

« Les sujets féminins et leurs représentations »
Colloque International de *Traverses*
9-10-11 juin 2005

« Femmes en crise : le dépassement du conflit dans les récits de Mercè Rodoreda »

Carles Cortés
Universitat d'Alacant

La construction psychologique des récits du Mercè Rodoreda: réalité et symbole

L'oeuvre de fiction de Mercè Rodoreda (Barcelone 1908 – Romanyà de la Selva 1983) est un excellent exemple de l'évolution de la présence d'éléments symboliques à l'intérieur d'une même trajectoire littéraire. Nous sommes face à une écrivaine qui commence à publier ses romans dans les années trente, tels que *Sóc una dona honrada?* (1932), *Del que hom no pot fugir* (1934), *Un dia de la vida d'un home* (1934), *Crim* (1936) et *Aloma* (1938).ⁱ Après la guerre civile espagnole, comme la plupart d'intellectuels, elle s'exile en France, où elle vivra successivement à Bordeaux, Limoges, puis Paris. En 1956, elle part pour Genève, jusqu'à son retour définitif en Catalogne, suite à la disparition de son compagnon sentimental, Armand Obiols (Joan Prat), qui meurt à Vienne en 1971. La plupart de ses oeuvres seront écrites pendant ses années d'exil. Une ample production qui, malgré l'hétérogénéité des textes, permet de repérer un ensemble de référents communs à tous les récits.

Dans cette communication, nous souhaitons centrer notre attention sur les éléments référentiels que l'écrivaine utilise dans la plupart de ses textes afin de manifester la façon de surmonter le conflit intérieur de ses personnages principaux, les véritables *héroïnes* de l'histoire. C'est ainsi qu'il est possible de dégager des référents symboliques communs depuis ses premiers romans cités jusqu'à ses derniers ouvrages tels *Quanta, quanta guerra...* (1980) ou *La mort i la primavera* (1986), roman publié après sa mort.ⁱⁱ Des d'autres romans de l'écrivaine tels que *La plaça del Diamant* (1962), *El carrer de les Camèlies* (1966), *Jardí vora el mar* (1967) ou *Mirall trencat* (1974), dont le point de référence est la construction psychologique du personnage principal ; les romans gardent une utilisation référentielle, un moyen qui se construit

donc avec le but d'augmenter la connaissance que les lecteurs possèdent des héroïnes *rodorediennes*.

À son tour, les trois recueils de nouvelles (*Vint i dos contes*, 1958; *La meva Cristina i altres contes*, 1967; *Semblava de Seda i altres contes*, 1978) conservent également la présence de différents éléments symboliques présents dans les romans et qui rendent compte des situations de crise des femmes qui en sont les héroïnes. Cette présence est tout particulièrement frappante à partir du second volume. L'intensité provoquée par la brièveté du discours facilite l'incorporation d'éléments merveilleux ou fantastiques qui, dans le cas d'un récit long, rendraient difficile la vraisemblance de l'histoire. Pour cette raison, Merce Rodoreda va déployer dans ses nouvelles un grand nombre d'histoires mythiques et à caractère fantastique.

Notre étude est centrée sur le traitement symbolique que l'écrivaine fait du conflit créé dans la construction psychologique de ses personnages principaux, des femmes qui se trouvent coincées dans un contexte qui amoindrit leur liberté personnelle. Les romans de Rodoreda sont en rapport de cette façon avec le courant psychologiste qui laisse de côté la caractérisation externe des personnages de l'histoire pour se centrer exclusivement sur leur évolution interne. Joaquim Molas a été l'un des premiers à établir cette conception dans son article « Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica » (1969).ⁱⁱⁱ L'explication de Molas repose sur les relations établies entre les personnages :

Els temes d'anàlisi de la versió rodorediana són les relacions entre l'home i la dona, sobretot, entre l'home madur i la dona jove, tant si són consagrades pel matrimoni com si no ho són. Aquestes relacions acostumen a ésser tenses, gairebé sempre impossibles, per unes raons lògiques o, si més no, suposadament lògiques, o per d'altres del tot inexplicables." (1969: 12)

