

Monografías de



nº 8

otoño de 2018

ISSN: 1699-4949

<http://cedille.webs.ull.es>

Çédille, revista de estudios franceses es una publicación electrónica de libre acceso que edita la Asociación de Francesistas de la Universidad Española (hasta mayo de 2014, Asociación de Profesores de Francés de la Universidad Española) con la colaboración de la Universidad de La Laguna y de la Embajada de Francia en España.

Çédille da la bienvenida a cualquier propuesta original –ya sea en forma de monografía, artículo, entrevista o nota de lectura– relacionada con los distintos ámbitos que abarcan los estudios franceses y francófonos (lengua y lingüística, literaturas, traducción, estudios comparados, metodología y didáctica, cultura y civilización, etc.). Las contribuciones recibidas serán sometidas al arbitraje científico de al menos dos especialistas en la materia (*double-blind peer-review*) y su aceptación o rechazo se comunicará oportunamente a los autores. El Consejo Editorial se reserva el derecho de desestimar aquellos trabajos que no se ajusten al ámbito de la revista, que no alcancen la calidad mínima requerida o que no hayan sido redactados conforme a las normas de edición que se detallan en su web.

URL: <http://cedille.webs.ull.es>

Contacto: revista.cedille@gmail.com

© Asociación de Francesistas de la Universidad Española.

© Los originales publicados en *Çédille, revista de estudios franceses* son propiedad de sus respectivos autores, quienes conceden a la revista el derecho de primera publicación de los textos y su alojamiento en otros portales web con el fin de garantizar su preservación. Asimismo, y en coherencia con su definición como revista de libre acceso, *Çédille* permite, además de la lectura íntegra de sus contenidos, la descarga, copia, distribución, impresión, búsqueda o enlace de los textos completos. En todo caso, es necesario citar la procedencia en cualquier reproducción parcial o total.

Çédille se encuentra inscrita, indexada, resumida o clasificada en el Directory of Open Access Journal, en Dialnet, en Latindex, en el Zeitschriftendatenbank, en Google Académico, en REDALyC, en ÍNDICES-CSIC, en DICE, en IN-RECH, en la Agence Bibliographique de l'Enseignement Supérieur, en Regesta Imperii, en Open Science Directory, en Scopus (Elsevier), en EBSCO, en Excellence in Research for Australia, en Ulrich's Periodicals Directory, en MIAR, en SCImago, en CIRC, en Academic Journals Database, en Mir@bel, en RESH, en ERIH Plus, en MLA Directory of Periodicals, en Carhus Plus, en WorldCat, en Scientific Commons, en Journal Table of Contents, en Journal Base, en Sciencegate, en RETI, en SNIP, en IPP, en Journal Metrics, en CiteFactor, en Journal Finder, en InfoBase, en I2OR, en Journal Scholar Metrics, en ESCI (Web of Science), en IBZ Online, en Directory of Open Access Scholarly Resources, en REDIB, en CAPES, en Agence Universitaire de la Francophonie, en ARLIMA, en ProQuest, en Socol@r y cuenta con el Sello de Calidad de la Fundación Española para la Ciencia y la Tecnología. Asimismo, *Çédille* figura en los catálogos de las más importantes bibliotecas universitarias europeas, americanas, asiáticas y australianas.

CONSEJO EDITORIAL

Director

José M. Oliver Frade (Universidad de La Laguna)

Consejo de Redacción

Dolores Bermúdez Medina (Universidad de Cádiz), Manuel Bruña Cuevas (Universidad de Sevilla), María Luisa Donaire Fernández (Universidad de Oviedo), Tomás Gonzalo Santos (Universidad de Salamanca), Julián Muela Ezquerro (Universidad de Zaragoza), Ignacio Ramos Gay (Universitat de València).

Comité Científico Asesor

Maria Hermínia Amado Laurel (Universidade de Aveiro. PT), Susana Artal (Universidad de Buenos Aires. ARG), Alma Bolón (Universidad de la República. UY), Maria de Jesus Cabral (Universidade de Coimbra. PT), Philippe Caron (Université de Poitiers. FR), Bernard Cerquiglini (Université Paris VII-Diderot. FR), Inmaculada Díaz Narbona (Universidad de Cádiz. ES), Dominique Faria (Universidade dos Açores. PT), José María Fernández Cardo (Universidad de Oviedo. ES), Francisco Lafarga Maduell (Universitat de Barcelona. ES), Victorien Lavou (Université de Perpignan Via Domitia. FR), Brigitte Leguen (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES), Yves-Charles Morin (Université de Montréal. CAN), François Moureau (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Martine Reid (Université de Lille. FR), Àngels Santa Bañeres (Universitat de Lleida. ES), Marta Segarra (Conseil National de la Recherche Scientifique. FR), M^a Ángeles Sirvent Ramos (Universidad de Alicante. ES), André Thibault (Université de Paris IV-Sorbonne. FR), Alfonso de Toro (Universität Leipzig. AL), Bertrand Westphal (Université de Limoges. FR), Alicia Yllera Fernández (Universidad Nacional de Educación a Distancia. ES)

Désir et appartenance : regards croisés

*Longing and belonging :
comparative and complementary views*

Brigitte Le Juez & Hélène Rufat
editoras científicas

ÍNDICE

SUMMARY

Brigitte Le Juez & Hélène Rufat	7-11
Avant-propos	
Foreword	
Brigitte Le Juez	13-31
Questions de mémoire et d'identité en espace post-atomique dans <i>H Story</i> de Nobuhiro Suwa et <i>Nagasaki</i> d'Éric Faye	
Memory and identity questions in post-atomic space in <i>H Story</i> by Nobuhiro Suwa and <i>Nagasaki</i> by Éric Faye	
Hélène Rufat	33-45
Comment Gatzou et Pascalet (d'Henri Bosco) découvrent l'altérité de leur amitié méditerranéenne, avec Ananké et l'Hydre de Lerne en filigrane	
How (Henri Bosco's) Gatzou and Pascalet discover their Mediterranean friendship's otherness, with Ananke and Hydra of Lerna showing just beneath the surface	
Benedetta Carnali	47-58
Michel Tournier et le mythe de l'androgynisme : entre philosophie et religion	
Michel Tournier and the myth of the androgynous being: between philosophy and religion	
María del Rosario Álvarez Rubio	59-87
Covadonga et Pélage : le <i>lieu de mémoire</i> d'un héros national dans les littératures espagnole et française du XIX ^e siècle	
Covadonga and Pelagius: the <i>site of memory</i> of a national hero in 19th-century Spanish and French literatures	
Roumiana Stantchéva	89-107
Le roman-fugue – modèles et réalisations	
The fugue-novel – models and realizations	

Sonia Dosoruth

109-125

Fantasmer le passé pour réécrire le présent : une étude de *La Diligence s'éloigne à l'aube* de Marcelle Lagesse, écrivaine mauricienne

Fantasizing the past in order to rewrite the present: a study of *La Diligence s'éloigne à l'aube* by Mauritian novelist Marcelle Lagesse

Désir et appartenance : regards croisés

Avant-propos

Brigitte LE JUEZ

Hélène RUFAT

éditrices scientifiques

Comment l'identité individuelle peut-elle s'affirmer comme appartenant au monde, alors qu'elle est continuellement mise à l'épreuve par les exigences sociales, les changements politiques, les discours historiques, les progrès technologiques et la place croissante des médias ? Comment le soi (seul ou en tant que partie d'un groupe) peut-il parvenir à s'assumer dans cette bousculade identitaire, cette constante réinterprétation par rapport aux « autres » qui oblige à continuellement tenir compte de nouvelles normes, qui embrume les perspectives de chacun, pouvant mener à la frustration du désir de s'adapter, de s'intégrer dans un monde en rapide mouvance ? Pour beaucoup, les réponses possibles à ces questions traduisent une quête de clarté ou de renouvellement parfois compliquée par les refus d'acceptation dus aux différences entre les détenteurs de canons, artistiques ou autres, et les rebelles qui risquent de les compromettre.

C'est pourtant ce qu'écrivains et artistes ont tenté d'accomplir de tous temps, soit en innovant soit en provoquant un sursaut dans les mentalités, parfois les deux ensembles. Ainsi, les auteur.es étudié.es dans ce numéro spécial ont-ils/elles bravé les différences afin de formuler un désir d'identité personnel, communautaire, culturel, religieux ou artistique, selon les cas. Que ce soit, comme nous le verrons ici, après une catastrophe humaine, dans un espace dévasté (en l'occurrence, le Japon) ou, au contraire, lors d'une rencontre créatrice dans un espace initiatique (une Provence aux parfums de Grèce antique), dans un contexte biblique proche de préoccupations générées modernes (à travers le mythe d'Adam), ou dans un contexte mythique où

l'identité nationale se définit (à travers la figure d'un héros de légendes), ou encore au sein d'une écriture trans-artistique dans laquelle un genre littéraire s'affirme (le roman-fugue) ou bien, au contraire, dans un refus d'hybridation, cette fois culturelle (comme dans le cas de l'écriture passéiste), dans tous ces cas s'impose un besoin de clarté et de renouvellement, mais aussi de justice et de partage.

Les notions de désir et d'appartenance en littérature ont été examinées au cours des âges de différents points de vue¹ s'attachant essentiellement à l'environnement culturel de l'identité. Parmi ces perspectives, les lieux d'appartenance, de désir d'appartenance aussi bien que de non-appartenance, ont relaté des sentiments spécifiquement rattachés à un espace, une nation, un groupe, une croyance, un art, ou même un genre, tous associés à diverses aspirations. Ces positions très complexes sont toutes illustrées dans le présent recueil d'essais ébauchés lors du 6^e Congrès International du Réseau d'Études Littéraires Comparées (devenu en 2017 la Société Européenne de Littérature Comparée), en collaboration avec l'Association Irlandaise de Littérature Comparée, qui a eu lieu en août 2015 en Irlande (à Dublin et Galway) précisément sur les thèmes de « Désir et Appartenance / Longing and Belonging ».

Ces études démontrent que la littérature comparée permet de développer de nouvelles théories concernant le désir d'identification – à la fois (re)connaissance et exploration –, le désaveu de tout stéréotype emprisonnant l'être et son droit à la réinvention de soi, et la subversion comme outil artistique. Elle permet aussi d'interroger les représentations d'appartenances géographique et politique, ainsi que les relations entre espace et culture. Elle explore en outre la notion de devenir, aussi bien celle de l'individu que celle du groupe. Loin des rouages bien rodés, elle permet de définir les effets des transmutations des discours, qu'ils soient conservateurs ou simplement dépassés, sur la création artistique. Cette nouveauté à elle seule naît d'un désir et d'une détermination à parvenir à un espace où l'humain, y compris l'artiste, peut enfin avoir la liberté de s'épanouir pleinement.

Ainsi, dans les études suivantes, la transgression des dynamiques spatiales et identitaires est dominante ; et comme tout texte est un trajet fictionnel, on peut y repérer que

[...] l'« ex-océanisation » traduit la quête identitaire menée

¹ Hormis ceux mentionnés dans les essais inclus ici, voir à ce sujet les travaux critiques de Gilles Deleuze et Félix Guattari, de Bertrand Westphal, Édouard Glissant, Jacques Derrida, par exemple.

au-delà des limites culturelles (le royaume des vivants) et/ou géographiques (les colonnes d'Hercule) par les *neoteropoiói*, les « innovateurs », dont l'Ulysse dantesque constitue le modèle pour Cacciari, comme pour Lotman avant lui (Westphal, 2007 : 98).

Cette recherche collective commence avec « Questions de mémoire et d'identité en espace post-atomique dans *H Story* de Nobuhiro Suwa et *Nagasaki* d'Éric Faye » de Brigitte Le Juez qui prend pour point de départ la dichotomie formulée par Pierre Nora entre mémoire et histoire concernant la représentation des vestiges du passé, alors que la psyché collective demeure traumatisée par le souvenir de terribles expériences non-exprimées. Aujourd'hui, ce silence, en se brisant, trouve les moyens d'énoncer la mémoire enfouie, comme le montrent les films de Suwa, *H Story* (2001) et *A Letter from Hiroshima* (2002), et le roman *Nagasaki* (2010) de Faye. Les trois textes se font le reflet de l'état d'esprit des générations post-expérience atomique. Ils montrent qu'avec l'expression d'un désir de vérité, et par l'affirmation d'une appartenance à un présent libéré des lourdes chaînes du passé, le nouveau devient possible.

Dans « Comment Gatz et Pascalet (d'Henri Bosco) découvrent l'altérité de leur amitié méditerranéenne, avec Ananké et l'Hydre de Lerne en filigrane », Hélène Rufat nous entraîne dans les paysages aquatiques du Sud de la France qui habitent le récit de Bosco, *L'Enfant et la rivière*. Ces espaces sont à la fois source d'initiation et source de créativité. Ils sont aussi les lieux où des amitiés se forment, renforçant le sentiment d'appartenance. L'identification critique des personnages féminins de la mythologie grecque, présents en toile de fond dans le roman, permet de décrire et d'analyser la construction émotionnelle d'identités et d'altérités, à la fois modernes et fondamentales, qui savent préserver leurs mystères ancestraux.

De son côté, dans « Michel Tournier et le mythe de l'androgynie : entre philosophie et religion », Benedetta Carnali se penche sur l'effet producteur d'une autre mythologie, effet qui lui permet d'identifier l'appartenance à un patrimoine culturel religieux chrétien comme point de départ à une réception créatrice, en l'occurrence celle de Michel Tournier, qui s'exprime par la réécriture de sujets bibliques, comme celui de la Genèse. En analysant la figure d'Adam hermaphrodite, très présente dans l'œuvre de Tournier, l'article fait apprécier comment l'écrivain

remet en question les caractéristiques des identités masculine et féminine, tout en les rattachant à des appartenances culturelles multiples.

Tourné vers une autre forme de mythologie, l'essai de María del Rosario Álvarez Rubio, « Covadonga et Pélage : *le lieu de mémoire* d'un héros national dans les littératures espagnole et française du XIX^e siècle », en suivant les réécritures du mythe sur plusieurs siècles, décrit la construction littéraire d'un des héros fondateurs de l'identité nationale espagnole, et son lien avec l'espace montagneux de Covadonga. Ce parcours passe notamment par la réception littéraire en France et en Espagne au XIX^e siècle, période durant laquelle les nationalismes s'exacerbent, entraînant révolutions politiques ainsi que bouleversements sociaux. Dans les espaces littéraires qui se succèdent, ce travail prend aussi en considération le rôle déterminant de l'appartenance à la religion catholique en ce qui concerne l'élaboration du mythe de Pélage.

Le doux et fructueux mélange des arts et des styles se poursuit avec « Le roman-fugue – modèles et réalisations », étude dans laquelle Roumiana Stantchéva démontre comment un art peut désirer devenir le complément d'un autre. Deux romans contemporains, appelés « romans-fugue » par leurs auteures – Ana Blandiana et Emilia Dvorianova –, en proposent une illustration probante. Si la musique et la littérature, toutes deux arts bien distincts, parviennent à se rejoindre, c'est que la création passe par la transgression, en vue de l'assouvissement d'un désir artistique. Les voix narratrices ici se démultiplient, technique qui rejoint le principe musical de polyphonie. Les récits se dotent ainsi de plusieurs protagonistes dont les voix, qu'elles soient concordantes ou discordantes, se rejoignent pour offrir aux lecteurs une vision complète de situations complexes. La modernité du roman-fugue s'inscrit dans la rencontre de deux arts traditionnels qui ne sont plus perçus de façon séparée.

Dans « Fantasmer le passé pour réécrire le présent : une étude de *La Diligence s'éloigne à l'aube* de Marcelle Lagesse, écrivaine mauricienne », Sonia Dosoruth, pour sa part, s'intéresse au mouvement inverse, celui d'une séparation, en l'occurrence d'un recul vers un passé révolu que l'auteure, Marcelle Lagesse, cherche à faire valoir. *La Diligence s'éloigne à l'aube* (1958), roman décalé, cherche désespérément à mettre en avant la mémoire coloniale de l'île Maurice, à l'encontre de la réalité de son contexte et en contraste avec les écritures engagistes contemporaines qui, elles, redéfinissent leur appartenance à une culture meurtrie. Lagesse rejette toute notion d'hybridation, qu'elle soit artistique, culturelle ou ethnique, tandis que certains auteurs accueillent à

bras ouverts les divers aspects qui définissent leur identité, le créolisme et le métissage.

