¿Cómo empieza el dolor? [...] mientras sobrevuelo el mar constantemente diurno, noto la presencia de una costilla bajo el pecho izquierdo. Y, en la costilla, detecto una pequeña cabeza de

52 *Ibid.*, p. 26.

53 *Ibid.*, p. 153-161.

54 *Ibid.*, p. 178.

alfiler que súbitamente se transforma en una huella de malignidad. *Una fractura en la osamenta* o el reflejo de una vorágine interior⁵⁵. [...]

Dice [Lillian Hellman] que no duele el centro del pecho. Dice que duelen los brazos. Una costillita. Falta el aire. Me asfixio dentro de la cabina del avión que sobrevuela el Atlántico rumbo a la ciudad de San Juan de Puerto Rico. *De pronto, vuelvo a saber sin margen de error posible que me voy a morir antes de tiempo* [...] Ignoro si es verdad o mentira este dolor que se compacta dentro de mí como el hormigón de las obras⁵⁶.

Dès la page 12, l'incipit met en parallèle le début du roman avec le début de la douleur –« ¿ Cuándo empieza el dolor ? »–. Dès lors, il y a un traitement parallèle entre la maladie et l'écriture qui deviennent indissociables. La douleur, culminant en un état critique de « fracture », agit comme un signal qui, d'une part, signifie pour la narratrice un basculement de sa vie et, d'autre part, fait se propager une préoccupation venant du corps. La maladie et l'obsession que Marta construit autour d'elle se transforment en véritables protagonistes du roman. L'apparition de la douleur provoque chez la narratrice des réactions qui l'obligent à réfléchir sur sa vie. La douleur lui fait ainsi se rendre compte de l'opacité et de la méconnaissance qui caractérisent des « régions » de son corps, telle une contrée nouvelle :

Aparecen regiones de mi ser que antes no existían. La garrapata. La cabeza de alfiler. La rozadura. Recorro con el dedo la zona que va desde la garganta hasta el esternón como si tocara las válvulas de un instrumento de viento. Un fagot. Un clarinete. Me duele, y este daño no se alivia con fármacos para combatir la depresión o el insomnio. *No es mi vida la que me hace infeliz. Es la oscuridad de mi cuerpo*⁵⁷.

Mais, tout au long du roman, se construit aussi une tension entre l'incertitude sur le caractère possiblement imaginaire de la maladie de Marta et la certitude de la douleur :

55 SANZ, Marta, *Clavícula*, op. cit., p. 12. Nous soulignons.

56 *Ibid.*, p. 13. Nous soulignons.

57 *Ibid.*, p. 84. Nous soulignons.

Hablo con mi marido de todos estos asuntos. Él procura leer con naturalidad mis cuentos y me dice :

«¡Qué gracia! ¡Arqueóloga!» Nos comunicamos, pero sé que en el fondo no se ríe nada y no se conforma con la posibilidad de que las cosas que escribo sean ciertas⁵⁸. [...]

Me da miedo no saber si lo más insoportable es la permanencia de la punzada –esa carga que no se alivia y no te permite sonreír– o la inminencia de su aparición. No saber si es más insoportable la posibilidad de que la punzada sea un síntoma de una oscuridad material. De una madeja. *O el síntoma de nada: lo más peligroso. Lo más inexplicable*⁵⁹.

Cette tension s'accroît lorsque se met en place une opposition entre la situation d'autres personnes qui souffrent de maladies réelles et les plaintes de la narratrice sur la sienne qui n'a pas de matérialité et peut être considérée comme une vue de l'esprit, une « frivolité » :

Nos olvidamos del mundo y sus urgencias. *Nos olvidamos de lo mucho que sufren los niños con cáncer* [...] O a lo mejor es que las urgencias se nos han clavado como una astilla y forma una corriente infecciosa dentro de nuestro flujo sanguíneo. A lo mejor es que nos hemos convertido en víctimas pero, de momento, *no queremos entrar en guerra con esos compañeros de viaje que, si pudiesen, nos sacarían los ojos con una cucharilla de café*⁶⁰. [...]

Luego se me vienen a la mente las depauperadas caritas de los niños calvos y, pese al dolor, me siento una impostora. Enseguida me rebelo: yo también tengo derecho. A mi dolor. A mi propia y quizá no tan frívola aflicción. *Siento otra punzada: el adjetivo frívola* me duele tanto que casi rompo a llorar⁶¹.