De cette façon, Rodoreda construit des personnages qui sont, principalement, des femmes solitaires et introverties. Des personnages qui se sentent aliénées dans le monde où elles vivent et qui, à travers des récits où elles sont présentes, offrent au lecteur leur évolution psychologique. Une trajectoire qui, dans la plupart des romans, vient annoncée par un point initial de conflit, souvent marqué par la relation sentimentale avec un homme qui devient traumatique. Voici l'origine du conflit et, au-delà des efforts des personnages pour y fuir, l'origine de notre étude: la représentation symbolique que l'écrivaine fait de cet effort pour se révolter, ou, au moins, pour le surmonter.

Le symbole permettra à l'écrivaine d'obtenir la charge conceptuelle nécessaire pour faire comprendre au récepteur du texte le redressement de l'équilibre de ses héroïnes. Une utilisation indirecte, donc, de la manifestation des personnages qui dans bien des cas font allusion à leurs difficultés de communication avec le monde extérieur, comme c'est le cas de Cecilia Ce, l'héroïne du roman *El carrer de les Camèlies*: "I allò de

l'Eusebi m'havia afectat molt tot i que de moment m'havia semblat que em treia una nosa de dintre que sense adonar-me'n m'anava corsecant." (p. 103). Dans d'autres occasions, le discours du personnage a recours aux comparaisons, comme dans l'exemple de *La plaça del Diamant*:

Segur: perquè jo, que de dintre havia estat molt natural, quan em recordava de la cara que havia fet en Pere, sentia la pena dolenta molt endins, com si al mig de la meva pau d'abans s'obrís una porteta que tancava un niu d'escorpins i els escorpins sortissin a barrejar-se amb la pena i a fer-la punxent i a escampar-se'm per la sang a fer-la negra. (p. 20-21)

Différentes manières de faire comprendre la problématique qui se trouve au coeur du développement des personnages des récits de Mercè Rodoreda.

La résolution du conflit: les réactions des héroïnes rodorédiennes

À un premier degré, la fuite physique du point de conflit est une des réactions habituelles chez les personnages des récits de Mercè Rodoreda et les citations que nous pouvons dégager sont nombreuses ; cependant, un des premiers romans, *Del que hom no pot fugir*, en offre des exemples bien représentatifs: "Fugir! [...] Oblidaré tot el que em convindrà oblidar; no ho fa tothom així?" (p. 71), "Tot el meu delit era només anar-me'n, fugir: deixar enrera el que feia tants d'anys que havia caminat prop meu." (p. 76). L'héroïne de l'histoire, marquée spécialement par la *fuite*, veut partir à cause de l'invariabilité de sa vie. Le fait que les choses ne changent pas lui fait penser au destin humain: vieillir. C'est ainsi qu'elle l'exprime dans le fragment qui suit :

Per a no fer-hi res, si voleu: per a anar-s'hi morint de mica en mica, anar-s'hi envellint... però poder fugir de la casa trista inhabitable... fugir del record del treball que cada dia espera, fugir tan sols unes hores de la rutina per a caure en una altra no tan enutjosa, del migrat esplai que és anar al cafè. (p. 111)

S'en aller signifie, donc, rompre avec les événements naturels de la vie, avec le but d'en obtenir d'autres bien plus positifs. Ce dernier est le véritable désir de l'héroïne, cependant la fin de la narration reconnaît l'échec de son désir: "Com més va més m'adono que no sóc més que una pobra dona que ha volgut fugir i que no n'ha sabut, que no ha pogut: i que, quan creu poder, és només abocant-se al pou de l'indiferentisme" (p. 177).