Les articles de ce numéro spécial autour des thèmes de désir et d'appartenance contribuent de manière significative à notre compréhension de la nécessité pour les humains de se reconnaître dans diverses quêtes identitaires qui passent, séparément et ensemble, par le questionnement des critères d'acceptation nationaux, religieux et artistiques. La littérature elle-même remet en question sa linéarité, et l'écriture « dévoile sa labilité, la fragilité de son ancrage spatio-temporel » (Westphal, 2007 : 28). Ainsi, les failles et les potentialités révélées par les études ici réunies prouvent que, dans un contexte de flux perpétuels quant aux appartenances politiques, sociales et culturelles, il n'y a d'autre certitude que celle de la (re)construction permanente de toute identité, qu'elle soit individuelle ou collective, pour le meilleur et pour le pire.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- DELEUZE, Gilles et Félix Guattari (1980) : *Mille Plateaux*. Paris, Éditions de Minuit.
- DERRIDA, Jacques (1996) : *Le Monolinguisme de l'autre*. Paris, Éditions Galilée.
- GLISSANT, Édouard (1985) : *Pays rêvé, pays réel*. Paris, Éditions du Seuil.
- GLISSANT, Édouard (1990) : *Poétique de la Relation*. Paris, Éditions Gallimard.
- WESTPHAL, Bertrand (2007) : *La Géocritique : Réel, fiction, espace*. Paris, Éditions de Minuit (coll. « Paradoxe »).

**Questions de mémoire et d'identité
en espace post-atomique dans *H Story* de Nobuhiro Suwa
et *Nagasaki* d'Éric Faye**

Brigitte LE JUEZ

Dublin City University

brigitte.lejuez@dcu.ie

Resumen

Según Pierre Nora, memoria e historia se oponen por la manera en la que las sociedades modernas organizan los vestigios de su pasado: monumentos antiguos y nuevos alimentan un sentimiento de continuidad histórica incluso cuando a veces la memoria colectiva sigue desgarrada por el recuerdo de acontecimientos terribles. Esta noción se amplía en este estudio incluyendo unas consideraciones sobre una progresión de la memoria. Nuevos relatos de la memoria histórica, las películas de Nobuhiro Suwa, *H Story* (2001) y *A Letter from Hiroshima* (2002), así como la novela de Éric Faye, *Nagasaki* (2010), vinculados a los afectos de las actuales generaciones, consiguen expresar los tabúes que todavía hoy persisten en la cultura japonesa y evidencian las cuestiones identitarias. ¿Se han tomado en cuenta las vivencias de las víctimas de los bombardeos y las de sus descendientes? La organización de las marcas del pasado ¿está a veces al servicio de una política de apaciguamiento? ¿No resurgiría el pasado en el presente para exigir el reconocimiento de un sufrimiento acallado, fundado en una injusticia nunca resuelta? El argumento desarrollado aquí se basa en estas preguntas.

Palabras clave: Lugares de memoria. Afecto. Hibakushas. Japón. Segunda guerra mundial.

Abstract

For Pierre Nora, memory and history are opposed in the way modern societies organize the remains of their past, and old and new monuments feed a sense of historical continuity even though, in some cases, the collective memory is still torn apart by the memory of terrible events. This notion is expanded in the present study to include considerations regarding the progression of memory. New memorial narratives, Nobuhiro Suwa's films, *H Story* (2001) and *A Letter from Hiroshima* (2002), and Eric Faye's novel *Nagasaki* (2010), related to the affect of current generations, manage to express the taboos persisting in the Japanese culture today and the identity issues they highlight. Have the experiences of bomb victims

and their descendants properly been taken into account? Does the (re)organization of traces of the past sometimes aim to appease enduring rancour? Does the past resurface in the present to demand the recognition of smothered suffering, based on unresolved injustices? These questions form the basis of the argument developed here.

Keywords: Sites of memory. Affect. Hibakushas. Japan. World War 2.

Résumé

Pour Pierre Nora, mémoire et histoire s'opposent par la manière dont les sociétés modernes ordonnent les vestiges de leur passé, et des monuments anciens et nouveaux alimentent un sentiment de continuité historique parfois même alors que la mémoire collective demeure déchirée par le souvenir de terribles événements. Le présent article élargit cette notion pour y inclure l'examen d'une progression de la mémoire. De nouveaux récits mémoriels, les films de Nobuhiro Suwa, *H Story* (2001) et *A Letter from Hiroshima* (2002), et le roman *Nagasaki* (2010) d'Éric Faye, liés à l'affect de générations actuelles, parviennent à exprimer les tabous persistant dans la culture japonaise aujourd'hui et les questions identitaires qu'elles mettent en évidence. Les expériences vécues par les victimes des bombardements et par leurs héritiers ont-elles bien été prises en compte ? L'organisation des traces du passé ne sert-elle pas parfois une politique d'apaisement ? Le passé ne resurgit-il pas dans le présent pour exiger la reconnaissance d'une souffrance étouffée, basée sur une injustice jamais résolue ? Ces questions forment la base de l'argument développé ici.

Mots-clés : Lieux de mémoire. Affect. Hibakushas. Japon. Seconde Guerre mondiale.

Le monde est ce qu'il est, c'est-à-dire peu de chose. C'est ce que chacun sait depuis hier grâce au formidable concert que la radio, les journaux et les agences d'information viennent de déclencher au sujet de la bombe atomique.

Albert Camus, *Combat*, 8 août 1945

0. Introduction

Comme cela se remarque dans la plupart des nations du monde, le territoire se compose d'un paysage à la fois naturel et exploité, traversé par endroits par des zones urbaines plus ou moins denses, qui reflète l'état actuel des cultures qui le façonnent. Ce territoire, tel un palimpseste, se construit sur les traces superposées des siècles d'histoire qui l'ont modelé. Ce phénomène naturel s'accélère dans les villes où l'histoire humaine amasse plus rapidement les couches successives de son développement. Que se passe-t-il, cependant, quand celles-ci sont d'un seul coup gommées par le souffle d'une déflagration violente et dévastatrice ? Comment retrouver et sauvegarder les traces historiques et identitaires de ses habitants ? Comment survivent les rescapés et leurs descendants ?

Le concept historique du lieu de mémoire, mis en avant par Pierre Nora, se base sur l'idée que certains lieux, objets ou événements peuvent avoir une signification particulière dans la mémoire collective d'un groupe, en particulier quand ils sont liés à des pages douloureuses de son histoire. Le lieu de mémoire, pour des raisons diverses, échappe ainsi à l'oubli (par le biais de célébrations annuelles ou de plaques commémoratives, par exemple), par le fait qu'une collectivité le préserve culturellement, en le réinvestissant de son affect, ce qui peut avoir une incidence notamment sur la motivation du groupe à agir d'une façon ou d'une autre. Nora qualifie les lieux de mémoire de complexes car à la fois naturels et artificiels, simples et ambigus, concrets et abstraits, ce sont pour lui des lieux matériels et symboliques¹. Le point de départ de la réflexion de Nora est l'opposition entre mémoire et histoire, causée par la manière dont les sociétés modernes, poussées par l'accélération du changement, (ré)organisent les traces de leur passé. Pour Nora, les lieux de mémoire sont précisément ces traces qui fournissent un sentiment de continuité historique et qui persistent alors même que la mémoire collective a pu être déchirée par de terribles événements. La mémoire rattachée à ces sites serait ainsi à la fois ancrée dans le présent et continuellement en évolution.

Dans le cas d'Hiroshima, après l'explosion atomique, l'idée de faire un lieu de mémoire de l'espace dévasté, plutôt que d'y rebâtir une métropole, fut immédiatement évoquée. Les responsables municipaux et préfectoraux encouragèrent la conservation des ruines en hommage à la paix, trouvant inapproprié de reconstruire une ville à l'endroit même où tant de gens avaient péri. La nouvelle Hiroshima ne devait pas prendre la place de l'ancienne, mais respectueusement se construire à ses côtés (cf. Lucken, 2013). On conserva ainsi un espace symbolique autour du dôme de la Bombe A (*Genbaku Dome*), le bâtiment le plus proche de l'hypocentre de la bombe nucléaire. Le fait qu'il ne se soit pas écroulé comme les autres fit qu'il fut sélectionné pour représenter le souvenir des lourdes pertes qu'avait essuyées la ville. Il est visible du cénotaphe central du parc de la Paix². C'est un lieu de mémoire que la nation et le reste du monde partagent en héritage de la catastrophe humanitaire, et il fut inscrit au Patrimoine mondial de l'UNESCO en 1996³.

Comme à Hiroshima, on a reconstruit la ville nouvelle de Nagasaki autour de l'ancienne, et Nagasaki possède aussi son parc de la Paix où se trouve le monument commémoratif principal, la statue de la paix. Statue de bronze de Seibō Kitamura, haute de 10 mètres, elle fut inaugurée en 1955 pour le 10^e anniversaire de

¹ Le travail de Nora a été publié en plusieurs volumes de 1984 à 1992. Selon sa définition, les lieux de mémoire sont ces traces qui, une fois la mémoire traditionnelle perdue, connecte le groupe à son passé. Cf. Nora (1984).

² Lieu de mémoire particulier, le cénotaphe – du grec *kenos* (« vide ») et *taphos* (« tombeau ») – est un monument funéraire qui ne contient pas de corps, contrairement au mausolée.

³ Photo disponible sur http://www.photoeverywhere.co.uk/east/japan/slides/abomb_dome.htm.

l'évènement. Elle est placée au fond de l'esplanade de telle façon qu'on ne peut la voir que de face. Elle représente un homme assis, un bras pointé vers le ciel, d'où est venue la bombe ; l'autre, tendu à l'horizontale, diffuse l'esprit de paix, les yeux sont fermés invitant à la réflexion en souvenir des victimes, et la jambe fléchie signifie la méditation sur l'avenir. En revanche, la jambe avec le pied sur le sol montre la nécessité de se lever et d'agir contre le danger atomique (cf. Lucken, 2013 : 307).

Aussi bien à Hiroshima qu'à Nagasaki, que ce soit par les vestiges d'un lieu symbolique ou par un monument commémoratif, l'espace permet à la mémoire non seulement de perdurer et de se transmettre, mais aussi, par cette transmission même, d'ouvrir la voie à l'expression de certains aspects occultés de cette mémoire qui se révèlent enfin, dans des villes pratiquement rasées et dans un pays qui n'a ni complètement fait son deuil des tragédies qui l'ont frappé, ni complètement reconnu sa part de responsabilité dans les événements qui y ont mené.

J'aimerais ici élargir la notion de lieu de mémoire pour y inclure l'examen de cette progression, sujet que les représentations artistiques des deux villes en question permettent justement d'aborder. À travers trois textes, dont deux de Nobuhiro Suwa, cinéaste nippon – le film franco-japonais, *H Story* (2001) et le court-métrage, *A Letter from Hiroshima* (2002) – et le roman *Nagasaki* (2010) d'Éric Faye, écrivain français, nous verrons comment de nouveaux récits mémoriels, liés à l'affect des générations actuelles (les habitants qui n'ont pas connu l'explosion mais qui, dans leur vie ordinaire, doivent vivre avec ce lourd héritage), parviennent à exprimer les tabous persistant dans la culture japonaise aujourd'hui et les questions identitaires qu'elles mettent en évidence, sans pourtant les résoudre.

En effet, bien que, comme le considère Nora, la mémoire se rattache positivement à des sites et oscille ainsi entre passé et présent afin d'englober les deux, les expériences vécues par les victimes des bombardements et par leurs héritiers sont-elles bien prises en compte ? L'organisation des traces du passé ne sert-elle pas parfois, et dans le cas japonais en l'occurrence, plutôt une politique d'apaisement ? Et, comme cela s'exprime dans les arts, le passé ne resurgit-il pas dans le présent pour exiger la reconnaissance d'une souffrance étouffée, basée sur une injustice jamais résolue ? Ces questions forment la base de l'argument développé ici.

1. Contexte historique

La destruction de Hiroshima, le 6 août 1945, par l'armée de l'air américaine dans la toute première attaque à utiliser la bombe atomique, fut presque totale. L'explosion détruisit en effet 90% la ville et tua instantanément 70 000 personnes – sans compter les dizaines de milliers d'autres sur les 340 000 habitants qui moururent plus tard des effets de la radiation. L'explosion de la bombe atomique à uranium qui explosa au-dessus d'Hiroshima fut suivie trois jours plus tard, le 9 août 1945, par une bombe atomique au plutonium, plus puissante que la première, larguée au-dessus

de Nagasaki, causant, sur les 195 000 habitants, le décès immédiat de 40 000 personnes et le décès différé de 80 000 autres, d'après les chiffres de fin 1945. C'est la nature du site, plus ouvert que celui de Hiroshima avec ses collines alentour qui amplifièrent les effets de la déflagration, qui fit que Nagasaki ne fut détruite qu'à moitié (cf. Bernard, 2015).

À l'automne 1945, une commission de médecins et de savants américains se déplaça pour étudier les séquelles de l'irradiation sur les rescapés, les *Hibaku-shas*. L'occupation américaine imposait alors une stricte censure sur les informations concernant les deux villes, et les rapports de cette commission furent déclarés confidentiels, jusqu'aux années 1980. Rares furent les journalistes qui purent accéder à ces informations. Ce silence autour d'événements aussi graves explique l'importance et la nécessité de la construction de lieux de mémoire pour les autorités américaines et nipponnes, détenteurs du discours dominant post-atomique – discours filtré, donc, qui sert encore aujourd'hui la cause des nationalistes japonais, comme le rappelle Barthélémy Courmont (2015 : 240-241) :

Depuis sept décennies, l'héritage des bombardements de Hiroshima et Nagasaki est, ainsi, de façon étonnante, à la fois unificateur et clivant pour la société japonaise. D'un côté, il entretient l'image d'un pays vaincu, victime de ses propres excès, qui doit impérativement privilégier la voie pacifique et rejeter toute forme d'attrait pour l'atome. Mais il nourrit aussi un sentiment nationaliste qui cède volontiers à la tentation de minimiser les crimes commis par l'armée impériale et de souligner l'asymétrie que la bombe atomique offrit à Washington. Pour ces deux tendances, la bombe atomique a fait du Japon une victime : les enseignements qu'elles tirent de ces heures sombres sont néanmoins totalement opposés. (...) la destruction de Hiroshima puis de Nagasaki a aussi hypothéqué la nécessité, pour le Japon, de mener un examen profond sur ses responsabilités dans le conflit, et perturbé un indispensable devoir de mémoire qui n'a donc, sur ce sujet précis, pas été accompli.

C'est ce que confirme Wami Wasada, ancienne professeur de relations internationales à l'Université de Sendai : « Le Japon est devenu une grande puissance économique fondée sur un oubli, un mensonge, un reniement de notre histoire et nos responsabilités atroces avérées durant la Seconde Guerre mondiale » (*apud* Malovic, 2015). En 2015, avant les commémorations des 70 ans de la fin de la guerre et des bombes qui y avaient mené, alors qu'intellectuels et artistes japonais, assumant le passé militariste du Japon, appelaient à une demande forte de pardon de la part du gouvernement, une survivante de la bombe à Hiroshima, Michiko Hattori, 85 ans, exprimait ses doutes :

Shinzo Abe ne veut pas reconnaître l'évidence. Moi et ma mère nous savions les horreurs commises par nos soldats, car mon père, technicien radio sur un navire de transport de troupes dans toute l'Asie, entendait tout et nous en parlait. Beaucoup de Japonais savent mais se taisent. Le Japon a colonisé ses voisins, a fait la guerre et l'a perdue, il faut assumer cette histoire, reconnaître nos erreurs. Après seulement nous pourrons prendre un chemin de paix totale avec nos voisins coréens et chinois (*apud* Malovic, 2015).

Et, effectivement, le Premier ministre japonais, Shinzo Abe, dans sa déclaration lors des commémorations, a évité de présenter ses propres excuses pour les actions du Japon militariste, marquant une rupture avec ses prédécesseurs, à la grande déception de ses voisins, la Chine et la Corée. Prétendant son souhait de ne pas transmettre le fardeau de la guerre aux générations futures, il a alors affirmé : « Nous ne devons pas laisser nos enfants, petits-enfants et les générations suivantes, qui n'ont rien à voir avec la guerre, être prédestinés à s'excuser » (Mesmer, 2015).

Toutefois, depuis la fin de la guerre, les autorités ont laissé s'installer un certain flou sur la véritable responsabilité de leur pays et ont ainsi pu éviter de reconnaître précisément les exactions commises par leur armée. Ce voile posé sur une vérité déjà toute relative allait créer un malaise durable au sein même de la société, et loin d'épargner les jeunes, continuer de faire passer la responsabilité d'une génération à l'autre. C'est pourquoi, pour certains artistes japonais aujourd'hui, la parole ne peut être rétablie que par l'intermédiaire de perspectives extérieures à la culture nipponne.