Cette opposition s'accroît dans des situations où la protagoniste est en relation avec des médecins et où une défiance mutuelle se manifeste :

Me imagino al médico como a esos magos que cortan cajas por la mitad con una chica dentro. Muevo los pies como las chicas cuando el mago separa un trozo y otro de la caja. No puedo creer a los

58 *Ibid.*, p. 83.

59 *Ibid.*, p. 106. Nous soulignons.

60 *Ibid.*, p. 66. Nous soulignons.

61 *Ibid.*, p. 166. Nous soulignons.

ilusionistas y no puedo creer al médico. Me aparto de él. Él da un paso atrás porque tampoco me cree a mí⁶².

L'exposition de son expérience de la douleur oblige la protagoniste à se confronter au vécu des autres et au regard de la société qui met en doute le fondement réel de sa maladie. Pour cette raison, Marta revendique un besoin de partage pour que sa douleur soit reconnue :

Mi marido me mira sin comprender, pero me agarra el cráneo, me besa, me dice: «No, no, no.» *Hace exactamente lo que yo necesito que haga. Está.* No me manda a la mierda. No me insulta. Aguanta. Yo sé que aguantará siempre. Y en esa convicción me crezco, me derrumbo, mido mi amor. Y mi perversidad⁶³. [...]

Mi marido me pregunta: «¿Te duele?». Y aunque ese día, ese preciso instante, sea un poco más benigno que de costumbre, yo le respondo: «Me duele mucho». Me gusta ver cómo se entristece y se desmorona conmigo. *Cómo se duele en mi dolor*⁶⁴.

Mais pour que sa situation soit mieux reconnue encore, et aussi pour mieux comprendre sa douleur et la situer par rapport à la société, Marta a recours à une écriture autobiographique qui ne prévoit aucun filtre entre la réalité et la fiction et qui dénude ses proches sans la protéger des artifices et des mensonges de l'écriture. Elle effectue une « recherche impudique » par laquelle elle expose sa propre intimité et celle de son entourage :

Para quienes experimentamos la pulsión de la escritura, los dos caminos –la biología y la cosmética– están errados. No me preocupan las piedras del camino por el que no paseo últimamente, sino el dolor de la indagación impúdica [...].

Dejo a los viejos y a los niños desnudos delante de un espejo para que reconozcan sus máculas. En un conato de violación ininterrumpida, los fuerzo a que se queden desnudos como yo. Les arranco la ropa. Ando buscando nuestra inmensa belleza entre este contubernio de palabras gratamente blasfemas y lenguaje corporal. La encuentro⁶⁵.

62 *Ibid.*, p. 113.

63 *Ibid.*, p. 20. Nous soulignons.

64 *Ibid.*, p. 91. Nous soulignons.

65 *Ibid.*, p. 85.

Avec cette démarche, Marta oblige ses proches, et en particulier ses parents, à parler des maladies et blessures ayant causé la mort des membres de la famille⁶⁶, à extraire ces sujets du domaine de l'intime⁶⁷. La protagoniste est consciente de cette transgression sociale, elle le dit plusieurs fois au cours du roman⁶⁸. Mais il s'agit aussi, dans sa démarche, de ne pas se soumettre aux normes langagières de la communication sociale devenue en grande partie numérique :

Combinamos la neoliteratura epistolar con el exhibicionismo imbécil de las redes. Siempre escribimos para que alguien nos lea. Imbéciles entre los imbéciles. Los seres humanos –todos– tenemos una intimidad estúpida. Se nos ve tanto el plumero. *Estos correos dicen lo que dicen y también lo que no quieren decir*⁶⁹.

L'intention de Marta est alors de parler de ce qui importe beaucoup pour elle, et de le partager avec ses proches pour se préparer pour le pire à venir, tout ce qui concerne les maladies et la douleur :

Prometo escribir todo lo que tenga que escribir sobre mis padres antes de que se mueran. Después, ni una sola palabra que ellos no puedan leer. Ni siquiera desde el cielo o en estado gaseoso-fantasmal. A lo mejor este cúmulo de palabras no es más que un intento de criogenización. Un conjuro para hacer de mis padres seres eviternos. O una preparación [...] *una manera de apaciguar un dolor anticipándolo*⁷⁰.