En général, les personnages rodorédiens présentent une conduite peu ferme face aux événements qui débordent leur capacité d'agir. La passivité dont elles font preuve face à l'évolution des événements, les conduit à la fuite comme seule issue. C'est de cette façon, à partir de la conception d'une fuite intérieure, c'est-à-dire d'une réclusion domestique, que l'héroïne de *La plaça del Diamant* se présente, dans les moments difficiles d'après-guerre, après la perte de son mari :

Vivia tancada a casa. El carrer em feia por. Així que treia el nas a fora, m'esverava la gent, els automòbils, els autobusos, les motos... Tenia el cor petit. Només estava bé a casa. (p. 187)

Dans *Isabel i Maria*, Maria, l'héroïne, quitte à la fin du livre sa ville pour Paris. Le fait d'échapper du contexte où elle a vécu, même si de façon momentanée, lui produit une sensation positive. Changer d'espace signifie, pour un temps, oublier un passé rempli de problèmes et de déséquilibres.

Demà seria a París. Això, aquesta sensació de llibertat, d'anar-me'n, de poder fer el que volgués, em feia circular la sang, com si des d'aquell moment haguessin acabat les coses difícils i desagradables i comencessin les bones i fàcils. (*Isabel i Maria*, p. 227)

La volonté de fuir définitivement du point de conflit peut provoquer la recherche du suicide. Une solution attirante pour la désespération des différentes héroïnes rodorédiennes qui se retrouvent dans des situations limites.^{iv} L'écrivaine elle-même en était consciente, tel qu'elle l'affirme dans une interview: "Perquè, quan vaig escriure el suïcidi de la Maria, no pensava pas en el suïcidi del germà de l'Aloma. Són coses que veus després. Hi ha moltes coses que les escrius d'una manera inconscient, i després et trobes que són vivències d'altres novel·les." (ARNAU/OLLER, 1986: 20).^v Des coïncidences fortuites, selon les réflexions de l'auteur, mais qui permettent l'interprétation de la manifestation symbolique des crises psychologiques des personnages rodorédiens. À défaut de sa matérialisation, la moindre formulation du désir d'en finir avec leur vie, provoque le bien-être chez des personnages qui se sentent ainsi éloignées du conflit. Une expression souvent manifestée par le personnage principal dans *Del que hom no pot fugir*, tel que le soulignent les exemples suivants: "Que bé que estic al llit... no moure-se'n mai, i sentir-se feble... acostar-se de mica en mica a la mort. Si ara venia li obriria els braços... morir-se ben jove, morir-me ara..." (p. 161), "Em tiraré daltabaix del balcó. Rodolaré avall com la Cinta; tindrè sang a la cara i el "duc" [el gos mort de la Cinta] em buidarà els ulls." (p. 193).

Autour de ces premiers romans, Giuseppe Grilli (1972: 39)^{vi} réfléchit sur le suicide, établissant le rapport avec l'actualisation permanente du mythe de l'initiation, comme un voyage au règne des morts, un thème cher au romantisme et à la décadence. Le suicide est donc, une preuve, un désir d'obtenir quelque chose d'impossible dans la vie. La mort se présente ainsi comme une source d'équilibre pour les souffrances des héroïnes de Rodoreda. C'est ainsi que nous pouvons comprendre le développement de Natalia, dans *La plaça del Diamant*, qui contemple l'éventuel suicide, postérieur à l'assassinat conçu des deux fils, comme la seule issue à une situation difficile causée par la mort de Quimet et la perte de son travail. Le mariage avec le commerçant mutilé va supposer la rupture du conflit et la possibilité d'atteindre une nouvelle situation

d'équilibre qui aboutira à la libération totale de son passé. Cette conquête se matérialise à partir du cri final lancé en pleine place du Diamant, lieu où commence le roman.