2. Hiroshima selon Nobuhiro Suwa

De façon délibérément évidente, Suwa pour sa part revient sur le film *Hiroshima mon amour* d'Alain Resnais (1959) afin d'aborder le sujet et d'apporter sa propre réponse à ce que Marguerite Duras, la scénariste du film, en avait dit : « Impossible de parler de HIROSHIMA. Tout ce qu'on peut faire c'est de parler de l'impossibilité de parler de HIROSHIMA » (Duras, 1960 : 10) – une impossibilité exprimée à maintes reprises dans le film par la phrase « Tu n'as rien vu à Hiroshima » qui signifie qu'il aurait fallu être présent lors de l'explosion ou juste après pour pouvoir témoigner, mais qu'alors on serait probablement mort, et qu'à présent il n'y a plus rien à voir de ce que fut Hiroshima. Cependant, aujourd'hui, la phrase prend un sens plus ambigu, et « Tu n'as rien vu à Hiroshima » peut être entendu comme le mot d'ordre de l'époque.

Suwa est de ceux qui n'étaient pas nés en 1945⁴, mais il connaît tous les recoins physiques et les aspects symboliques de la ville, et il choisit d'en explorer

⁴ Nobuhiro Suwa ((諏訪 敦彦 Suwa Nobuhiro) a réalisé d'autres films bilingues franco-japonais. En 2006, il a participé au film collectif *Paris, je t'aime* : il a écrit et mis en scène le sketch sur le 2^e arron-

l'identité dans l'extrême contemporain, tandis qu'il découvre peu à peu la dichotomie silence-parole présente au cœur de Hiroshima et la transmue à l'écran à travers les diverses positions qu'adoptent ses personnages, de la recherche de l'essence même de la ville blessée à la célébration de sa vibrante modernité.

H Story (2001), docufiction entièrement tournée à Hiroshima, est un mélange de genres filmiques : à la fois documentaire sur Hiroshima aujourd'hui fait d'images tirées du passé douloureux de la ville et de représentations modernes du présent, supposée interview entre le réalisateur qui explique les raisons qu'il a pu avoir de faire ce film et les difficultés qu'il a rencontrées durant le tournage, et pseudo-remake d'*Hiroshima mon amour*. Ce mélange traduit l'approche artistiquement multiple de Suwa tendant à rendre le film aussi complexe que la situation qu'il dépeint.

En réalité, la représentation visuelle de Hiroshima de nos jours, d'un point de vue japonais, est son vrai défi. D'après plusieurs études, réaliser un tel film s'avère en effet pratiquement impossible pour tout cinéaste nippon (cf. Werly, 2001, et Edwards, 2015). Ce qui pourrait *a priori* sembler surprenant devient clair quand on considère le contexte politique ayant mené à l'usage de la bombe atomique, et le sentiment de culpabilité ainsi que les tabous qui demeurent dans la culture japonaise à ce propos. Cette difficulté explique en partie pourquoi *H Story* se sert de *Hiroshima mon amour* pour parvenir à ses fins. Afin d'offrir une perspective nouvelle et purement humaine sur la ville dans laquelle il est né en 1960, comme Resnais avant lui, Suwa choisit l'expérimentation. Il construit son récit sur une suite d'interactions entre l'équipe de tournage, le réalisateur (joué par Suwa lui-même), son actrice principale (Béatrice Dalle⁵) et son scénariste (Kou Machida⁶). L'improvisation apparente de la mise-en-scène souligne la nature introspective du film. Grâce à elle, Suwa parvient à saisir à la fois l'identité de Hiroshima aujourd'hui, ses sentiments personnels à son égard, et la difficulté même qu'il ressent à les définir.

Cette technique représente une quête de réponses à des questions essentielles mais pour la plupart éludées dans la culture nipponne à propos de Hiroshima. En tenant compte à la fois des vestiges de la Seconde Guerre mondiale et de ce que la ville est devenue, peut-on célébrer le renouveau et la consolidation de liens historiques et humains entre Hiroshima hier et Hiroshima aujourd'hui ? Comme Resnais avant lui, Suwa interroge le langage cinématographique pour savoir si et comment le trauma de la guerre et son héritage peuvent s'y exprimer, là où d'autres formes de

dissement, filmé Place des Victoires, avec Juliette Binoche et Willem Dafoe. *H Story* fut sélectionné pour la section « Un Certain Regard » du festival de Cannes en 2001, où il fut prisé pour son expérimentation. Cf. <http://www.festival-cannes.com/fr/films/h-story> (10/06/2018).

⁵ Béatrice Dalle, qui a commencé sa carrière sur la scène punk-rock, est devenue internationalement célèbre avec son tout premier rôle dans le film de Jean-Jacques Beineix *37°2 le matin* (1986).

⁶ Kou Machida (町田 康 Machida Kō) est un artiste célèbre au Japon en tant que chanteur punk-rock, écrivain et acteur.

communication verbale ou écrite semblent avoir échoué⁷. *H Story* repense le passé pour saisir le présent, et explore le présent pour faire sens du passé, à travers des scènes et des images alternant, comme dans le film de Resnais, entre différents cadres temporels et éléments visuels (dans ce cas précis, des photos de Hiroshima avant la bombe – images qui rappellent *Hiroshima mon amour* – séquences filmées sur Hiroshima aujourd’hui, etc.). De cette façon, Suwa interroge l’aptitude du cinéma non seulement à évoquer et réexaminer les conséquences d’un passé qui hante les Japonais, mais aussi à lui permettre, visuellement, de formuler ses propres pensées et émotions à propos de sa ville natale.

Pour commencer, la dualité identitaire inhérente à Hiroshima se reflète dans la dichotomie dominante au cœur de *H Story* : le récit de toute docufiction comprend en effet des situations imaginaires qui renforcent la représentation de la réalité, et ici Suwa dote chacun de ses personnages principaux de deux identités. Béatrice Dalle reprend à la fois le rôle de la Française dans le remake de *Hiroshima mon amour* – rôle tenu par Emmanuelle Riva dans l’original – et joue son propre rôle dans la partie censée se passer hors tournage, en la personne d’une actrice qui veut découvrir Hiroshima. Kou Machida est à la fois le véritable scénariste de *H Story* et un romancier fictif travaillant sur un projet historique concernant Hiroshima, dans le remake, qui devient l’amant potentiel de Dalle dans la partie « hors tournage ». Suwa lui-même est à la fois le vrai réalisateur de *H Story* et le réalisateur fictif du remake à l’intérieur de *H Story*, jouant ce rôle en tant que lui-même. Ces identités fracturées forment une autre allusion au film de Resnais et Duras dans lequel les personnalités des personnages principaux sont également disjointes (cf. Le Juez, 2008), mais qui sont aussi cruciales à notre compréhension de l’approche du film : tandis que l’aura du film culte entoure la nouvelle production, afin d’offrir un angle nouveau sur la complexité du thème en question, et pour mettre en exergue un sentiment d’incertitude continu, Suwa insère l’errance personnelle de ses acteurs-protagonistes, la sienne incluse.

L’incertitude de Suwa est aussi double : est-il capable de réaliser un film sur Hiroshima aujourd’hui, et pourquoi est-il nécessaire qu’il le fasse en premier lieu ? Des bribes de réponses à ces questions élémentaires apparaissent de manières différentes et complémentaires. Tout d’abord par l’expression d’un certain manque de confiance en lui, Suwa présente clairement *H Story* comme un remake de *Hiroshima mon amour* : le film de Resnais est mentionné dans le générique de départ comme la référence de *H Story*, et divers aspects diégétiques s’y retrouvent effectivement (cf. Hainge, 2008). Dès la première séquence, en fait, alors que Dalle et Suwa regardent une photo d’Emmanuelle Riva dans son hôtel à Hiroshima après qu’elle a passé la nuit avec un Japonais de rencontre. Ceci indique au spectateur que l’équipe est sur le

⁷ Un thème récurrent chez Resnais dans des films tels que *Guernica* (1950), *Nuit et Brouillard* (1955) ou *La Guerre est finie* (1966).

point de tourner la même scène. Un intertitre apparaît portant un extrait du dialogue original : « ... je connais l'oubli. Non, tu ne connais pas l'oubli. » Ce morceau de dialogue a lieu entre la Française et son amant japonais, personnages qui demeurent tous deux anonymes, dans lequel elle affirme qu'elle a vu les musées et qu'elle sait tout sur la tragédie de Hiroshima, certitude qu'il refuse de lui accorder. Le déni de connaissance et d'expérience, conséquence d'un silence arrêté, devient l'obstacle principal à une perception claire de Hiroshima – évidemment, un obstacle pour Suwa lui-même.

La deuxième séquence est une conversation entre Suwa – dans ses deux rôles simultanément – et Kou Machida dans son rôle de romancier, une interview durant laquelle Machida déclare qu'il n'a pas de sentiment particulier pour Hiroshima, tout bonnement parce qu'il ne connaît pas bien la ville. Il explique qu'il veut faire des recherches sur Kobori Rintaro, artiste décédé qui, d'après Machida, a exprimé son expérience du bombardement de Hiroshima de façon très personnelle. L'écrivain a le sentiment qu'en étant à Hiroshima, il va pouvoir ressentir ce que Rintaro a vécu. Machida déclare qu'il flâne ainsi à la recherche d'une idée. Cette référence à l'errance en espace urbain durant laquelle le promeneur absorbe passivement le paysage de la ville, est un concept qui a priori évoque une expérience agréable, mais qui signale ici une absence de but précis et ce qui se cache derrière ce flou : par où commence-t-on avec Hiroshima, et pourquoi a-t-on besoin du travail de quelqu'un d'autre pour entamer le sien ?

Quand Machida demande à Suwa ce qu'il cherche à accomplir avec ce remake de *Hiroshima mon amour*, il répond que depuis qu'il l'a vu, chaque fois qu'il cherche de nouvelles idées pour exprimer à la fois ses sentiments personnels et les faits historiques en rapport avec Hiroshima, le film de Resnais lui revient à l'esprit. Pour lui, c'est le seul film qui est parvenu à dépeindre l'essence profonde de la ville (Verevis, 2012 : 161). Mais comment se fait-il qu'un réalisateur européen saisisse mieux qu'un Japonais la souffrance intrinsèque de Hiroshima ?

Cela paraît moins surprenant quand on considère que le film de Resnais est une commande reçue après *Nuit et Brouillard* (1956), un documentaire sur les camps de concentration nazis. Resnais avait demandé au poète Jean Cayrol (lui-même ancien détenu) d'en écrire le commentaire, sur des images alternant entre archives allemandes en noir et blanc, et le film contemporain de Resnais en couleurs. Lu sur un ton délibérément monocorde comme si le chagrin empêchait l'expression de la moindre émotion, le commentaire accentue l'effet de la description de l'annihilation systématique d'êtres humains (cf. Le Juez, 2000). Resnais était ainsi parvenu à représenter l'irreprésentable, et à qui d'autre que lui pouvait-on alors confier la représentation de Hiroshima, lieu où l'inhumanité avait atteint un nouveau sommet et dont la topographie portait encore les stigmates d'un carnage ? Comme l'indique la fin de *Nuit et Brouillard*, quand la voix narratrice demande : « Qui de nous veille (...) pour

nous avertir de la venue des nouveaux bourreaux ? Ont-ils vraiment un autre visage que le nôtre ? »⁸, l'inhumanité n'est pas seulement dans un camp, et les victimes d'un jour peuvent s'avérer les tortionnaires du lendemain. L'armée américaine, qui avait grandement aidé à la libération de la France, quatre mois après la capitulation de l'Allemagne nazie, envoyait un ultimatum aux autorités japonaises pour qu'elles se rendent aussi, et devant leur refus, le gouvernement américain prenait la décision de détruire deux villes pour obliger le Japon à capituler, et ainsi mettre un terme à la guerre – quel qu'en soit le prix.

Ne désirant pas répéter le format de *Nuit et Brouillard*, surtout parce qu'un tel sujet doit nécessairement être traité avec une originalité qui lui fasse honneur, Resnais avait choisi d'expérimenter davantage en introduisant pour la première fois un aspect fictionnel dans son travail, aspect qui allait lui permettre d'aborder la question d'un point de vue personnel, donnant une voix aux victimes, et permettant aussi aux spectateurs de compatir, à défaut de pouvoir comprendre. Resnais s'adressa à Marguerite Duras qui imagina l'expérience d'une actrice française qui se trouve à Hiroshima pour faire un film sur la bombe atomique et qui rencontre un architecte japonais avec qui elle a une liaison. Cette rencontre passionnée et faite de confidences échangées pour la première fois provoque en elle une prise de conscience du trauma de la guerre, en lui rappelant le sien, quelques années plus tôt, en France. Le thème devenait ainsi universel.

Pour Duras et Resnais, comme beaucoup de Français à l'époque, un tel événement alors que la France célébrait sa propre libération, provoqua la consternation. Dans le film, quand le Japonais demande à la Française : « Qu'est-ce que c'était pour toi Hiroshima en France ? », elle répond : « La fin de la guerre, je veux dire, complètement. La stupeur... à l'idée qu'on ait osé... la stupeur à l'idée qu'on ait réussi. Et puis aussi, pour nous, le commencement d'une peur inconnue » (Duras, 1960 : 18). L'arme nucléaire a effectivement modifié notre façon de voir le monde, parce qu'il est devenu possible d'envisager sa destruction, ou du moins celle de l'humanité par les hommes eux-mêmes. Le film de Resnais exprime ainsi des angoisses de la part de personnes qui n'étaient pas présentes lors du bombardement, dont le regard est d'autant plus objectif, et cette perspective est celle que Suwa explore avec son propre film comme la seule pouvant lui permettre de représenter sa ville autrement qu'à travers les propos très sélectifs qu'il entend depuis l'enfance. Pour Christian Bernard, la problématique de la mémoire de la guerre est que le Japon a

du mal à assumer son passé militariste, les épouvantables exactions commises à l'égard des Chinois et des Coréens, entre autres. Les massacres de Nankin sont rapidement abordés dans les manuels scolaires comme dans les musées. Le passé d'agresseur est occulté le plus souvent, au profit d'une posture

⁸ Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=KQ2VtZ1P1SU>; 13 janvier 2018.

victimaire avec les bombardements atomiques. Ces derniers sont déconnectés de l'ensemble de la guerre et présentés comme une atrocité singulière. L'empereur est disculpé, les fautes rejetées sur les militaires, la paix est exaltée (Bernard, 2015 : 6).

La Française du film de Resnais pense sincèrement saisir l'âme de Hiroshima parce qu'elle a visité le musée où se trouvent des photos d'avant et après le bombardement, et l'hôpital où des survivants dont certains atrocement atrophiés, brûlés, condamnés, demeurent encore. Toutefois, elle est plus préoccupée par l'érosion inéluctable de sa mémoire personnelle pour se rendre compte que la mémoire de Hiroshima est déjà déformée. Pourtant, le scénario de Duras déclarait d'emblée que la connaissance de Hiroshima est, dans le film, « posée comme un leurre exemplaire de l'esprit » (Duras, 1960 : 11). Cette perspective met en question non seulement la fiabilité des discours historiques, mais aussi le souvenir personnel qui se construit subjectivement. Par ailleurs, elle rappelle qu'après-guerre, l'identité culturelle collective se recrée de manière performative à travers le commémoratif, soutenu par le politique, tandis qu'un autre message est parfois exprimé par les arts.

Cette contre-approche se retrouve dans la façon dont les générations qui suivent ressentent la tragédie. L'actrice de *H Story*, pendant l'une de ses conversations avec son partenaire japonais, mentionne qu'elle aussi a visité le musée de Hiroshima et qu'elle y a vu des enfants, pouffant parfois de rire devant les preuves de l'expérience atroce qu'a subi la génération de leurs grands-parents. Là où l'on pourrait voir simplement de l'innocence, Machida va plus loin, et demande s'il est en fait possible de jamais savoir comment réagir, car enfin, comment saisir les sentiments de ceux qui vécurent le drame ? C'est d'ailleurs pourquoi il désire étudier l'expérience d'un artiste, ce qui lui permettra d'appréhender, il l'espère, ce qui ne peut pas être connu. Le personnage de Dalle est en si complet désaccord avec cette position, qui lui semble rétrograde, qu'elle finit par se rebeller contre son propre rôle qui consiste à répéter un dialogue et des gestes conçus pour un film accompli dans le passé.

Cette réaction est justifiée puisqu'un remake implique nécessairement une variation. Et d'ailleurs, Suwa (le réalisateur réel) s'écarte du travail de Resnais par des séquences reflétant ses propres doutes, dans lesquelles le son s'arrête, par exemple, et l'image se couvre d'étincelles – premiers signes d'un échec qui rappellent à la fois l'impossibilité d'exprimer l'expérience d'Hiroshima qu'annonçait Duras, et la conscience que Suwa en a.

Le réalisateur fictif donne l'impression qu'il n'a effectivement rien à ajouter et abandonne son projet, mais le « vrai » Suwa poursuit son film et – technique qu'avait adoptée Resnais avant lui – mêle photos et courts-métrages japonais, d'hier et d'aujourd'hui, pour donner une idée globale de Hiroshima, en se concentrant en particulier sur le dôme de la Bombe A, illustrant ainsi la valeur symbolique d'un lieu

de mémoire déjà présent dans le film de Resnais, aujourd'hui synonyme de transcendance. Mais tandis que la Française de *Hiroshima mon amour* pleure devant l'inévitabilité de l'oubli, celle *H Story* n'y pense même pas. Alors que ses partenaires sont paralysés par l'idée que Hiroshima a existé avant eux et qu'ils ne pourront pas la recréer, elle se satisfait de ce que la ville est devenue et continue de devenir.