Dès lors, cette démarche nous fait nous interroger sur le lien qui s'établit entre l'individu et la société par le biais de la maladie. Pour la narratrice, un début de réponse se situe dans la douleur et le regard d'autrui sur le corps malade :

El dolor no es íntimo. Es un calambre público que se refleja en el modo en que los otros, los que más quieres, tienen de mirarte. *Todo el mundo te encuentra mala cara*, y la convicción de que todo el mundo se fije en la estría de la ojera, el color cetrino de la piel, la

66 *Ibid.*, p. 46.

67 *Ibid.*, p. 88.

68 *Ibid.*, p. 148-150.

69 *Ibid.*, p. 128. Nous soulignons.

70 *Ibid.*, p. 41. Nous soulignons.

mueca amarga en la boca acentúa cada rasgo⁷¹.

La visibilité de la maladie a pour origine le regard extérieur, celui des autres, ce qui paradoxalement permet de passer de l'expérience personnelle, de la sphère de l'individu, à une expérience collective, partagée par tous. Cette dimension publique du corps que nous avons soulignée dans les deux romans précédents, par le regard de Martita sur le corps de sa tante Pili, puis par l'observation par Catalina de celui de sa mère Sonia, devient déterminante dans *Clavícula*. Ainsi, il apparaît que l'autobiographie de Marta Sanz n'est pas une forme d'expression autotélique, mais qu'elle permet une réflexion sur l'ensemble de la société, qui peut devenir une forme de l'engagement de l'écriture. En ce qui concerne l'existence même de la maladie, la narratrice relève dans plusieurs chapitres de *Clavícula*, et en particulier dans un récit intercalé intitulé « Buscamos una amapola que no se marchite », d'autres éléments extérieurs, plus impersonnels et ayant trait aux obligations sociales et économiques de la narratrice, aux « charges » qu'elle doit supporter :

Me levanto con dolores en los huesos. La boca agria. No tengo ninguna gana de hablar. Me pesan estas carpetas. Todo este trabajo⁷². [...]

A veces me pregunto cómo puedo sobrellevar estos pesos. Estas desatenciones. Estas puntas. Aunque casi todo podría ser mucho peor⁷³. [...]

Sé que consumo una medicina que puede matar. No me disgusta la idea de dominar estos pesos y *estas medidas*⁷⁴. [...]

Le terme « medida » a une dimension polysémique. Il ne renvoie pas seulement aux charges que la narratrice doit endurer ; il peut aussi renvoyer aux « mesures », aux politiques économiques et aux décisions qui sont prises dans la société et qui sont à l'origine de ces charges. À partir de ces descriptions, il est possible d'imaginer que la protagoniste est malade de la société dans laquelle elle vit. Cela se confirme plus loin dans le roman, lorsqu'elle réfléchit sur cette extériorité :

71 *Ibid.*, p. 89. Nous soulignons.

72 *Ibid.*, p. 74. Nous soulignons.

73 *Ibid.*, p. 75. Nous soulignons.

74 *Ibid.*, p. 76.

[...] no puedo dar nada mejor de mí que este desenmascaramiento mientras reconozco que el miedo a la locura no proviene de una predisposición química, endógena, sino de una serie de estímulos externos que me van dejando huellas, incisiones muy profundas, sombras del hueso fracturado que se ven en las radiografías. Marcas en partes recónditas de esa alma que no existe⁷⁵. [...]

Las mujeres padecemos enfermedades misteriosas, enfermedades que se colocan en el límite de lo psiquiátrico y lo muscular, a través de lo neurológico, porque somos más sensibles al ruido, a la deformación, y nos resistimos a las inercias de nuestra forma de vida. Sin darnos cuenta, nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo y nuestras somatizaciones se transforman en un interesado misterio de la ciencia⁷⁶.

Les cicatrices et les blessures ne viennent alors pas de l'intérieur – « una predisposición química, endógena » –, mais lui sont imposées de l'extérieur – « una serie de estímulos externos » –. La maladie psychique est donnée comme une conséquence de la société capitaliste qui opprime l'individu – « nos resistimos al neoliberalismo somatizándolo ». Cette violence invisible entre ainsi en relation avec la dégradation des conditions de vie et de travail de Marta, devenues précaires :

Se multiplican los trabajos y, como en el estilo, se funden el fondo y la forma, las enumeraciones del mío no son para mí un procedimiento manierista, sino una necesidad. *La precariedad se expresa con la fractura* y la brevedad sintáctica y, mientras tanto, se acumulan, se enumeran, se amontonan las palabras porque hay que sumar cien acciones para conseguir un solo fin. Todo está siempre en el aire⁷⁷.