Cependant, dans les textes postérieurs de l'écrivaine, nous retrouvons des héroïnes vouées malgré elles à la tragédie.^{vii} Il s'agit d'une évolution logique de personnages traumatisés par le passage à la maturité, dont la nostalgie du bonheur de l'enfance leur manque et qui recherchent à travers la mort le monde perdu à cause du passage du temps. Nous trouvons d'abord le cas de Maria dans *Mirall trencat* "que no dubta a sacrificar-se per tal d'aferrar-se eternament a la infantesa i esdevenir un pur infant, la seva quinta essència".^{viii} Maria meurt après avoir perdu tout son sang, près du laurier central de la maison, symbole d'éternité et lieu des jeux de l'enfance. La jeune fille ne pourra pas surmonter le trouble lorsqu'elle apprend que Ramon est son frère, et que l'amour n'est plus possible sans inceste. Tel que l'affirment Maria Campillo et Marina Gustà, "en saber la veritat, el món de tots dos s'enfonsa";^{ix} c'est-à-dire, Maria ne pourra pas accepter la perte de l'enfance et du bonheur de l'ami-frère et Ramon quittera la maison familiale, après avoir détruit les jouets et partira chez Marina, la fille de la soeur du notaire. Dans le même roman, nous observons également le suicide de Barbara, véritable premier amour de Salvador Valldaura, incapable d'assumer "la nostàlgia de la infantesa".^x Un parallèle intéressant nous est fourni avec la deuxième héroïne d'*Isabel i Maria*, Maria qui aura une mort similaire à celle de son homonyme de *Mirall trencat*. La symbolisme du prénom Maria, tel que le souligne Carme Arnau,^{xi} renvoie à l'image pure de l'enfance. La mort des deux *Maria* signifie la fin du bonheur d'une étape et la volonté de ne pas vouloir accéder au temps où la vie les conduit.

La métamorphose comme solution définitive du conflit

La transformation physique des personnages rodorédiens représente le plus haut échelon dans l'ensemble des représentations symboliques de leur crise psychologique. L'auteure elle-même parlait dans la préface de *Mirall trencat*^{xiii} des influences d'Ovide et de Kafka dans ses textes, en soulignant tout particulièrement le désir de libération que l'être humain peut avoir avec toutes ces sortes de transformations. En tout cas, il faudrait nuancer que l'utilisation de ce recours dans les textes de Rodoreda, se retrouve tout particulièrement dans ses contes puisque, comme nous l'avons indiqué auparavant, leur brièveté permet un plus haut degré de fantaisie sans perdre le sens général de vraisemblance. L'auteure elle-même était consciente de ces limitations dans les textes, tel qu'elle l'indique dans la préface citée :

A més a més, la metamorfosi és natural. [...] No puc afirmar que hagi presenciat mai la metamorfosi d'una persona, de la part material d'una persona, però sí que he presenciat metamorfosis de l'ànima: que és la veritable persona.

C'est de ce point de vue que nous devons comprendre le changement des personnages littéraires de l'écrivaine ; dans la plupart de ses oeuvres de fiction, il n'y a pratiquement

pas de changement physique, mais une modification du caractère intérieur des personnages. Carme Arnau souligne que “la metamorfosi en Mercè Rodoreda és, també, una possibilitat de transcendència”,^{xiii} c’est-à-dire, une réalité fictionnelle où les personnages évoluent et acquièrent une maturité plongés dans le destin qui leur est assigné. De son côté, Giulia Adinolfi observe que l’apparition des procédés de métamorphose physique dans les contes de Rodoreda a son précédent chez les personnages de Natalia et Cecilia Ce, dans *La plaça del Diamant* et dans *El carrer de les Camelies* respectivement ; Adinolfi conçoit ces mécanismes comme une sorte de protection des personnages, un isolement face aux conditions adverses de la société, avec le désir de cerner “un món de felicitat perduda”.^{xiv}

En termes similaires peut se comprendre le désir constant des femmes rodorédiennes de se convertir en hommes, afin de lutter contre les injustices de la société.^{xv} Nous reproduisons la volonté de métamorphose exprimée par l’héroïne de *Sóc una dona honrada?*:

Un dia fugiré d’aquest poble, camps enllà, Quixot femení, a cercar aventures sense cavall ni escuder; deslliuraré totes les ànimes empresonades i atacaré cent mil molins de vent; però no em podré deslliurar jo mateixa, perquè penso molt i no faig res. Què puc fer? Què podra fer? Si jo hagués estat un home... (p. 59)