Dans son interview avec Machida, Suwa déplorait son manque d'imagination dans la représentation de Hiroshima, confirmant la présence d'obstacles majeurs. En effet, ajouté au fait que le créateur est confronté à l'inconnaissable, son expression personnelle est entravée par l'indicible. Dalle, ici, représente l'élimination de ces barrières, et son personnage, lors d'une promenade solitaire dans les rues de Hiroshima, adopte sans ambages tout ce qui constitue la ville aujourd'hui. Elle montre la voie à suivre en pénétrant dans un espace inconnu qu'elle fait sien sans même en connaître le langage.

3. Un voile se lève

Suwa a réalisé après *H Story*, en 2002, un court-métrage intitulé *A Letter from Hiroshima*. Son commentaire en voix off alterne entre les lectures de deux textes : une lettre que lui a adressée le réalisateur américain Robert Kramer, depuis Paris en juillet 1998, lui proposant de faire un film sur Hiroshima, et un texte (*Hiroshima City*) écrit par Kramer avant sa mort, l'année suivante. Le film de Suwa constitue à la fois une réponse et un hommage à son ami américain, sa propre lettre en provenance de Hiroshima. La perspective de Kramer sur la ville est personnelle. Son père, un médecin, avait fait partie de la commission qui, à l'automne 1945, s'était rendue à Hiroshima pour étudier les effets de la bombe sur les rescapés, les *Hibakushas*. Peut-être traumatisé par ce qu'il y avait vu, et/ou obéissant à des consignes très strictes de confidentialité, il n'en avait jamais parlé après son retour.

Les deux films de Suwa sur Hiroshima démarrent à partir du projet de Kramer, comme il l'explique à Richard Werly dans une interview : « Tout est venu de mon ami le cinéaste américain Robert Kramer (...). Lui avait une idée claire de Hiroshima, de la mémoire qu'elle charrie et de ce qu'il voulait dire. Moi, je n'avais au début rien à exprimer. Les Japonais ne peuvent pas voir ni parler de cette ville. C'est à la fois trop intime et trop énorme » (Werly, 2001) Dans *A Letter from Hiroshima*, Suwa exprime les mêmes doutes que dans *H Story* à propos de son aptitude à réaliser un tel film. Il a demandé à une jeune actrice coréenne, Kim Ho Jung, de l'aider à relever le défi, mais il la laisse dans une chambre d'hôtel pendant une semaine, lui transmettant ses excuses mais pas les raisons pour lesquelles il ne peut la rencontrer, avec pour seule consigne : « see Hiroshima ».

Le film se divise en trois points de vue : le texte de Kramer, lu par bribes durant le film ; la lente découverte par Kim Ho Jung d'une ville pour laquelle elle pensait ne rien ressentir ; et l'errance de Suwa, accompagné de son jeune fils, d'un lieu

mentionné par Kramer à l'autre. Ce court-métrage, en réalité un prologue à *H Story*, est encore plus influencé par le film de Resnais que le long-métrage. Dans les trois films, néanmoins, Suwa identifie un dénominateur commun :

La magie de ce film est celle du regard extérieur (...). La tragédie ne peut être vue et comprise qu'à travers un regard étranger. Dans *Hiroshima mon amour*, le dialogue entre un Japonais et une Française éclaire tout. Dès le départ, j'ai su que mon propre film devait être construit ainsi : comme une conversation entre deux regards, comme une relation intime entre la ville et deux êtres qui ont d'elle une vision différente » (Werly, 2001).

Et, précisément, la jeune actrice coréenne, comme la Française dans *Hiroshima mon amour*, associe sa découverte de Hiroshima à son propre héritage du trauma de la guerre, en l'occurrence celui de ses grands-parents qui ont subi le régime colonial et brutal du Japon avant 1945. À la fin de sa semaine de pérégrinations, Kim Ho Jung finit par ressentir de la compassion pour les victimes de Hiroshima, et accepte que la souffrance ne connaît pas de frontières, et qu'elle fait tragiquement partie de l'histoire humaine.

Étonnamment, elle ressent plus d'empathie pour les habitants de Hiroshima qu'une autochtone, une jeune femme qui a servi de messagère à Suwa, et qui lui confie que, comme d'autres de son âge, elle est un peu blasée par la tragédie de Hiroshima et qu'elle a honte de ce sentiment quand des essais nucléaires ont lieu quelque part dans le monde et que les personnes âgées de Hiroshima descendent dans la rue pour protester mais qu'elle ne les rejoint pas. Suwa exprime ainsi subtilement l'impasse dans laquelle se trouvent les jeunes vivant dans l'ombre d'un souvenir à la fois incompréhensible et omniprésent.

Il exprime aussi ce que Georges Bensoussan a soulevé à propos du discours actuel sur la Shoah, c'est-à-dire que certaines formes de commémoration, à la longue et paradoxalement, effacent le souvenir. Quand elle devient « parole figée en dogme, répétitive et convenue », la commémoration « finit par anéantir des formules rituelles progressivement dépourvues de vie » :

[Elle] devient habitude là où l'habitude ne doit jamais s'installer. Cette mémoire ritualisée aura perdu de vue l'essentiel, c'est-à-dire la brûlure de la tragédie et l'inquiétude jamais apaisée face à ce qui reste une transgression irréversible. Par le sujet même qui la porte, cette mémoire-là doit être rebelle à tout discours convenu (Bensoussan, 1994).

Dans *H Story*, la rébellion vient de la Française qui refuse le pathos. Sa réticence à participer au remake en tant que répétition lui fait oublier son texte, arguant qu'il y manque quelque chose, puis elle refuse de refaire une scène, compromettant

ainsi le film. Elle accueille avec joie l'invitation de Machida à l'accompagner dans une galerie d'art à Hiroshima, pour y voir des sculptures créées pour le 50^e anniversaire du bombardement. Pour lui, cela représente un moyen de mieux connaître l'histoire de la ville. Pour elle, le trajet est une occasion de la découvrir. Une fois arrivés, toutefois, elle se retrouve avec des personnes discutant de représentations du passé et, s'impatientant, elle décide d'attendre Machida dehors, mais bientôt se lasse et part seule à pied. Elle ne voit pas Hiroshima comme une ville morte, mais comme un espace vivant et plein de potentiel.

Le regard des jeunes sur Hiroshima est ce qui intéressait justement Kramer, et Suwa interprète son texte par son commentaire en voix off et en images :

I'm mostly interested in young people living here and now in an uncertain and troubled Japan... a place that is not what we think. (...) They don't say much but they lead us to what needs to be seen (Kramer, 1998).

Ayant abandonné son projet de remake, le réalisateur fictif ose enfin sa vraie vision de Hiroshima. Il suit Dalle, et Machida qui la rejointe, dans les rues Hiroshima. Ils se tiennent enlacés, remarquent des chanteurs de rue le jour et s'émerveillent de l'animation dans Hiroshima la nuit. Suwa s'est finalement éloigné du film culte. Ses nouvelles images montrent que Hiroshima n'est pas un mémorial, mais une ville avec le pouvoir de se renouveler, où l'on peut vivre et créer des choses inédites. Grâce à des perspectives extérieures, Suwa a finalement réussi à formuler une célébration de Hiroshima aujourd'hui qui, difficilement certes, se libère peu à peu du joug du passé.

4. Nagasaki selon Éric Faye

Toutes les difficultés que nous venons d'évoquer concernant le portrait de Hiroshima affectent également celui de Nagasaki – ce à quoi Paul Ricœur (2000 : i) fait référence quand il parle des troubles suscités « par l'inquiétant spectacle que donnent le trop de mémoire ici, le trop d'oubli ailleurs » car, en effet, toute réflexion sur la mémoire implique nécessairement qu'on s'intéresse à la question des faits et des personnes laissés de côté, et des conséquences d'une telle négligence « [Q]u'en est-il de l'énigme d'une image (...) qui se donne comme présence d'une chose absente marquée par le sceau de l'antérieur », ajoute Ricœur (2000 : 2). C'est une énigme qui provoque un sentiment de vide.

À la fin de *A Letter from Hiroshima*, la jeune Coréenne dit à Suwa qu'ils ont tous deux hérité de la douleur de leurs ancêtres, qu'ils vivent leur vie sans envergure « au bord de l'histoire ». Cet aveu de non-appartenance à un passé qui représente par certains côtés un handicap se retrouve, exprimé différemment, dans le roman *Nagasaki* d'Éric Faye. Il s'agit là d'un handicap lié à l'oubli. La pensée de Ricœur qui, comme Platon et Aristote avant lui, distingue deux types de mémoire, la *mnémé* et l'*anamésis*, nous aide à formuler certaines nuances. La *mnémé* désigne la mémoire

sensible qui nous affecte, sans qu'on l'ait voulu, alors que l'*anamésis* représente ce que Ricœur nomme « le rappel » et qui pour lui est une recherche active et volontaire, dirigée contre l'oubli. Cette fonction de la mémoire renvoie au devoir de ne pas oublier (cf. Ricœur 2000 : 37). L'aspect moral de cette approche sied parfaitement au roman d'Éric Faye.

Comme s'il suivait l'exemple de Suwa, Faye s'éloigne des monuments, des traces de l'histoire officielle pour en explorer les dessous. Le lieu de mémoire est devenu suspect. Se pourrait-il qu'il serve, pour certains au moins, à se donner bonne conscience tout en éludant des questions de fond ? À cette question cruciale, Faye offre une réponse en créant une atmosphère hantée. Son « fantôme » n'en est pas vraiment un. Il s'agit d'une quinquagénaire sans abri qui a élu domicile, à son insu, chez un quinquagénaire, un météorologue, vivant seul dans une maison. Le roman commence avec la découverte de cette intrusion par cet homme, narrateur de la première partie du roman, qui mène à une arrestation de la femme et à un procès qui lui vaut la prison – ce que l'homme regrette car, mis à part son effraction, la femme, dans son extrême discrétion, ne lui avait créé aucun préjudice. Après cet épisode, assez déprimé, il ne se sent le cœur « à rien. Au point mort » (Faye, 2010 : 61). En même temps, il lui en veut car elle lui a révélé : « (s)on existence entière dont se dévoilaient tout d'un coup le dénuement et l'aridité. (...) Cette femme était à maudire. À cause d'elle, le brouillard s'était levé » (Faye, 2010 : 62-63). Ce brouillard s'est en effet levé sur un néant pressenti mais jamais confronté parce que l'homme a laissé l'oubli s'installer, et qu'il y a trouvé un certain confort personnel. Toutefois, celui-ci ne pouvait empêcher à long terme à la mémoire et à la vérité des faits de resurgir malgré l'effet nocif de certains discours. C'est ce que Ricœur appelle « la mémoire manipulée », faisant référence aux utilisations idéologiques de la mémoire par les détenteurs du pouvoir « au service de la quête, de la reconquête ou de la revendication d'identité » (2000 : 98) au détriment de certains, comme de la sans-abri de l'histoire.

Au premier degré, le récit semble examiner la difficulté pour une femme au chômage de se loger l'hiver, et de garder sa dignité en attendant des temps meilleurs. Le texte peut être vu comme un commentaire social universel. Mais dans la seconde partie du roman, le point de vue de la femme émerge dans une lettre qu'elle décide d'écrire à l'homme qui l'a hébergée sans le savoir pendant un an. En réalité, elle avait les clés de la maison parce que celle-ci avait été autrefois sa propriété familiale, la maison de son enfance, celle de ses ancêtres. Elle était ainsi, en fait, retournée à ses sources, mais on l'en avait chassée et punie. L'histoire de sa famille s'avère tragique et, comme ses aïeux, elle est victime de la société, mais elle considère que son hôte l'est aussi à sa façon : « Voilà bien mon point commun avec cet homme (...) n'être rien » (Faye, 2010 : 73).

Ce sentiment d'invisibilité et d'inutilité provient du traitement des survivants après les bombardements. Les autorités japonaises, pour être épargnées par la justice

américaine, avaient contribué à transmettre la version d'une bombe perçue comme un mal nécessaire pour mettre un point final à la guerre. Les victimes avaient ainsi été sacrifiées et les survivants, les *Hibakushas*, abandonnés à leur sort. Ceux-ci se retrouvèrent en premier lieu victimes de discriminations provoquées par la peur de contamination⁹. De nombreuses femmes dissimulèrent le fait qu'elles avaient été présentes à Hiroshima ou Nagasaki, de crainte de ne pouvoir un jour se marier. Pendant longtemps, ces victimes n'eurent pas de légitimité dans le Japon d'après-guerre et souffrirent physiquement, psychologiquement mais aussi socialement. Rejetés par la société, souvent sans travail, les *Hibakushas* survécurent dans la misère. La société n'ayant pas envie de les entendre, ils se turent¹⁰.

Dans la lignée d'une famille *hibakusha*, la femme, non seulement clandestine mais anonyme, perpétue le sentiment d'abandon et de rejet. Celui-ci est provoqué par ce que Paul Ricoeur appelle « la mémoire empêchée » (Ricoeur, 2000 : 82). La femme ne semble pas d'abord se souvenir du traumatisme qui a miné son existence. Elle n'a pas conscience d'avoir à faire un travail de mémoire, qui passerait par un travail de deuil afin de pouvoir renoncer à l'objet perdu (ici, la maison), afin d'atteindre une mémoire apaisée, et ainsi une réconciliation avec son passé (cf. Ricoeur, 2000 : 95). Elle a donc le sentiment de transgresser, de ne pas appartenir, c'est pourquoi elle ne raconte pas son histoire au procès mais, après ce second traumatisme, à cet homme qui, au moment de témoigner, a dit qu'il ne pouvait plus vivre dans cette maison où il ne se sentait plus chez lui : « nous voici désormais sur un pied d'égalité », lui écrit-elle, « chassés du même royaume » (Faye, 2010 : 86). Elle lui raconte :

J'aimais ma chambre, balcon sur le monde, sur la renaissance d'un monde où étaient morts plusieurs de mes aïeux, un 9 août lointain. (...) Je me dis qu'il faudrait inscrire dans toutes les constitutions du monde le droit imprescriptible de chacun à revenir quand bon lui semble sur les hauts lieux de son passé (Faye, 2010 : 93).

Pour que les survivants s'y retrouvent, le lieu de mémoire devrait donc être un vestige, ni nécessairement celui d'un bâtiment officiel, ni reconstitué. Tandis que des musées, monuments et autres places de la paix se sont construits et sont devenus des lieux de recueillement, la vie des héritiers de rescapés a continué d'être ignorée. Le lieu de mémoire pourrait-il aussi s'avérer un lieu d'oubli, ou du moins de négligence ? Bensoussan (1994 : 8) écrit :

⁹ Discrimination qui frappa plus durement les femmes qui, selon les croyances d'alors, risquaient de corrompre la lignée. À ce sujet, voir *Pluie noire*, roman de Masuji Ibuse de 1966 et son adaptation cinématographique par Shōhei Imamura, en 1989.

¹⁰ Après des années d'abandon, les autorités japonaises élaborèrent enfin le statut officiel d'Hibakusha et, en 1957, la reconnaissance de leurs symptômes et la gratuité des soins médicaux leur fut enfin acquise.

L'institution mémorielle, comme toute institution d'ailleurs, porte en elle la force de l'habitude : c'est ce en quoi elle est antinomique du message même qu'elle est censée délivrer. Parce que l'institution emprisonne, et dénature, sa parole est morte alors que le discours (...) doit demeurer une parole ouverte et vivante, qui trouble et qui ébranle. Car cette « détresse fondamentale » (Hannah Arendt) est la pierre angulaire de notre époque, ce à partir de quoi se pense le monde d'après-guerre.

Cette proposition définit parfaitement la situation dans laquelle se trouve la sans-abri. Elle pourrait signifier une présence palimpsestique, voire une résurgence de strates anciennes, dans le panorama contemporain de Nagasaki. À la théorie de Freud, dans *Malaise dans la civilisation*, selon laquelle la ville fonctionne selon un registre différent de la mémoire puisque la mémoire peut conserver plusieurs épaisseurs inconscientes qui peuvent ressurgir durant le processus de l'analyse, on pourrait rétorquer que la ville est, elle aussi, composée d'éléments enfouis qui peuvent reparaître, comme dans le Nagasaki de Faye, dans un espace restreint mais bien présent, et encore dérangeant (*cf.* Hladik, 2006 : 106).