Le champ lexical de la fracture pour caractériser la précarité renvoie à la fracture qui s'est faite sur le corps de Marta et qui a marqué le début aussi bien de la douleur que celui du roman⁷⁸. La précarité apparaît ainsi comme une violence de la société à l'origine de la douleur de Marta.

⁷⁵ *Ibid.*, p. 108.

⁷⁶ *Ibid.*, p. 134-135.

⁷⁷ *Ibid.*, p. 168. Nous soulignons.

⁷⁸ *Ibid.*, p. 12.

D'UNE EPOQUE DE VIOLENCES A UNE EPOQUE DE CRISES

Dans les trois romans de Marta Sanz, nous avons observé que les narratrices, en prenant appui sur leur expérience personnelle, pointent les oppressions sociales et de genre comme l'origine des violences sur les corps féminins. Cela est vrai dans les deux premiers romans, où Marta et Catalina reviennent sur leur passé pour mieux comprendre la violence qui s'est opérée dans leur famille et leur environnement et la dénoncer. Mais dans *Clavícula*, la recherche impudique par l'écriture autobiographique permet de considérer la maladie comme un effet du fonctionnement de la société contemporaine. Dans ce sens, elle est envisagée dans une même perspective que le fait Elvira Navarro :

Algo parecido a todo esto cuenta Elvira Navarro en *La trabajadora*. Recogemos una inquietud de época y escribimos estas cosas porque algo nos duele, porque somos mujeres, porque tenemos o no tenemos pareja, escribimos, tenemos y no tenemos trabajo, somos españolas y blancas, posiblemente feministas, posiblemente de izquierdas. Pero nuestros libros no están escritos con las mismas palabras y, en consecuencia, no, no son iguales. *C'est dans l'air du temps*⁷⁹.

Dès lors, ce n'est plus seulement le passé qui est questionné, comme c'est le cas dans *La lección* et *Daniela Astor*, mais aussi le présent où la société entre en relation directe avec la préoccupation d'une époque, l'état de fracture dans lequel se trouve la protagoniste de *Clavícula* et qui anime son écriture.

Toutefois, cette écriture, comme celle des deux romans précédents, est indissociable de l'intimité et de l'expression du moi, et est souvent signifiée à travers un discours homodiégétique qui transmet le vécu des protagonistes, mais qui est finalement biaisé puisque la blessure ou la crise dépasse l'individu pour impacter l'espace social.

Dans cette perspective, la mention de Elvira Navarro et de son roman *La trabajadora* est intéressante, car le titre de celui-ci suggère

⁷⁹ *Ibid.*, p. 35.

que la société capitaliste affecte les protagonistes considérés comme des valeurs marchandes. Si Marta Sanz effectue un parallèle avec le roman de Elvira Navarro, cela nous invite à nous interroger sur son écriture : reproduit-elle le même discours, basé sur l'intérieur des protagonistes pour faire transparaître l'extérieur ? Ou bien est-ce pour souligner, dans un autre mouvement, que la société fait développer par les protagonistes des pathologies diverses qui intériorisent le conflit ?

CONCLUSION

Dans ces trois romans, Marta Sanz prend appui sur les expériences des narratrices pour aboutir à une dénonciation des oppressions venues de l'extérieur et de la société. Quelles que soient les violences de la société et la forme qu'elles prennent, les corps féminins en sont les premières victimes. Cela témoigne d'une relation spécifique entre violence, corps féminins et société. Ainsi, Marta Sanz actualise la notion de violence de Slavoj Žižek, par laquelle elle revendique une littérature engagée permettant de « faire un diagnostic, de visibiliser les zones obscures que nous ne voulons pas voir⁸⁰ » et de mettre en relief les violences sur les corps féminins issues de la vie ordinaire et de l'idéologie invisible.

BIBLIOGRAPHIE CITÉE

BECERRA MAYOR, David, « Marta Sanz: "El modelo femenino actual es recauchutado y de pubis infantil" », *elasombrario.com.*, 24 mars 2015, <<https://elasombrario.com/marta-sanz-el-modelo-femenino-actual-es-digital-recauchutado-serializado-y-de-pubis-infantil/>> [consulté le 11 /10/2019].