Une transformation proposée auparavant dans le même roman:^{xvi}

Un dia, era molt menuda, vaig demanar per pujar al terrat a veure la lluna i vaig aconseguir el meu propòsit. [...] Després em vaig adormir, somiant que jo era la lluna, que volia emmirallar-me i s’havia assecat el menut brollador. (p. 43)

Cependant le désir de transformation des héroïnes de Rodoreda ne se matérialise en aucun cas dans la réalité et il n’est possible que dans l’espace des rêves. C’est ainsi qu’il apparaît dans la narration de Natalia dans *La plaça del Diamant*, peu après la mort de Quimet pendant la guerre :

I aquestes mans que sortien del sostre juntes, mentre baixaven, ja no eren nens. Eren ous. I les mans agafaven els nens tots fets de closca i amb rovell a dintre i els aixecaven amb molt de compte i els començaven a sacsejar. (p. 161)

Mais la véritable transformation du roman sera la propre évolution sociale de l’héroïne. « Natàlia » sera « Colometa » par l’action du mari, et finalement elle sera « senyora Natàlia » vers la fin de la narration. Nous pouvons donc observer dans le roman l’existence de trois personnalités: « Natàlia-Colometa », « Colometa » et « senyora Natàlia ». Trois identités à l’intérieur d’une même existence qui offrent au lecteur trois contextes, trois façons de voir la même ville, Barcelone, où se déplace l’héroïne. Un ensemble de facteurs qui font penser à une métamorphose physique progressive, caractéristique récurrente des romans psychologiques. Tel que nous l’observons, les

métapsychoses, les transformations de la pensée, sont une des constantes des narrations rodorédiennes.

Il faudrait revenir aux récits courts pour observer des procédés de métamorphose physique complète^{xvii} chez les héroïnes de Mercè Rodoreda, quelques exemples apparaissent tout particulièrement dans le recueil *La meva Cristina i altres contes* (1967).^{xviii} Dans ce volume nous retrouvons le thème de la métamorphose traitée à différents niveaux: d'une façon directe, dans « el riu i la barca » et « La salamandra », et d'une façon indirecte, dans « La gallina » et « Una fulla de gerani blanc ». Dans « El riu i la barca », le personnage se transforme en poisson, après un curieux processus de métamorphose physique (*Tots els contes*, p. 230), mais ce n'est que dans « La salamandra » où l'on retrouve une scène particulièrement intéressante pour notre analyse. Une femme, accusée d'adultère, se transforme en salamandre après avoir été brûlée en signe de châtiment (*Tots els contes*, p. 243).^{xix} Tel que dans « El riu i la barca » ou dans « La meva Cristina », la transformation physique opérée permet la libération du conflit et, en conséquence, la satisfaction de la nouvelle situation acquise. La peur et l'angoisse qui entouraient le personnage principal du conte rodorédien ont disparu de manière symbolique. La régénération provoquée par le feu dans « La salamandra » renvoie, sans doute, à la chasse aux sorcières propre au Moyen Age et pendant les siècles suivants en Europe. Le topique de brûler les *femmes impures* est également traité dans une narration précédente de Merce Rodoreda, dans *Del que hom no pot fugir*: “Què en teniu a dir de les dones? Sembla que us hagin fet molt de mal... — Totes són per llençar al foc...—” (p. 100). Dans le même roman, écrit pendant les années trente, l'auteure exploite le symbole de l'animal; la salamandre qui appartient aux amphibiens et a besoin de vivre dans un milieu aquatique, se présente comme une *porteuse d'eaux*: “M'ha fet somriure pensar que les sargantanes s'enganxen la cua; i que un cop tenen la cua enganxada s'encarreguen de proveir d'aigua Nostre Senyor.” (*Del que hom no pot fugir*, p. 41).