5. Conclusion

Nobuhiro Suwa, le natif de Hiroshima, et Éric Faye, l'amoureux du Japon¹¹, tous deux saisissent de façon poignante la dure réalité pour les personnes suivant la génération des *Hibakushas*. Ensemble, grâce à des perspectives variées qui comprennent des points de vue extérieurs au Japon, ils aident à briser le silence qui perdure dans la société japonaise post-atomique, énonçant le changement que Courmont (2015 : 18) trouve incomplet :

Le Japon évolue, il change, mais il ne semble pas se transformer, et ces évolutions sont, au demeurant, inscrites dans une relation permanente avec la Seconde Guerre mondiale. (...) la société japonaise est conditionnée par l'héritage de ce conflit.

Si l'organisation officielle des traces du passé peut servir une politique d'apaisement, donnant bonne conscience aux auteurs de discours mémoriels mais ralentissant une sortie possible de ce rapport à la guerre, quelques artistes s'évertuent à obtenir la reconnaissance d'une souffrance, individuelle et collective, étouffée car basée sur une injustice pour l'instant non résolue. Il s'agit de points de vue courageux par le mélange de rébellion et de bonne foi dont ils témoignent, la vérité étant elle-même douloureuse à exprimer. Les torts des Japonais des temps coloniaux envers les leurs, au moment de la catastrophe et par la suite, sont pourtant exposés sans haine.

¹¹ Parmi ses autres œuvres, Éric Faye a écrit *Malgré Fukushima : Journal japonais* (2014) et *Eclipses japonaises* (2016).

Il est enfin intéressant de noter que ces nouvelles perspectives sur le vécu en espaces post-atomiques sont d'autant plus modernes qu'elles sont sexuellement égalitaires. En effet, *Hiroshima mon amour* est le fruit d'une collaboration entre un réalisateur et une romancière, dont la diégèse porte sur les expériences traumatiques d'une Française et d'un Japonais ; un réalisateur japonais, Suwa, cherche à saisir les séquelles sociétales de ce trauma par l'expérience de deux comédiennes qu'il a conviées à Hiroshima : une Française (dans *H Story*) et une Coréenne (dans *A Letter from Hiroshima*) ; enfin un écrivain français, Faye, démontre le malheur humain qui persiste à Nagasaki à travers le récit d'une rencontre manquée entre deux solitudes, un célibataire de classe moyenne et une SDF, tous deux tributaires d'un même espace habité de drames.

Tous ces chassés-croisés, sur six décennies, permettent de voir la lente évolution de l'expression de la mémoire dans un Japon contemporain toujours en souffrance. Leurs auteurs illustrent une forme d'exigence, celle que Bensoussan réclame face à « La commémoration muséologique (qui) institutionnalise ce qui aurait dû rester mémoire vivante, exigeante, en attente et en révolte » (Bensoussan, 1994 : 8-9). Loin des discours officiels et des lieux de mémoire obligés, Nobuhiro Suwa dote ainsi Hiroshima d'une dignité et d'une vitalité toutes particulières, tandis qu'Éric Faye (r)éveille les consciences en mettant en exergue les tragédies cachées de Nagasaki et leurs effets au présent. De cette clarté apportée par le biais de perspectives artistiques nouvelles dépend la justesse de l'histoire culturelle du Japon.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BENSOUSSAN, Georges (1994) : « Histoire, mémoire et commémoration. Vers une religion civile », *Le Débat*, 82 Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-le-debat-1994-5-page-90.htm>; 05/06/2018.
- BERNARD, Christian (2015) : « Hiroshima, Nagasaki : la question de la mémoire ». Institut Géopolitique et Culturel Jacques Cartier. Disponible sur <https://www.institut-jacquescartier.fr/2015/09/hiroshima-nagasaki-la-question-de-la-memoire>; 28 mai 2018.
- COURMONT, Barthélémy (2015) : *Le Japon de Hiroshima. L'abîme et la résilience*. Paris, Vendémiaire.
- DURAS, Marguerite (1960) : *Hiroshima mon amour. Scénario et dialogue*. Paris, Gallimard (Folio), 2013.
- EDWARDS, Matthew [dir.], (2015) : *The Atomic Bomb in Japanese Cinema. Critical Essays*. Jefferson, NC, Mc Farland & Co.
- FAYE, Éric (2010). *Nagasaki*. Paris, Stock.

- HAINGE, Greg (2008) : « A Tale of (at least) two Hiroshimas: Nobuhiro Suwa's *H Story* and Alain Resnais's *Hiroshima mon amour* ». *Contemporary French Civilization*, 32 (2), 147-173.
- HLADIK, Murielle (2006) : « Trace(s) du paysage. Monuments et 'lieux de mémoire' au Japon ». *Sociétés & Représentations*, 22 (2), 104-119. Disponible sur <https://www.cairn.info/revue-societes-et-representations-2006-2-page-104.htm>.
- KRAMER, Robert (1998) : « Hiroshima City ». Disponible sur http://windwalk.net/writing/rk_hiroscity.htm; 03/06/2018]
- LE JUEZ, Brigitte (2000) : « Filming with Writers: Alain Resnais's Literary Cinema », in Christopher Shorley and Maeve McCusker (dir.), *Reading Across the Lines*. Dublin, Royal Irish Academy.
- LE JUEZ, Brigitte (2008) : « War Survivors' Fractured Identities in *Hiroshima mon amour* », in Andrew R. Wilson, et Mark L. Perry (dir.), *War, Virtual War and Society. The Challenge to Communities*. Amsterdam-New York, Rodopi, 61-72.
- LUCKEN, Michaël (2013) : *Les Japonais et la guerre (1937-1952)*. Paris : Fayard.
- MALOVIC, Dorian (2015) : « Le Japon n'assume pas son passé militariste ». *La Croix*, 2/08/2015. Disponible sur <https://www.la-croix.com/Actualite/Monde/Le-Japon-n-assume-pas-son-passe-militariste-2015-08-02-1340682>; 08/06/2018.
- MESMER, Philippe (2015) : « Japon : Shinzo Abe évoque les 'souffrances' de la guerre, mais évite les excuses personnelles ». *Le Monde*, 14/08/2015. Disponible sur https://www.lemonde.fr/asiе-pacifique/article/2015/08/14/les-sincerес-excuses-du-japon-70-ans-apres-sa-reddition-en-1945_4725075_3216.html; 08/06/2018.
- NORA, Pierre (1984) : « Entre mémoire et histoire. La Problématique des lieux ». *Les Lieux de mémoire*. Tome I. Paris, Gallimard, 1997, 23-43.
- RICCEUR, Paul (2000) : *La Mémoire, l'histoire, l'oubli*. Paris, : Éditions du Seuil (Points Seuil, Essais).
- VEREVIS, Constantin (2012): « A Personal Matter: *H Story* », in Kathleen Looock and Constantine Verevis (dir.), *Film Remakes, Adaptations and Fan Productions: Re-make/Remodel*. New York, Palgrave Macmillan, 159-176.
- WERLY, Richard (2001) : « Un thème qui tétanise les cinéastes japonais ». *Libération*, 17/10/2001. Disponible sur http://next.liberation.fr/culture/2001/10/17/un-theme-qui-tetanise-les-cineastes-japonais_380749; 03/06/2018.

RÉFÉRENCES FILMOGRAPHIQUES

- RESNAIS, Alain (1959) : *Hiroshima mon amour*. Scénario de Marguerite Duras. 91 min. Produit et distribué par Pathé.
- SUWA, Nobuhiro (2001): *H Story*. 111 min. Produit par Suncent Cinemaworks et distribué par Sagittaire Films.
- SUWA, Nobuhiro (2002): *A Letter from Hiroshima*, 37 min. Produit et distribué par Jeonju International Film Festival. Disponible sur <https://www.youtube.com/watch?v=VLwjtsIY3hs>; 03/06/2018.

Cómo Gatzó y Pascalet (de Henri Bosco) descubren la alteridad de su amistad mediterránea, con Ananké y la Hidra de Lerna en filigrana

Hélène RUFAT

Universitat Pompeu Fabra

helene.rufat@upf.edu

Resumen

En su calidad de “poeta de Provenza”, Henri Bosco siempre se dejó transportar por los encantos acuáticos de los paisajes del Sur de Francia. Son espacios iniciáticos en sus relatos, pero también, junto con los aspectos más teriomorfos, son la fuente de su creatividad. En *L'enfant et la rivière*, Ananké aparece como la fuerza imperiosa que hace sobrevivir a costa de lo que sea: los dos protagonistas van iniciándose inevitablemente a la amistad, precisamente cuando se atreven a visitar los inquietantes humedales de su región, morada secular de las leyendas de la Hidra de Lerna. Desde la Grecia de Heracles hasta la Provenza de Pascalet y Gatzó, los humedales mediterráneos parecen conservar sus misterios al servicio de las (re)construcciones emocionales de identidades y alteridades.

Palabras clave: Ananké. Hidra de Lerna. Bosco. Amistad. Alteridad. Humedales mediterráneos.

Abstract

‘How (Henri Bosco’s) Gatzó and Pascalet discover their Mediterranean friendship’s otherness, with Ananke and Hydra of Lerna showing just beneath the surface’ proposes to follow the ‘poet from Provence’, Henri Bosco, to the sometimes disturbing aquatic charms of Southern French landscapes. These appear in his narratives as initiatory spaces, and at the same time, related as they are to the most theriomorphic aspects, they represent a creative source for the author. In *L'enfant et la rivière*, Ananke is the occult force that allows survival at all costs: the two heroes inevitably discover friendship when precisely they daringly visit the marshes – the place where centuries-old legends of Hydra of Lerna can still be found. From Heracles’ Greece to Pascalet and Gatzó’s Provence, the Mediterranean marshes seem to preserve their mysteries while serving the emotional (re)constructions of identities and alterities.

Keywords: Ananke. Hydra of Lerna. Friendship. Otherness. Mediterranean marshes

Résumé

« Comment Gatzo et Pascalet (d'Henri Bosco) découvrent l'altérité de leur amitié méditerranéenne, avec Ananké et l'Hydre de Lerne en filigrane » propose de suivre le « poète de Provence », Henri Bosco, dans les charmes aquatiques parfois inquiétants des paysages du Sud de France. Dans ses récits, ils apparaissent comme des espaces initiatiques, mais en même temps, ils sont la source de sa créativité, associés aux aspects les plus thériomorphes. Dans *L'enfant et la rivière*, Ananké est la force occulte qui fait survivre à tout prix : les deux héros s'initient inévitablement à l'amitié, précisément lorsqu'ils osent visiter les marais, demeure séculaire des légendes de l'Hydre de Lerne. De la Grèce d'Héraclès à la Provence de Pascalet et Gatzo, les marais méditerranéens semblent conserver leurs mystères au service des (re)constructions émotionnelles des identités et des altérités.

Mots-clés : Ananké. Hydre de Lerne. Bosco. Amitié. Altérité. Marais méditerranéens.

0. Introducción

Como novela de formación, *L'enfant et la rivière* relata las transformaciones vividas por su protagonista y narrador, Pascalet, al aventurarse en otro espacio inicialmente prohibido, acuático, y al conocer a Gatzo, otro joven con un pasado poco convencional¹. El relato empieza con una descripción del entorno familiar de Pascalet: la masía donde vive, y su familia, que son los elementos con los que el adolescente se identifica, en un primer momento. Pero esta primera parte lleva por título "Tentación", y progresivamente, el narrador va confesando cuánto le gustaría conocer el mundo más allá del límite de su casa, allá donde fluye el río. El sentimiento de culpa, por infringir las reglas, y por hacer sufrir a Tante Martine, combinado con las nuevas emociones, de miedo y gran amistad, vividas durante su periplo en los humedales, harán que Pascalet regrese a casa con una nueva identidad más variada. Esta iniciación, Bosco la imagina en el entorno acuático y nocturno provenzal donde se desarrolla en gran parte la magia de esta Provenza que ha ido (re)creando en los relatos del ciclo de Hyacinthe y en el de Pascalet.

Los diferentes espacios, por lo tanto, que van entrecruzándose, y los diferentes puntos de vista que van alternándose, ofrecen al lector un cuadro de Provenza a la vez idílico (para Bosco) y onírico (para los lectores). En el caso de Pascalet, su fuga representa un viaje iniciático, y como bien subraya Grijalba, al estudiar el viaje en la obra de Bosco, también lo es para el propio autor ya que se puede leer "un juego de planos superpuestos: el recorrido geográfico propiamente dicho, el que el personaje emprende hacia el interior de sí mismo, y el que el propio autor efectúa al escribir su obra, y que reconoce como un proceso en su búsqueda personal" (Grijalba Castaños, 1997:

¹ Esta novela de Henri Bosco está considerada como un gran clásico de la literatura juvenil en Francia. Para una síntesis de los motivos de la infancia presentes en las obras de este autor, véase Grijalba Castaños (1996).

417). Y para estudiar los efectos de las representaciones espaciales presentes en el relato, la geocrítica² propone un marco teórico especialmente adecuado, puesto que el presente trabajo trata de seguir las variaciones identitarias de Pascalet y de Gatzó, a partir de su toma de conciencia del territorio que les rodea, e incluso a veces a partir de su desterritorialización (temporal).

Paralelamente, como telón de fondo que estructura el relato de Bosco, en cuanto a las acciones y las emociones vividas por los dos protagonistas, este estudio también considera, por una parte, cómo se actualiza el mito de la Hidra de Lerna, en estos humedales recreados por el escritor provenzal, comparándolo con otras interpretaciones, y, por otra parte, cómo la huella de Ananké, en su versión más literaria (según la recuperó Victor Hugo), permanece latente. Interesan aquí, sobre todo, los atributos nocturnos de estas feminidades mitológicas, y cómo Bosco recupera una fuerza primordial algo olvidada, propia de estas figuras. Por lo tanto, en los análisis siguientes, los paisajes marcarán las fronteras identitarias, y, desde la mitocrítica³, los mitos indicarán sus interpretaciones vinculadas precisamente a las emociones⁴.

1. Antecedentes mitológicos

Antes de proceder al análisis del relato, se considera aquí algunos elementos mitológicos (así como algún mitema) relativos a las dos divinidades mencionadas, en la medida en que resultan ser relevantes para la interpretación del texto. En este sentido, como influyen en las emociones y en las transformaciones identitarias de Pascalet y Gatzó, interesa destacar aquí que tanto Ananké como la Hidra de Lerna son dos divinidades femeninas y primordiales, por lo tanto ctonianas⁵, concededoras de los mundos subterráneos así como de los ciclos de la vida (y de la muerte). Las dos han sufrido una recepción (e interpretación) más bien negativa, y su poder se ha visto disminuido, e incluso anulado, en los relatos que han llegado hasta nuestros días, contribuyendo de este modo a posicionarlas en un segundo plano, a menudo detrás

² “L’approche géocritique étant géocentrée, il s’agit moins d’étudier les modalités des différents foyers de perception que les effets, sur le plan de la représentation, du croisement des points de vue” (Westphal, 2007: 178).

³ La obra de referencia para nuestros trabajos es la de Gilbert Durand: *Structures anthropologiques de l’imaginaire*; los procedimientos de mitocrítica adoptados se basan en estas referencias de análisis de los símbolos, de sus constelaciones y de los mitemas.

⁴ Las principales tesis de este estudio fueron presentadas en el *IV Congreso internacional de mitocrítica: mito y emociones*, bajo el título de “De Ananké a la Hidra de Lerna; o cómo Gatzó y Pascalet (de H. Bosco) descubren la alteridad”.

⁵ Durand (1984: 340-341) explica que, debido a la confusión frecuente, bajo el apelativo “Gran Madre”, entre la tierra y la luna, se justifica que la luna sea clasificada “parmi les divinités chtoniennes, à côté de Déméter et de Cybèle”. A continuación cita a Soustelle para subrayar el estrecho vínculo entre la vegetación y la muerte: “La divinité lunaire est toujours en même temps divinité de la végétation, de la terre, de la naissance et des morts” (Durand, 1984: 341).

de un héroe (o dios) masculino. A continuación, se indica brevemente los orígenes femeninos de las dos divinidades tratadas y cómo se ha diluido su significado primordial y su poder, que sin embargo se perciben en *L'enfant et la rivière*.

1.1. Ananké

En primer lugar, tratamos a Ananké porque es la divinidad más antigua. Surge de la nada, y se presenta siempre entrelazada con Cronos. De hecho, es la madre de las Moiras⁶. Ananké es responsable de la armonía universal (cósmica), razón por la que no se molesta en considerar los devenires humanos; y los humanos pueden interpretar que les “toca soportar una injusticia” cuando Ananké les castiga por faltar a esta armonía. Ella “solo” se preocupa por mantener el equilibrio cósmico. Su nombre indica “lo que hay que...” o “lo que no se puede” (an-anke); expresa la necesidad de asumir su destino: la fatalidad. En última instancia, se trata de aceptar la muerte como parte de este equilibrio, y se entiende que esta divinidad esté unida a Cronos, marcando así el paso inexorable del tiempo y las etapas de la vida⁷.