BLANCO MEDINA, Eva, « Marta Sanz, la escritora de lo desagradable », *El País*, Madrid, 19 novembre 2018,

80 RUBIO, Irene G., « Marta Sanz, « Gran parte de nuestros dolores tienen que ver con el horror laboral » », *El Salto*, 10 juin 2017 [consulté le 11/10/ 2019].

- <https://elpais.com/elpais/2018/10/29/icon/1540835867_251761.html> [consulté le 11/10/2019].
- HEVIA, Elena, « Marta Sanz, abierta en canal », *elperiodico.com*, <<https://www.elperiodico.com/es/ocio-y-cultura/20170330/marta-sanz-clavicula-autobiografia-5938761>> [consulté le 11/10/ 2019].
- LUND MEDINA, Andrés, « Las violencias del sistema capitalista y la izquierda (Leyendo a Zizek) », *rebellion.org*, <<http://www.rebellion.org/noticia.php?id=129363>> [consulté le 11/10/2019].
- MARTINEZ, Rosa, « Marta Sanz: “Las mujeres tienen muchos motivos para reivindicar sus derechos” », *laverdad.es*, <<https://www.laverdad.es/culturas/libros/marta-sanz-mujeres-20181009013458-ntvo.html>>[consulté le 11/10/2019].
- MORALES, Clara, « Marta Sanz: “La queja es una forma de resistencia y de rebeldía” », *Los diablos azules (revista de libros de infoLibre)*, n° 59, 7 avril 2017, <https://www.infolibre.es/noticias/los_diablos_azules/2017/04/07/marta_sanz_entrevista_clavicula_63522_1821.html> [consulté le 11/10/2019].
- PORTELA, Edurne. « 'Clavícula', de Marta Sanz: una poética de la fragilidad », *La Marea*, 22 mars 2017, <<https://www.lamarea.com/2017/03/22/clavicula-marta-sanz-una-poetica-la-fragilidad/>> [consulté le 11/10/2019].
- POZUELO YVANCOS, José María, « “Clavícula”: Marta Sanz, la crisis del cuerpo », *abc.es*, <https://www.abc.es/cultura/cultural/abci-clavicula-marta-sanz- crisis-cuerpo-201704040044_noticia.html> [consulté le 11/10/2019].
- REYES MARTIN, Raquel, « Una historia de violencia : Marta Sanz, Belén Gopegui y la escritura de la resistencia », *Tonos digital: Revista electrónica de estudios filológicos*, n°34, 5 février 2018.
- ROJAS, Miguel, « Marta Sanz y el relato del cuerpo », *revistaarcadia.com*, <<https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/marta-sanz-y-el-relato-del-cuerpo/71396>> [consulté le 11/10/ 2019].
- ROS FERRER, Violeta, « Divagaciones en torno a la imagen del agujero. La Transición en la escritura del cuerpo de Marta Sanz », *Olivar*, vol. 18, n° 27, juin 2018

<<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLle024>> [consulté le 11/10/2019].

SANZ, Marta, *La lección de anatomía* (2008), Barcelona, Anagrama, 2014.

--, *Daniela Astor y la caja negra* (2013), Barcelona, Anagrama, 2015.

--, *Clavícula: Mi clavícula y otros inmensos desajustes*, Barcelona, Anagrama, 2017.

SOMOLINOS MOLINA, Cristina, « Mujeres, cuerpos y trabajos en la narrativa de Marta Sanz », *Olivar*, vol. 18, nº 27, juin 2018.

<<https://www.olivar.fahce.unlp.edu.ar/article/view/OLle025>> [consulté le 11/10/2019].

TOUTON, Isabelle. « Destape del destape : Deconstrucción de un poder modelador en la novela *Daniela Astor y la caja negra* (2013) de Marta Sanz », in PEYRAGA, Pascale ; TOUTON Isabelle ; GIMÉNEZ NAVARRO, Cristina ; RAMOUCHE, Marie-Pierre ; COLIN, Christelle (eds.). *Imagen y verdad en el mundo hispánico*, Villeurbanne, Orbis Tertius, 2015, p. 262-285.

ŽIZEK, Slavoj, *Violence* (2008), Vauvert, Au diable vauvert, 2012.