Une autre analyse peut être appliquée au recueil de nouvelles *Viatges i flors*. Nous y observons, entre autres, les « femmes abandonnées » de « Viatges a uns quants pobles », des femmes qui, une fois abandonnées par les hommes qui partent en guerre, commencent à faire un cocon autour d'elles qui les isole de l'extérieur :

«El fil és fet de llàgrimes. Una setmana el fila l'ull esquerre, l'altra setmana el fila l'ull dret.» [...] «I de quina manera es moren?» «El capoll es tanca, ens escanya i s'ha acabat. Jo encara tinc vint anys de vida si tot va bé... Ja fa cinquanta anys que visc encapollada.» (p. 16)

Nous nous trouvons face à un procès de métamorphose bien singulier, puisque les femmes qui s'y soumettent le font pendant une période longue. À leur tour, une fois achevée la métamorphose, elles n'obtiennent pas d'autre état physique, de sorte que la mort est le véritable dénouement de la métamorphose des femmes abandonnées. Les

histoires de transfiguration se répètent ; ainsi, dans « El poble dels formatges explicat per la dona encapollada », les vaches du village donnent du lait chaud fermenté, dès qu’il tombe à terre, par des « vers fromagers ». Les habitants du village en mangent tout au long de leur vie et adoptent la couleur de la croûte des fromages. Après leur mort, les os servent de bois à brûler. Dans « Viatge al poble del cargols i del llot », il s’agit de l’histoire d’hommes et de femmes métamorphosés en amphibiens. Ils vivent dans la boue, mangent des escargots, “no moren mai; el llot els conserva i la carn de cargol els fa la pell llefiscosa” (*Viatges i flors*, p. 56). La condition humaine est ainsi transformée par l’écrivaine en une image onirique où le changement physique est évident: les têtes, “com que els tenen tan grossos és l’única cosa que el llot no pot cobrir” (p. 55-56).

Dans la deuxième partie du volume, dans les « Flors de debò », bien qu’il s’agisse d’espèces végétales, la condition de genre mérite également un commentaire face aux procédés de transfiguration proposés. De cette façon, nous devons comprendre la « flor blava » qui, originellement était de couleur blanche mais qui devient bleue par l’action de l’insecte. Cet insecte a le muscle cousu au genou couvrant les os, et lorsqu’il se trouve à l’intérieur de la fleur, le paquet et les os explosent et le colorant qui change la couleur de la fleur gît. Dans l’histoire de la “Flor transplantada” nous assistons à un faux essai de métamorphose. Après l’exil forcé de la fleur, à cause des effets négatifs qu’elle produit sur les habitants, la situation devient insoutenable: les moustiques qui s’éloignaient avec la présence de la fleur, retournent à présent pour tuer les animaux. L’essai de réintroduire la fleur ne marche pas et une expérience singulière est à essayer:

Aleshores el rei va fer arrengejar totes les noies i les va olorar d’una a una. Les que feien olor de flor les separava i les feia plantar fins al coll per veure si els cabells els florien amb flors d’aquelles. (*Viatges i flors*, p. 98)

L’essai de transformation des jeunes filles en « fleurs transplantées » échoue. La métamorphose n’est pas possible. Les moustiques reviennent et viendra également la destruction du village. De son côté, la « fleur fossile » est également le produit d’une métamorphose. La destruction du feu, probablement dû à une éruption volcanique provoque l’emprisonnement de la fleur: “no podia fer res, de cara o d’esquena a la calç, a l’argila, a la pedra...” (*Viatges i flors*, p. 127). Le procédé de métamorphose s’initie: “La flor maduixa, ofegada, s’anava alterant... mil anys... un milió d’anys... alterant... tres milions d’anys... Fins a ser no-res: una lenta desfeta empresonada... un buit en una pedra... un incís.” (p. 128). Une transformation physique complète qui aura comme conséquence l’allègement de la situation angoissante créée.