A pesar de ser tan fundamental, se habla poco de ella en la literatura: se la menciona en los mitos órficos, pero se olvida hasta que Victor Hugo hace leer su nombre grabado en un muro de la catedral de Notre-Dame, justo en el exergo de su novela *Notre-Dame de Paris*, publicada en 1832. Posteriormente, en 1866, en el prefacio de *Les Travailleurs de la mer*, Victor Hugo indica que tres de sus principales novelas están unidas por el mismo tema: “anankè des dogmes (*Notre-Dame de Paris*), anankè des lois (*Les Misérables*), anankè des choses (*Les Travailleurs de la mer*)». Y añade: « À ces trois fatalités qui enveloppent l'homme se mêle la fatalité intérieure, l'anankè suprême, le cœur humain » (1866: 5). Se puede deducir que esta “ananké suprema” anuncia el tema dominante de su siguiente novela: *L'Homme qui rit*, donde los sentimientos contradictorios y las emociones son los argumentos principales.

Esta última “ananké” tan literaria a la que Victor Hugo se refiere también corresponde a la que se puede apreciar en la novela de Bosco: el “corazón humano” de los dos jóvenes protagonistas les llevará (y guiará) a conocerse y (re)crearse una familia

⁶ En la *Teogonía* de Hesíodo, las Moiras tienen por madre a Temis, nacida de la Tierra, igual que Cronos (ver los versos 116-200). Además de este texto clásico, también hemos seguido las indicaciones bibliográficas del sitio *Theio greek Mythology*, en su entrada sobre Ananké, para dibujar este retrato de la divinidad (Consulta en línea: <http://www.theoi.com/Protogenos/Ananke.html>; 02/06/2018). Además puede comprobarse en Russell Coulter y Turner (2000: 68) que Ananké puede ser “another name for the goddess of law and justice Themis”.

⁷ Desde una reflexión filosófica sobre la identidad del ser humano y el absurdo, Schürmann (1996: 88) se interesa por Ananké subrayando que esta divinidad de lo necesario marca una ley que más que gobernar las cosas y los seres, gobierna unas constelaciones de cosas y de seres. De este modo, el filósofo también destaca la función primordial de Ananké, en el equilibrio cósmico, para controlar el cumplimiento de las etapas y los acontecimientos de la vida.

puesto que, a raíz de su huida por los humedales, Gatzó vuelve a reunirse con su abuelo y cuando, posteriormente, éste se muere, Gatzó es adoptado por la familia de Pascalet, quien de este modo consigue tener un hermano y vivir plenamente el amor fraternal que siente por su amigo.

1.2. La Hidra de Lerna

Se conoce sobre todo a la Hidra de Lerna por la hazaña de Heracles. Y justamente debido a este heroísmo masculino, la divinidad femenina ya solo se menciona en tanto que monstruo nocturno y acuático, enemigo de la sociedad, que debe ser eliminado... definitivamente. De esta manera, los demás atributos teriomorfos y ctonianos de esta figura mitológica pasan al olvido. Efectivamente, recordemos que la Hidra de Lerna era una guardiana del inframundo, en el lago de Lerna, donde se encontraban también las Danaides, cerca de Argos y Nauplia. En su *Teogonía*, entre los versos 295 y 314, Hesíodo nos cuenta que, entre todos los monstruos de la mitología griega, la madre de la Hidra de Lerna, Equidna, debía ser la más monstruosa, puesto que unida a Tifón (hijo de Gaia y Tártaro) también dio a luz a Cérbero, a la Esfinge, a la Quimera y al perro Orto de dos cabezas...

Entendemos mejor que estos llamados monstruos se vinculan todos al inframundo, o a la otra cara de la vida: la muerte. En este sentido, Heracles se presenta como un héroe diurno, solar, que viene a defender la vida, suprimiendo la amenaza (local) de la muerte. Necesitó la ayuda de su sobrino Yolao para matar a la Hidra: él cortaba las cabezas con su espada, Yolao cauterizaba los cuellos truncados con fuego. Y podemos interpretar que esta hazaña tiene la función de significar la transición entre una época dominada por divinidades femeninas y llamadas «oscuras» a otra más diurna y triunfal, propia de los dioses masculinos.

Otra interpretación complementaria, que demuestra el impacto simbólico y social de esta hazaña de Heracles, es la que adopta la arqueología, considerando este episodio como la expresión de la domesticación de un paisaje hostil, siendo éste el caso de los humedales. Sin embargo, la misma arqueología también reconoce que la hostilidad de estos paisajes se vincula a los imaginarios e ideales que asociaban los humedales a los mundos profanos o divinos, según las tradiciones locales, evidenciando una mezcla de temor y respeto por este tipo de zonas⁸. Constatamos que, al hablar del agua, no se puede eludir su simbolismo, y por lo tanto sus vínculos con lo sagrado y los mitos⁹.

⁸ Véase, por ejemplo, la tesis doctoral de Meritxell Ferrer (2012: 141-2) que estudia los rituales que se desarrollan en la Sicilia fenicia, cuando los primeros asentamientos procuraban evitar la “insalubridad de los litorales sicilianos”, tal como los describía Tucídides.

⁹ También Bachelard observó la permanencia de este imaginario asociado a los lagos y humedales:

[...] comme l'eau est la substance qui s'offre le mieux aux mélanges,
la nuit va pénétrer les eaux, elle va ternir le lac dans ses profondeurs,
elle va imprégner l'étang.

Siguiendo la demostración de Borgeaud (2015) que concluye su libro confirmando tanto la polivalencia de los mitos como su constante actualización, podemos emitir la hipótesis de que las funciones y características de las divinidades femeninas olvidadas en la literatura contemporánea siguen, sin embargo, de manera latente, compartiendo los destinos humanos, justamente –en el caso de Ananké y la Hidra de Lerna– porque están relacionadas con las emociones. Victor Hugo lo expresa muy bien: no las podemos evitar. A su vez, esta necesidad y fatalidad pueden ser aprovechadas para cuestionar las capacidades de adaptación y superación del ser humano en circunstancias adversas o menos convencionales. Gatzoy y Pascalet se encuentran precisamente en una situación donde descubren diversas alteridades personales, espaciales y emocionales, en un entorno considerado hostil por la mayoría de sus coetáneos: los humedales provenzales.

2. Henri Bosco: personajes y paisajes

Nacido a finales del siglo XIX (1888) en Aviñón, Bosco se afincó en el sur de Francia (y murió en Niza, en 1976), después de viajar por varios países mediterráneos, ejerciendo de profesor. La característica regionalista de sus escritos puede haber contribuido a la escasa difusión internacional de su obra¹⁰. En España, se ha traducido y editado *El niño y el río*, en la editorial Gádir, en 2006... y poco más. Sin embargo, la escritura de Bosco deja saborear su realismo mágico, donde los sentidos abren el camino para acceder a las ideas. Excelente trayecto iniciático.

El relato de *L'Enfant et la Rivère* (de ahora en adelante *ER*), publicado en 1945, es el segundo libro del “ciclo de Pascalet”, después de *L'Âne Culotte* (publicado en 1937), junto con otros cinco relatos, que acaba con la novela *Bargabot*, publicada en 1958¹¹. El ciclo relata la vida de Pascalet desde su salida de la infancia hasta su

Parfois la pénétration est si profonde, si intime que, pour l'imagination, l'étang garde en plein jour un peu de cette matière nocturne, un peu de ces ténèbres substantielles. Il se « stymphalise ». Il devient le noir marais où vivent les oiseaux monstrueux, les stymphalides [...] (Bachelard, 1942: 118).

¹⁰ Según Pierre Verdaguer (2000: 108) esta interpretación es la que ha condicionado el poco reconocimiento de la obra de Bosco, aunque justamente su localismo permita acceder a unos simbolismos universales: “Gageons que l'œuvre de ce romancier (...) est volontiers reléguée au second plan en fonction de son caractère régionaliste. [...] la précision géographique pourrait donc être une circonstance aggravante”.

¹¹ Precisamos aquí que también con *L'Âne Culotte* empieza la “trilogía de Hyacinthe”, si se consideran los tres primeros libros, o el llamado ciclo de Hyacinthe (*Hyacinthe* se publica en 1940) que acaba con el relato de *Malicroix* (1948). Por lo tanto, el ciclo de Pascalet fue escrito en parte paralelamente al de Hyacinthe, ya que Bosco consideraba que con las aventuras de Pascalet escribía unas obras destinadas al público juvenil. Confirmando esta estructura de la obra de Bosco, Beckett (2009: 37) explica que “Bosco wrote in his journal that *L'Âne culotte* had produced ‘two families of works’. (...) Bosco annexes *L'Âne Culotte* to the Pascalet cycle”.

adolescencia en el instituto. Pero en los sucesivos relatos, los personajes secundarios van cobrando protagonismo y haciéndose eco. Así mismo, otras novelas de Bosco, publicadas durante estos veinte años, e incluso algunas posteriores, recuerdan algunos personajes (como Hyacinthe, la niña de los humedales), y sobre todo evocan, con mayor o menor énfasis, la aventura iniciática experimentada por Pascalet en el río. De hecho, la experta Andrée David (1990-1991) no duda en afirmar que la novela *ER* constituye “un microcosmo” de toda la obra del novelista.

2.1. Los protagonistas de *L'enfant et la rivière*

Si bien este estudio se interesa especialmente por la relación entre Pascalet y Gatzó, porque nos habla de alteridad y de descubrimiento de uno mismo a través del otro, presentaré los personajes secundarios en la medida en que son piezas indispensables para construir el universo narrativo bosquiano. Efectivamente, con su escritura cargada de fantasía y realismo, Henri Bosco consigue tejer unas relaciones entre los personajes, armonizando cada uno de ellos con el paisaje provenzal, que ofrecen a su vez un sólido telón para destacar el doble encuentro con el Otro: el de Pascalet y el de Gatzó.

En primer lugar, porque pertenecen al entorno familiar inmediato de Pascalet, vemos a Tante Martine y Bargabot¹² (el pescador furtivo). Tante Martine, tía-abuela de Pascalet, es la responsable del hogar cuando los progenitores del niño se ausentan de casa; y la complicidad entre los dos personajes llega incluso a hacerles ocultar el episodio fundador de la huida. La mujer es a la vez autoritaria y sabia: “dramatiza” su afecto por Pascalet (quejándose y riñéndole), pero al mismo tiempo es la primera persona que le enseña cómo vivir independientemente sus sueños, dejándole cierta libertad para disponer ella misma de un espacio vital:

Tante Martine était despotique, je l'ai dit ; mais dès qu'elle restait seule avec moi, toutes les libertés m'étaient permises. Car elle-même voulait être libre ; et l'eût-elle pu en me surveillant du matin au soir ? Celui qui tyrannise son prochain se tyrannise aussi lui-même. Tante Martine le savait (*ER*: 19).

Bargabot es el otro adulto cómplice de Pascalet. Aparece primero como un conocido de Tante Martine que viene a visitar de vez en cuando a la familia para suministrar algún pescado fresco a cambio de un plato de comida caliente. Estas visitas siempre van acompañadas de algún relato extraordinario, para Pascalet, relativo a la vida (aventurera) del hombre por el río. Bargabot tiene así la función de guía para Pascalet, y sobre todo acaba siendo su “salvador” y principal adyuvante, al rescatarle

¹² Si el nombre de Bargabot aparece en el último título del ciclo de Pascalet, en 1958, el de Tante Martine también es recogido, en 1972, para recordar a la mujer que ha acompañado incondicionalmente al joven protagonista en su fantasía creativa, aun quedándose en casa.

de los humedales cuando se queda solo. Podría verse como un Orfeo que sabe cómo ir a buscar al niño en el “otro mundo”.

Gatzo, el otro niño encontrado, y salvado, entre los gitanos bohemios de la novela, acaba siendo el gran amigo de Pascalet. Su nombre puede significar “hombre” en gitano¹³, y tiene un conocimiento más desarrollado y maduro que Pascalet de la vida por el río. Es un niño robado, aunque su aspecto sea más oscuro que el de Pascalet, y por lo tanto no es hijo natural de gitanos, pero se ha criado con ellos y sabe cómo tratarlos y evitarlos. Los gitanos (o “bohemios”) son presentados por todos los adultos que rodean a Pascalet como “diablos”, “negros amenazadores” etc. En un primer momento, Gatzo es la personificación del “otro” para Pascalet, y viceversa: representa cada uno todo lo que el otro no es... como niño. Se complementan y acaban necesiándose, siguiendo el curso marcado por Ananké.

Pascalet se presenta como el narrador en primera persona de la novela. Es un niño solitario, como la masía donde vive con su familia en Provenza, y desde las primeras páginas explica que aquella primavera (“un beau matin d’avril” *ER*: 21), sentía que tenía que cumplir su “Pascua”: quería sentir las energías de una fiesta para celebrar la primavera, o incluso “su primavera”, y justamente, experimentaba una fuerte atracción por el otro mundo prohibido, representado por el río y sus humedales. Es una tentación creciente, y Pascalet entiende que necesita alejarse de la casa familiar para descubrir las aguas dormidas y realizar su iniciación hacia la adolescencia (que será “su Pascua”). Este primer paso valiente y decidido por parte de Pascalet también responde a las leyes marcadas por Ananké. Y para “hacerse hombre”, la novela demuestra que el contacto con la naturaleza resulta indispensable; Pascalet lo puede experimentar gracias a la ayuda de Gatzo: “entre nous et les éléments naturels un merveilleux contact s’établit aussitôt. L’eau, la terre, le feu et l’air nous furent révélés” (*ER*: 67).

Por último, mencionaré a la única niña que aparece en esta novela: Hyacinthe. Ella es la primera persona que los niños encuentran estando todavía en “su isla”, y es quien les abre la puerta del retorno entre los humanos, anunciándoles que “todo el mundo los busca” (llevan diez días “desaparecidos”). Su burro, llamado “Culotte” (calzones), es el animal que más asusta a los niños cuando lo perciben de noche sin poder reconocerlo. Es el origen del miedo que los amigos asocian a la noche y los humedales misteriosos. La presencia y el protagonismo de Hyacinthe va reforzándose en las posteriores novelas del ciclo de Pascalet, pero ya aquí su fuerza interior se percibe como una luz en la oscuridad¹⁴. Al ser la causa de la amenaza imaginaria de los

¹³ Una búsqueda etimológica permite comprobar que *cazzo*, en italiano, significa vulgarmente “pene”. En este sentido, y teniendo en cuenta la proximidad geográfica, es posible que “gatzo” pueda asociarse con la masculinidad, y que esta sonoridad se vincule al “extranjero” (aquí, a los gitanos bohemios).

¹⁴ En un primer momento, los niños creen haber visto un ánima, pero cuando conocen un poco a Hyacinthe que les explica su historia, se quedan con la mirada maravillada por su aparición nocturna

dos chicos, sería el personaje más cercano a la Hidra de Lerna, pero aunque sea conectora y familiar de este otro mundo de los humedales, ninguna de sus demás características se corresponden con las del monstruo. Sin embargo, para Sandra L. Beckett (1997: 85), la figura y los hechos de Hyacinthe pueden llegar a considerarse como un mito literario: “le mythe d’Hyacinthe (...) ressort de cet inconscient qui, selon M. Eliade, ‘présente la structure d’une mythologie privée’, précisément parce l’enfant vit dans un temps mythique, paradisiaque”.

Se aprecia pues cómo cada personaje se asocia a su vez a un entorno, dibujando una especie de mapa personal concéntrico. En primer lugar, para Pascalet, en el centro, se encuentra la masía con Tante Martine. Alrededor de este núcleo familiar está el jardín, que rodea la masía y permite establecer vías de contacto con el « otro mundo », ya sea dejando vislumbrar los reflejos del río, ya sea abriendo un camino de acceso a Bargabot. Y más allá está el río, como el límite de la tierra conocida, con todos sus otros habitantes.

2.2. Los paisajes de *L’enfant et la rivière* : el simbolismo ambivalente del agua como el caos

El primer paisaje descrito por Pascalet es naturalmente el que rodea la casa, y por lo tanto la familia: “Ce paysage m’attristait. Mais au-delà coulait une rivière. On en parlait souvent [...]. Elle jouait un grand rôle dans la famille, à cause du bien et du mal qu’elle faisait à nos cultures” (ER: 14).

Enseguida aparece el río como elemento ambiguo, y espacio prohibido por los adultos puesto que, según las palabras de la madre, representa una amenaza comparable a la Hidra de Lerna: “À la rivière, mon enfant, il y a des trous morts où l’on se noie, des serpents parmi les roseaux et des Bohémiens sur les rives” (ER: 15). Muerte, serpiente, y vidas caóticas son los atributos de este “otro mundo” para la familia. Bosco consigue recrear un universo permeable para el espíritu, precisamente por ser dominantes los elementos acuáticos. Ilustra así la típica “imaginación material” del agua descrita por Bachelard (1942: 78) que considera, “par une inversion toute naturelle en psychologie de l’inconscient, (que) la mort est l’hydre universelle”; y afirma, más adelante, que el agua “est la vraie matière de la mort bien féminine”.

El agua de Henri Bosco está viva. Las imágenes acuáticas permiten escuchar cómo las “raíces se hunden en la tierra”. La aventura de Pascalet, en medio de los humedales, con la ayuda de una barca algo vieja, le hace experimentar una felicidad duradera: “de ma vie, fût-elle longue encore, je n’oublierai ces jours de ma jeunesse où j’ai vécu sur les eaux” (ER: 56). Su primera noche, durmiendo en la barca, le deja un recuerdo exaltado. Podemos evocar aquí las reflexiones de Roland Barthes relativas a la intimidad fundamental que emana de las embarcaciones: “Le bateau peut bien

en medio de los humedales, y la siguen admirando cuando desaparece: “elle enfourcha son âne, et tous deux s’enfoncèrent dans le bois le plus naturellement du monde” (ER: 103).

être symbole de départ; il est plus profondément chiffre de la clôture. Le goût du navire est toujours joie de s'enfermer parfaitement (...) aimer les navires, c'est d'abord aimer une maison superlative" (Barthes, 2010: 76).

Sin duda, para Pascalet, la primera noche en la barca es comparable a un *regressus ad uterum* que sería su morada ideal, su paraíso por antonomasia. Pero cuando la embarcación sirve para viajar por el agua, Pascalet descubre que además de una comunicación horizontal, que arrastra al viajero por el tiempo y el espacio¹⁵, el río esconde una comunicación vertical: de las tinieblas de sus profundidades surgen espíritus varios, representantes de lo desconocido y de lo divino y sagrado.

En este paisaje acuático, las imágenes asociadas a la alimentación aparecen particularmente relevantes. Entre todas ellas, el agua y el fuego son los dos elementos que destacaré, por los vínculos simbólicos que crean. Efectivamente, gracias a Gatzo, Pascalet aprende a alimentarse, literalmente, de la madre naturaleza. Cuando consiguen descubrir una fuente de agua potable, Pascalet se maravilla de su sabor dulce: "elle avait encore la douceur de l'argile fraîche et de la racine de sureau." (ER: 75). Lo que recuerda, como bien señala Bachelard (1942: 135), que "l'image matérielle du lait soutient les images, plus conscientes, des eaux". En el recuerdo del narrador, la «Fontaine de Jouvence» está más asociada a la suavidad que a la frescura (Bachelard, 1942: 169), pues esta fue su sensación... cuando todavía era joven, justamente.

En cuanto al fuego, Pascalet es consciente de tener la responsabilidad, junto a Gatzo, de recrear "le vieux feu des camps primitifs" (ER: 69). Es una tarea difícil, pero él mismo analiza su significado fundamental para una vida humana: "Le feu, sans quoi la nourriture est inhumaine. Le feu qui réchauffe et rassure. (...) Car sans le feu il manque un génie à la halte" (ER: 68). En este sentido, Gatzo se convierte, en este episodio donde consigue encender un fuego y mantenerlo vivo, en el Prometeo de los humedales de Provenza.

3. Fuga y nocturnidad

En su calidad de especialista de la literatura de viaje y juvenil, Danièle Henky (2009: 106) no duda en afirmar que, en la narrativa de Bosco: "Dans tous ses livres, les rencontres déterminantes se déroulent la nuit, où s'élabore un monde régi par d'autres lois que la vie diurne". Paralelamente, en un estudio publicado cinco años antes, la misma experta considera a Bosco, especialmente analizando su novela

¹⁵ En este sentido, también podemos retomar los análisis de Gaston Bachelard relativos al viaje en barca hacia la muerte que podría verse más como el primer viaje que como el último: "Bien avant que les vivants ne se confiasent eux-mêmes aux flots, n'a-t-on pas mis le cercueil à la mer, le cercueil au torrent? Le cercueil, dans cette hypothèse mythologique, ne serait pas la *dernière barque*. Il serait la *première barque*. La mort ne serait pas le *dernier voyage*. Elle serait le *premier voyage*. Elle sera pour quelques rêveurs profonds le premier vrai voyage" (Bachelard, 1942: 88).

L'enfant et la rivière, un “maître d'école buissonnière” (Henky, 2004), junto con Giono y Le Clézio.

En este caso, interesa presentar conjuntamente la fuga y la nocturnidad porque son los dos componentes que permiten que se lleve a cabo la iniciación de Pascalet. La muerte (aun simbólica) es una etapa indispensable de todo proceso iniciático, y las aguas nocturnas aparecen mucho más maléficas que las diurnas. Así, seguir las aguas iniciáticas representa ir hacia la muerte, y ya no se puede volver atrás (siendo el mismo); en cambio, si se consigue cruzarlas, se puede llegar más allá de la muerte, y regresar al punto de partida. Llevado por las aguas del río, y en compañía del amigo salvado en la isla de los bohemios, Pascalet consigue combinar las dos posibilidades de caminos iniciáticos, cruza el río, pero también sigue su curso, y su fuga (que responde a una llamada imperativa a la que cede, *ER*: 21) adquiere entonces todavía más razón de ser. Como si se tratara de una respuesta a las exigencias de Ananké.

Temática típica de la literatura juvenil, el sentido de la fuga, en Bosco, nos dice Danièle Henky (2004), puede parecerse más al interés que suscita entre los jóvenes la locura de un Don Quijote, que a su simbolismo social de rebeldía (¡que también!). Se trata de saber apreciar una “escritura – evasión” que suscita una “lectura – evasión” muy propia de los jóvenes que anhelan la libertad de acción a la que asocian, por lo tanto, una libertad de creación. Estamos lejos de las preocupaciones pedagógicas de una George Sand o de un Jules Verne, por ejemplo. También señala Henky (2004: 17), en este mismo sentido, que cabe recordar a Ricardo Piglia cuando afirma que “la lectura tiene siempre un efecto perturbador y delictivo”. Bosco practica aquí sin duda una “escritura-evasión”; pero Pascalet, en su narración, reconoce que las imágenes que tiene del otro mundo acuático vienen de los testimonios y narraciones que ha podido escuchar en su casa (que podrían considerarse “relatos-evasión”), más que de su práctica de una “lectura-evasión”.

4. Conclusión

Nous savons bien, nous autres, hommes du Sud, que le soleil a sa face noire (Albert Camus, 1965: 1343)

En su última novela póstuma e inacabada (*Une ombre*), Bosco manifiesta con más contundencia su deseo tenaz de expresar lo invisible con palabras¹⁶: en ella, nuevamente, el agua y la noche aparecen entrelazadas para recrear este misterio de la vida que solo se encuentra *más allá* de lo tangible. Lo esencial puede ser invisible para los ojos (decía el zorro al principito de Saint Exupéry), puede ser oscuro y terrible, pero

¹⁶ Además de coincidir en Lourmarin, estableciéndose en este pueblo del Lubéron (a partir de 1958, para Camus), Henri Bosco y Albert Camus presentan en sus escritos una misma permanencia mediterránea ambivalente: la “cara oscura del sol”, para Camus, se parece, simbólicamente hablando, a la “sombra” de Bosco, ya que ambas solo pueden aprehenderse experimentando a su vez los beneficios y las agresiones de la luz y del sol.

siempre necesario. Así, la armonía de los contrarios y opuestos, de la que nos habla esta relación fusional de Pascalet y Gatzó con la alteridad (ya sea con la otra naturaleza acuática, ya sea con el Otro), va más allá de una *coincidentia oppositorum*. Se trata de la necesaria respuesta que hay que dar a su entrada en la vida, y en cada etapa que se presenta, para experimentar tanto la gran felicidad de su fusión con la naturaleza (y el universo) como el terror de quedarse solo ante lo desconocido e incomprensible. Es un equilibrio entre tensiones, y también se corresponde a la realización de la armonía cósmica por la que Ananké siempre está velando: Pascalet y Gatzó deben seguir sus respectivos caminos iniciáticos, para crecer en la vida, conociendo su otra cara, y a su vez, en este momento de su adolescencia, los dos jóvenes (ellos mismos opuestos) se necesitan mutuamente para desarrollarse y realizarse.

El entorno provenzal y mediterráneo descrito por Bosco, con su luminosidad inicial y sus sombras acuáticas, se parece a los paisajes camusianos a la vez regeneradores y terribles, ya sea de día, bajo el sol, o de noche, en el mar: tanto el sol como la noche pueden dar vida o matar. Y en los dos autores también se observa el poder renovador de la naturaleza, a través de su contacto directo: las vivencias en la natura se presentan como momentos privilegiados para iniciar nuevas etapas de la vida. En este sentido, los dos escritores mediterráneos demuestran tener “un art qui tend à transformer le monde en espace purement liminaire, en ‘un lieu de rapprochement des dualités propice à une naissance tierce’” (Westphal, 2007 : 177). En *l'ER*, la Hidra de Lerna, aunque sea de manera latente, o solo en las visiones imaginarias de los dos jóvenes, también cumple con su función de caracterizar la feminidad inquietante de los humedales provenzales: espacio donde la muerte merodea, pero del que los dos chicos consiguen salir vencedores... aunque no hayan matado más que algún pez, para alimentarse.

Gatzó y Pascalet acaban viviendo juntos como hermanos (en esta novela) porque de este modo también representan una unidad (o reunión) de lo que Camus llamaba las dos caras del sol. Su amistad les permite reconocerse como miembros de una misma familia, pero sobre todo pertenecientes al colectivo de los seres humanos... mediterráneos. Y sin duda, como lo grita la Fedra de *Polifonía*¹⁷, “¡ella no ha muerto!”; ni Ananké, ni la Hidra de Lerna tampoco. Las seguimos necesitando a todas, tanto como las han necesitado Gatzó y Pascalet, porque ayudan y guían en el desarrollo equilibrado de las emociones más profundas, lo que permite identificarse con los otros, y reconocerse en este Otro.

¹⁷ El miércoles 26 de octubre de 2016, la compañía Tríade Teatro representó con gran brío, en la Universidad Complutense de Madrid, la obra *Polifonía*, de Diana de Paco Serrano, en el marco del *IV Congreso Internacional de Mitocrítica: mito y emociones*.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BACHELARD, Gaston ([1942] 2005): *L'Eau et les rêves*. París, Librairie José Corti.
- BARTHES, Roland (2010): *Mythologies*. París, Seuil.
- BECKETT, Sandra Lee (1997): *De grands romanciers écrivent pour les enfants*. Montreal, Presses Universitaires de Montréal.
- BECKETT, Sandra Lee (2009): *Crossover Fiction: Global and Historical Perspectives*. Nueva York, Routledge
- BORGEAUD, Philippe (2015): *Exercices de mythologie*. París, Labor et Fides.
- BOSCO, Henri (1978): *Une ombre*. París, Gallimard.
- BOSCO, Henri (1983): *L'enfant et la rivière*. París, Gallimard.
- CAMUS, Albert ([1965] 1990). *Œuvres complètes: Essais*. París, Gallimard.
- DAVID, Andrée (1990-1991): «Le Même et l'Autre: jeux de miroir dans *L'enfant et la rivière* d'Henri Bosco». *Cahiers Henri Bosco* 30-31, 223-36.
- DURAND, Gilbert (1984): *Structures anthropologiques de l'imaginaire*. París, Dunod-Bordas.
- FERRER, Meritxell (2012): *Acrópolis sicilianas: rituales, comunidades y poderes (ss. X-V a.c.)*. Tesis doctoral dirigida por Ana Delgado Hervás e Ian Morris. Barcelona, Universitat Pompeu Fabra (Institut Universitari d'Història Jaume Vicens Vives – Departament d'Humanitats). Disponible en: <http://www.tdx.cat/bitstream/handle/10803/83650/tmf.pdf.txt?sequence=2>; 15/12/2016.
- GRIJALBA CASTAÑOS, Covadonga (1996): «Henri Bosco: l'enfance toujours», in Jerónimo Martínez, Concepción Palacios y Alfonso Saura (eds.), *Aproximaciones diversas al texto literario*. Murcia, Servicio de publicaciones de la Universidad de Murcia, 111-118.
- GRIJALBA CASTAÑOS, Covadonga (1997): «Travesía –iniciática– del desierto. Des Sables à la mer de Henri Bosco». *Thélème, revista complutense de estudios franceses* 11, 417-425.
- HESÍODO (2014): *Teogonía*. Madrid, Clásicos Dykinson.
- HENKY, Danièle (2004): *L'Art de la fugue en littérature de jeunesse. Giono, Bosco, Le Clézio, maîtres d'école buissonnière*. Berna, Peter Lang.
- HENKY, Danièle (2009): « Voyage au pays des âmes : la représentation des enchantements de l'Ombre dans l'œuvre de Henri Bosco ». *Image & narrative* 10, 105-18.
- HUGO, Victor (1866): *Les Travailleurs de la mer*. Bruselas, A. Lacrois, Verboeckhoven et C^{ie}, éditeurs.
- RUSSELL COULTER, Charles y Patricia TURNER (2000): *Encyclopedia of Ancient Deities*. Chicago, Routledge.
- SCHÜRMAN, Reiner (1996): *Des hégémonies brisées*. París, Trans Europ Reppress.
- VERDAGUER, Pierre (2000): « Henri Bosco et l'utopie méridionaliste ». *The French Review* 74, 106-17.
- WESTPHAL, Bertrand (2007): *La Géocritique: Réel, fiction, espace*. París, Les Éditions de Minuit.

Michel Tournier et le mythe de l'androgyné : entre philosophie et religion

Benedetta CARNALI

Università degli Studi di Roma – La Sapienza

benedetta.carnali@uniroma1.it

Resumen

La obra de Michel Tournier lleva la huella del patrimonio cristiano. Su pertenencia a esta característica de la cultura occidental se puede ver en sus adaptaciones de temas bíblicos, como el del mito de Adán, ser andrógino. Esta percepción del primer hombre, en la obra de Tournier, confirma su pertenencia a una herencia cultural específica que se sitúa entre la filosofía griega y la cristiandad. El escritor consigue actualizar este contexto cultural gracias a la práctica literaria de la reescritura.

Palabras clave: Biblia. Reescritura. Platón. Adán y Eva.

Résumé

L'œuvre de Michel Tournier est empreinte du patrimoine chrétien. Son appartenance à cet aspect de la culture occidentale apparaît dans ses adaptations de sujets bibliques, comme celui du mythe d'Adam, être androgyne. Cette perception du premier homme chez Tournier confirme son appartenance à un héritage culturel précis qui se situe entre philosophie grecque et chrétienté. Ce contexte culturel est actualisé par l'auteur grâce à la pratique littéraire de la réécriture.

Mots-clés : Bible. Réécriture. Platon. Adam et Ève.

Abstract

The work of Michel Tournier is imbued with his Christian heritage. His belonging to this aspect of Western culture becomes visible through his adaptations of biblical subjects, such as that of the myth of Adam, the androgynous being. This perception of the first man in Tournier's work confirms his belonging to a specific cultural heritage, which lies between Greek philosophy and Christian religion. This cultural context is updated by the author via the literary device of rewriting.

Keywords: Bible. Rewriting. Plato. Adam and Eve.

Le patrimoine culturel religieux du christianisme a beaucoup influencé l'œuvre de Michel Tournier. Son appartenance à la culture européenne se manifeste à travers les réécritures de sujets bibliques, comme celui de la Genèse. Tournier part du principe que le premier homme était androgyne, puisque Dieu l'a créé à la fois mâle et femelle. La relecture que Tournier offre du mythe de l'androgyne se propose, comme nous le verrons, comme une manifestation d'appartenance à un patrimoine culturel précis qui se situe entre philosophie grecque et religion chrétienne. Tournier actualise cette richesse culturelle grâce à l'adaptation de mythes bibliques, et grâce à une approche qui illustre bien la définition du mythe selon Claude Lévi-Strauss :

Un mythe se rapporte toujours à des événements passés avant la création du monde [...ou] pendant les premiers âges [...en tout cas] il y a longtemps [...]. Mais la valeur intrinsèque attribuée au mythe provient de ce que les événements, censés se dérouler à un moment du temps, forment aussi une structure permanente. Celle-ci se rapporte simultanément au passé, au présent et au futur (Lévi-Strauss, 1958 : 231).

La prospérité de certains mythes est le critère qui les fait demeurer ou entrer dans un patrimoine culturel, revus et adaptés à travers le prisme de préoccupations contemporaines. Les mythes servent alors d'intermédiaires pour exprimer des questions précises auxquelles les moyens d'expression et de communication du moment tentent de trouver différentes réponses.

Dans *Finitude et culpabilité*, Paul Ricœur ajoutait que le mythe est « un symbole développé en récit », et que, fortement structuré et fortement symbolique, il donne à penser (Ricœur, 1960 : 25). Les réécritures de Tournier permettent ainsi de considérer l'évolution du mythe de l'androgyne à la lumière des valeurs du XXe siècle, post-Seconde Guerre mondiale.