En guise de conclusion

Nous entamons ces conclusions avec l’idée, contrastée à travers notre analyse, qu’il existe un considérable *continuum* dans le corpus de fiction de Mercè Rodoreda depuis

les premiers romans.^{xx} Dans les narrations qui présentent un plus haut degré de fabulation, voire *Viatges i flors*, *Quanta, quanta guerra...*, et *La Mort i la Primavera*, ainsi que les nombreuses nouvelles du volume *La meva Cristina i altres contes*, le symbolisme s'accroît. Malgré tout, l'immédiateté du discours n'est pas perdue et la volonté expressive mentionnée dans les récits précédents ne disparaît point. Les personnages se montrent à nous comme des êtres proches de notre réalité, même s'ils se déplacent dans des univers de fiction. Ces *voyages intérieurs* représentent de véritables routes suggestives qui créent une provocation directe au lecteur. Rodoreda, sans laisser de côté les images référentielles de la réalité, utilise un langage symbolique suggestif afin que le lecteur puisse l'interpréter en toute facilité. Nous nous trouvons face à une écriture complexe, à traits hiéroglyphiques puisque tous les référents ne sont pas facilement repérables: la fiction déborde quelquefois l'authenticité de la description.

Nous repérons la volonté de laisser l'empreinte de la crise psychologique des femmes qui en sont les héroïnes avec le développement de la valeur symbolique de la réalité dans la plupart des textes rodorédiens. Une expression qui se retrouve dans la partie la plus intime de l'héroïne et qui réclame souvent l'utilisation du symbole et de stratégies discursives qui facilitent sa compréhension. Un fait est évident, face à la situation de déséquilibre des héroïnes, la tendance à la fuite physique est proposée, un comportement de ces individus en crise qui n'obtiennent pas le désir cerné. Le souvenir, la nostalgie et l'incertitude de la nouvelle situation conquise rompt l'équilibre initial que proposait l'escapade du lieu de conflit.

De cette façon, au-delà de la tentation du suicide observé chez certaines héroïnes, la métamorphose se présente comme une solution idéalisée. Le parcours rapide aux diverses situations de transfiguration observées peut nous aider au moins à mieux comprendre les paroles de Mercè Rodoreda dans la préface à *Mirall trençat*. Selon l'auteure, la raison de la métamorphose dans ses oeuvres de fiction peut se comprendre comme une sorte de libération du personnage, de renforcement d'une nouvelle situation de liberté désirée. Un désir qui, tel que les exemples le reflètent, s'obtient dans la plupart des cas. Ainsi, les métamorphoses –physiques ou psychiques– dans les récits rodorédiens sont la conséquence d'une situation limite, une situation d'angoisse pour le personnage qui, à travers la mutation, peut fuir d'une réalité qui l'opprime. La métamorphose possède finalement un ultime sens, la perte progressive d'humanité du personnage métamorphosé, soit qu'il s'agisse d'une transformation psychologique –plus courante dans ses romans– soit qu'il s'agisse d'une transformation physique – retrouvée plus souvent dans ses contes ou nouvelles. Une fuite, une solution, pour résoudre le conflit intérieur des personnages féminins de Mercè Rodoreda.

- ⁱ Nous avons travaillé sur les éditions originales en catalan des romans de Rodoreda ; les citations renvoient aux textes dont les éditions sont les suivantes : *Sóc una dona honrada*, Barcelona, Llibreria Catalònia, 1932; *Del que hom no pot fugir*, Barcelona, Ed. Clarisme, 1934; *Un dia en la vida d'un home*, Badalona, Proa, 1934; *Crim*, Barcelona, edicions de la Rosa dels Vents, 1936; *Aloma*, Barcelona, Institució de les Lletres Catalanes, 1938; *La plaça del Diamant*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991³³; *El carrer de les Camèlies*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988¹⁸; *Jardí vora el mar*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1991¹¹; *Aloma* (2a versió), Barcelona, Ed. 62, 1990³³; *Mirall trencat*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988⁷; *Tots els contes*, Barcelona, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 18), 1988⁵; *Viatges i flors*, Barcelona, Ed. 62 ("El Cangur", 128), 1990; *Quanta, quanta guerra...*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1986⁵; *La mort i la primavera*, Barcelona, El Club dels Novel·listes, 1988⁴; *Isabel i Maria*, València, Ed. 3 i 4, 1991.
- ⁱⁱ Voir notre interprétation sur la simbologie des romans de Rodoreda *Els protagonistes i el medi en la narrativa de Mercè Rodoreda*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 1996.
- ⁱⁱⁱ Joaquim Molas, "Mercè Rodoreda i la novel·la psicològica", *El pont*, 31 (maig, 1969), p. 12-17.
- ^{iv} Dans les nouvelles, le suicide est également un point de référence pour comprendre le dépassement de la crise interne de l'héroïne. Nous pouvons remarquer le récit "Mort de Lisa Sperling", où l'héroïne, après avoir fait le parcours de sa vie, décide de prendre deux tubes de veronal qui finiront avec sa souffrance existentielle, malgré la peur qu'elle ressent: "Horrible. Horrible. Menys horrible que..." Li agafà por, molta por... Por de què, ara...? Por de què...?" (*Tots els contes*, p. 140).
- ^v Carme Arnau i Dolors Oller, "Una conversa amb Mercè Rodoreda", *Serra d'Or*, 253 (1986), p. 18-21.
- ^{vi} "Estructures narratives a l'obra de Mercè Rodoreda", *Serra d'Or* (1972), p. 39-40.
- ^{vii} Le suicide sera un élément décisif dans l'évolution du personnage du roman *La mort i la primavera*, puisque sa mère avait pris la même décision, une réalité qui provoquera le refus de la société dans laquelle elle vit.
- ^{viii} Carme Arnau, "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa", 1983, p. 7.
- ^{ix} Maria Campillo i Marina Gustà, *Mirall trencat de Mercè Rodoreda*, Ed. Empúries ("Les Naus d'Empúries. Quaderns de Navegació", 3), 1985, p. 12.
- ^x Voir Arnau, 1983: 9.
- ^{xi} Carme Arnau, "Pròleg", Mercè Rodoreda, *Isabel i Maria*, València, Ed. 3i4, p. 27.
- ^{xii} "Pròleg", *Mirall trencat*, Ed. 62-"La Caixa" (MOLC, 92), 1988⁷, p. 30.
- ^{xiii} "Mercè Rodoreda", *Història de la literatura catalana*, vol. III, Ed. Orbis-Ed. 62, p. 209.
- ^{xiv} Giulia Adinolfi, "*La meva Cristina i altres contes*, dins l'obra de Mercè Rodoreda", *Nous horitzons*, 62, (abril, 1980), p. 16.
- ^{xv} Un élément qui, sans doute, peut rappeler l'*Orlando* de Virginia Woolf, un paradigme littéraire de la transformation homme-femme.
- ^{xvi} Cette transformation, jusqu'à atteindre l'image de la lune, est utilisée de nouveau par l'écrivaine dans le récit "El senyor i la llunya" (*La meva Cristina i altres contes*).
- ^{xvii} Voir les explications de Neus Berbis i M. Josep Simó (1995: 109).
- ^{xviii} Carme Arnau (1979: 251-254) a analysé le processus de métamorphose dans les nouvelles "Una carta", "La gallina", "La sala de les nines", "El senyor i la lluna", "Una fulla de gerani blanc", "La meva Cristina", "El riu i la barca" et "La salamandra". Arnau affirme que ces transformations sont produites à cause du refus social des protagonistes qui se sentent complètement abandonnées, tel que l'héroïne de "La salamandra".
- ^{xix} Une intéressante analyse du processus de transformation du personnage est fourni par: Enric Balaguer, "Una aproximació a La salamandra: incertesa amorosa i condicions d'amor", *Actes del I Simposi Internacional de Narrativa Breu*, Barcelona, Publicacions de l'Abadia de Montserrat, 1998, p. 439-455.
- ^{xx} Ce sont les conclusions auxquelles nous sommes arrivés dans notre analyse *Començar a escriure: la construcció dels primers relats de Mercè Rodoreda (1932-1938)*, Alacant, Institut de Cultura Juan Gil-Albert, 2002, p. 191-246.