La définition du mythe d'André Jolles (1972 : 34) accorde d'ailleurs à Tournier le droit de raconter le mythe à sa façon :

Le mythe est un récit, d'origine religieuse, qui raconte les événements tels qu'ils se seraient produits dans des temps antérieurs à ceux du temps présent. Au-delà des très nombreuses acceptions du mot, les spécialistes s'accordent pour voir dans le mythe une histoire symbolique, simple et frappante. Par rapport à l'allégorie et au symbole, par exemple, le mythe possède plus une forme descriptive, il possède une forme narrative.

Cette forme narrative peut être modelée au gré du style spécifique d'un auteur et des réponses que des générations d'artistes cherchent à fournir aux questions précises qui se posent à elles à un moment donné. Tournier propose son interprétation et appose sa propre marque sur le mythe de l'androgyne.

Le corpus de la présente étude comprend différents contes de Michel Tournier qui tous soulignent l'originalité de ses réécritures du mythe. La structure de cette analyse suit l'ordre chronologique de son œuvre, à partir de textes parus entre 1970 et 1989. À travers ces derniers, nous analyserons le style, la thématique et la technique narrative de l'auteur que révèlent ses réécritures, tout en examinant ses sources d'influence.

L'imaginaire de Tournier s'est développé à partir de deux pilastres européens qui l'ont influencé tôt dans sa vie : ses études de philosophie à Tübingen et, avant cela, dans différents collèges catholiques, comme le Collège Saint-Érembert à Saint-Germain-en-Laye où il lisait la Bible tous les jours. C'est donc son éducation qui l'amène d'abord aux réécritures de sujets bibliques. D'entre tous, Tournier semble avoir une prédilection pour l'épisode de la Création, le mythe cosmogonique servant de modèle à tous les mythes d'origine. Comme l'a montré Pierre-Marie Beade dans son étude sur « Tournier et le détournement du mythe biblique », l'auteur avait déjà abordé la question dans *Le Roi des Aulnes* :

La Bible jette sur cette question une étrange lumière. Quand on lit le début de la Genèse, on est alerté par une contradiction flagrante qui défigure ce texte vénérable. *Dieu créa l'homme à son image, il le créa à l'image de Dieu, il les créa mâle et femelle. Et Dieu les bénit, et il leur dit : « Soyez féconds, croissez, multipliez, remplissez la terre et soumettez-la... »* Ce soudain passage du singulier au pluriel est proprement inintelligible, d'autant plus que la création de la femme à partir d'une côte d'Adam n'intervient que beaucoup plus tard, au chapitre 2 de la Genèse. Tout s'éclaire au contraire si l'on maintient le singulier dans la phrase que je cite. *Dieu créa l'homme à son image, c'est-à-dire mâle et femelle à la fois. Il lui dit : « Crois, multiplie »,* etc. Plus tard, il vit que la solitude impliquée par l'hermaphrodisme n'est pas bonne. Il plonge Adam dans le sommeil, et lui retire, non une côte, mais son « côté », son flanc, c'est-à-dire ses parties sexuelles féminines dont il fait un être indépendant (Tournier, 1970a : 30).

Et Beade (2003, 425) d'en conclure que pour Tiffauges, son protagoniste-narrateur, cette androgynie initiale permet d'exprimer une nostalgie personnelle de « l'homme archaïque à la fois porte-femme et porte-enfant ».

L'œuvre de Tournier ne compte pas moins de sept réécritures de ce mythe, toutes différentes entre elles, dans divers articles, contes et romans : « Des éclairs dans la nuit du cœur », *Les Météores*, *La Famille Adam*, *La Fugue du Petit Poucet*, *Le Vagabond immobile*, *Le Médianoche amoureux* (« La légende de la musique et de la danse », « La légende des parfums »). Parmi ces adaptations, certaines sont même de l'épisode de la Création tout entier.

Leur point commun est la figure d'un Adam androgyne, au moment de sa naissance, figure justement inspirée par le mythe de l'androgyne. Selon Tournier, nous l'avons vu, quand Dieu a créé Ève, il a enlevé le côté féminin d'Adam, pas sa côte. Cette séparation a, par la suite, influencé l'essence de toute l'humanité, divisée en nomades et sédentaires, selon les caractéristiques d'Adam et d'Ève : l'homme, né dans le sable, est un nomade ; la femme, née parmi les odeurs et la terre fertile du Paradis, est sédentaire.

Pour bien comprendre l'idée de Tournier sur la Création, dans sa relation au mythe de l'androgyne, nous devons faire référence à une conférence de l'auteur, tenue en 2001 à l'Université d'Angers, intitulée « En lisant la Bible ». Michel Tournier se basait alors sur l'androgynie d'Adam, créé à l'image et la ressemblance de Dieu et par conséquent, comme nous l'avons vu plus haut dans *Le Roi des Aulnes*, hermaphrodite, Dieu étant unique, à la fois mâle et femelle. Selon Tournier, c'est la question de la procréation qui pousse Adam à demander une compagne, et Ève est ainsi créée à sa demande. Dieu fait alors s'endormir Adam et lui enlève son côté féminin.

C'est en fait en partant du mythe de Platon que Tournier a développé son idée de l'androgyne, qu'il a voulu ensuite relier à la Bible. Le mythe platonicien de l'androgyne est relaté par le personnage d'Aristophane, dans le *Banquet* (189c -e) : au commencement, il y avait trois espèces et non deux comme aujourd'hui : la femelle, le mâle et une troisième du nom d'androgyne, composée de mâle et femelle réunis. Ayant provoqué la colère des dieux, ils furent punis par Zeus qui les sépara chacun en deux moitiés. Depuis, chaque moitié recherchant l'autre, l'enlace, l'embrasse et meurt triste de ne pouvoir s'unir à elle. Si les choses en étaient restées à cet état, l'espèce humaine aurait naturellement disparu. Or, Zeus, pour conserver l'amour de ses sujets, fait finalement preuve de clémence et place leurs organes génitaux sur le devant du corps, formant ainsi les êtres humains actuels. Ce mythe explique de cette façon le phénomène amoureux et la recherche constante de partenaires. Cependant, Tournier préfère se focaliser sur la troisième espèce, l'androgyne, et lui donner une nouvelle signification.

Il interprète la création d'Adam de façon très originale en se concentrant sur le fait que l'androgynie du premier homme est une qualité qui reflète la dualité divine. De plus, Tournier connaît en effet très bien le mythe de l'androgyne présent dans le *Banquet* de Platon, comme le montre son article « Des éclairs dans la nuit du cœur » paru dans *Les Nouvelles Littéraires* du 26 novembre 1970 :

Au commencement, l'homme était double, nous apprend le *Banquet* de Platon. Il était double : quatre bras, quatre jambes, deux visages – mais une seule tête – deux sexes. [...] Car ce sexe double pouvait revêtir trois formes : double-femelle, mixte, double-mâle [...].

Mais son orgueil et sa témérité ne connaissent pas davantage de bornes. Voici qu'il entreprit d'escalader le ciel pour conquérir l'Olympe ! Zeus aurait pu l'anéantir comme il avait fait auparavant des géants, eux aussi en révolte contre lui. Il s'en garda, ayant eu une meilleure idée : celle de couper en deux cet être aventureux. Ainsi fut fait, avec le concours du chirurgien-esthéticien Apollon qui fut chargé de rendre figure humaine au grand mutilé.

La séparation des humains entre hommes et femmes, selon le mythe que reprend Tournier, est perçue comme une punition de l'androgynie pour son désir orgueilleux de rivaliser avec les divinités. Les mots de Platon résonnent dans les réécritures de l'épisode de la Création de Tournier dans lesquelles Adam est androgynie, et Ève et lui cherchent à obtenir des connaissances divines en mangeant les fruits des arbres interdits. En même temps, Tournier reste fidèle au texte biblique quand il parle des jours de la Création. Les mots choisis par l'auteur sont d'ailleurs ceux qu'on peut lire dans la Genèse, ce qui lui donne une certaine autorité en la matière et rend ses propos vraisemblables :

Au commencement, l'homme était double, nous apprend la *Genèse*. Dieu, qui n'a pas de sexe défini, l'ayant façonné à son image, il était mâle et femelle à la fois. Dieu le bénit et lui dit : sois fécond, multiplie et domine sur les poissons de la mer, sur les oiseaux du ciel et sur tout animal qui se meut sur la terre. Et ceci se passait le sixième jour et dernier jour de la Création. Le lendemain, Dieu se reposa (Tournier, 1970).

Dans cette relecture de la Création, l'auteur fait se révolter l'androgynie Adam comme dans le mythe platonicien et dans la Genèse : l'homme-femme mange le fruit de l'arbre de la Connaissance (référence biblique) pour être comme Dieu (référence mythique). En lisant encore ce texte, on découvre à nouveau la volonté de l'auteur de souligner la différence entre *côte* et *côté* :

Puis Il avisa du meilleur moyen de rabattre l'ambition démesurée de sa créature. Comme il la voyait endormie, il approfondit son sommeil. Alors, penché sur le grand corps accablé par sa propre perfection, Il lui arracha son « côté », son flanc. Il érigea en créature nouvelle toute la partie femelle de l'Adam archaïque et Il l'appela Ève.

Dès lors, c'en était fait des ambitions surhumaines d'Adam. Séparé de son propre sexe, condamné à une quête indéfinie d'une partenaire, il s'épuise à reconstituer l'ancêtre originel, bardé de son attirail sexuel au grand complet (Tournier, 1970).

Adam est ainsi privé de son *côté* féminin pour permettre la création de la

femme. Ici, la séparation de l'homme et de la femme se déroule après la chute, au contraire de ce que relate la Bible où Ève est créée avant le péché originel.

Pour Tournier, c'est l'homme-androgyne le pécheur, parce qu'il a été poussé par un désir irrésistible de dépasser sa condition. La séparation de l'homme et de la femme représente le vrai moment de la chute, d'où naît le sentiment d'incomplétude que tous les hommes possèdent en eux.

Dans la tradition judaïque des commentaires rabbiniques se trouve une interprétation de la figure d'Adam, nommé Adam Cadmon, qui est à la fois androgyne et le miroir de la dualité divine (Livre du Zohar). Cet Adam céleste représente l'homme primordial par excellence, la transfiguration divine de l'humanité, la perfection absolue de la Création. Cette tradition, associée à celle du mythe platonicien et à la Bible, montre les différentes influences de Tournier sur ce sujet et sa volonté de créer en littérature une figure semblable.

Dans le roman *Les Météores*, paru en 1975, dans le chapitre « La colline des innocents », Michel Tournier nous offre une réflexion sur la Création. Sœur Béatrice, dans le monastère de Sainte-Brigitte, écoute les idées de la jeune sœur Gotama :

Gotama lui avait d'abord rappelé les hésitations de Jéhovah au moment de la Création. Faisant l'homme à son image, c'est-à-dire mâle et femelle à la fois, hermaphrodite, puis le voyant disgracié dans sa solitude, n'avait-il pas fait défiler tous les animaux devant lui pour lui trouver une compagne ? Étrange démarche, à peine concevable et qui nous fait mesurer l'immense liberté de cette aube de toutes les choses ! Ce n'est qu'après l'échec de cette vaste revue de l'animalité tout entière, qu'Il décide de tirer d'Adam lui-même la compagne qui lui manque. Il enlève donc toute la partie féminine de l'Hermaphrodite, et l'érige en être autonome. Ainsi naît Ève (Tournier, 1975 : 65-66).

Il s'agit ici, encore une fois, d'un Adam hermaphrodite, privé de son côté féminin pour créer Ève. Tournier préfère utiliser le terme d'« hermaphrodite » plutôt que celui d'« androgyne », mot que dans l'essai cité rappelait le mythe de l'androgyne de Platon. Par contre, « hermaphrodite » rappelle encore une fois la mythologie grecque : fils de Hermès et d'Aphrodite, comme son nom l'indique, Hermaphrodite hérite à sa naissance de la beauté de ses deux parents. Alors qu'il se baigne dans le lac de Carie, la naïade Salmacis, qui y habite, s'éprend du bel adolescent. Comme Hermaphrodite repousse ses avances, Salmacis l'étreint de force et supplie les dieux d'être unie à lui pour toujours. Le vœu est exaucé et ils ne forment plus qu'un seul être, bisexué. Hermaphrodite fait alors un vœu auprès de ses parents, que tout homme se baignant dans le lac de la nymphe en sortirait lui aussi doté d'attributs féminins. Comme la mythologie grecque n'abandonne jamais les pensées de Tournier, nous retrouvons ce récit en filigrane dans les siens.

Un autre aspect de cette réécriture se trouve dans le conte « La famille Adam », du recueil *Le Coq de bruyère*, paru en 1978. Il s'ouvre sur un ton biblique qui rappelle lui aussi la Genèse :

Au commencement il n'y avait sur la terre ni herbe ni arbre. Partout s'étendait un vaste désert de poussière et de cailloux.

Jéhovah sculpta dans la poussière la statue du premier homme. Puis il lui souffla la vie dans les narines. Et la statue de poussière s'anima et se leva (Tournier, 1978 : 11).

Le narrateur décrit en bref le scénario primordial de la création du premier homme. Toujours fidèle au texte biblique, il décrit la sécheresse de l'environnement et la dureté du sol. De la poussière qui y domine et de la main de Jéhovah naît Adam. Le narrateur, pour décrire Adam, poursuit son récit en utilisant le style de la question/réponse, typique de certains passages bibliques :

À quoi ressemblait le premier homme ? Il ressemblait à Jéhovah qui l'avait créé à son image. Or Jéhovah n'est ni homme ni femme. Il est les deux à la fois. Le premier homme était donc aussi une femme.

Il avait des seins de femme.

Et au bout de son ventre, un sexe de garçon.

Et entre les jambes, un petit trou de fille (Tournier, 1978 : 11).

Cette description d'Adam réitère qu'il est androgyne, comme son père Jéhovah. Or, Adam ne veut pas procréer d'enfants sur la terre infertile où il vit, et pour cette raison, Dieu crée pour lui le Paradis terrestre. L'homme se révèle alors avoir des sentiments contradictoires :

— Voilà, lui dit Adam. Il y a deux êtres en moi. L'un voudrait se reposer sous les fleurs. Tout le travail se ferait alors dans son ventre où se forment les enfants. L'autre ne tient pas en place. Il a des fourmis dans les jambes. Il a besoin de marcher, marcher, marcher. Dans le désert de pierre, le premier était malheureux. Le second était heureux. Ici, au Paradis, c'est le contraire.

— C'est, lui dit Jéhovah, qu'il y a en toi un sédentaire et un nomade. Deux mots qu'il faut que tu ajoutes à ton vocabulaire (Tournier, 1978 : 12-13).

C'est ainsi que va naître Ève, la première femme, née de la terre humide du jardin d'Éden. La séparation entre l'homme et la femme donne lieu à la division entre nomades et sédentaires, caractéristique de toute l'humanité au cours des siècles. Dans ce conte, l'androgyne ne représente pas la plénitude de l'être humain. Au contraire, elle est synonyme de douleur et, pour cette raison, il faut la détruire. L'androgyne ne

permet pas à l'homme de se réaliser complètement, car il est toujours déchiré par deux volontés contraires. Ces deux aspects se reflètent dans les fils du couple primordial : Caïn se montre sédentaire comme sa mère, au contraire de son frère Abel, nomade comme son père. Leurs vocations sont le miroir de leurs tempéraments : Caïn devient agriculteur et architecte, alors qu'Abel devient pasteur.

L'androgynie du premier homme n'est pas symbole de perfection, mais elle représente un fardeau pour l'homme, qui ne réussit pas à être complet. C'est seulement après la création de la femme et avec la séparation de son côté féminin, qu'Adam peut se sentir vraiment lui-même. Il faut rappeler qu'Adam ne sera complètement heureux et à son aise qu'après la chute, parce qu'il retrouvera son habitat naturel, c'est-à-dire le désert de poussière où il a été créé. Au contraire, Ève sera très malheureuse, puisqu'elle a été créée dans le Paradis, de la terre humide et riche de végétation.

Dans l'Éden, nous trouvons un Adam inquiet et une Ève heureuse, mais après le péché originel, la situation se renverse. Cet aspect marque l'opposition entre nomades et sédentaires qu'il faut imputer à l'androgynie d'Adam. L'androgynie initiale suivie de la séparation en deux êtres porte l'homme à se sentir imparfait et condamné à la recherche éternelle de la perfection perdue, c'est-à-dire l'unité. La conception de Michel Tournier ne s'éloigne donc pas de celle de Platon. Son originalité réside, comme nous l'avons vu, dans ce mélange de philosophie et de religion, mais aussi et surtout, dans la création d'un nouveau mythe caïnite. En effet, dans ce conte l'épisode de la tentation est seulement résumé, il n'y a de références à aucun arbre de la connaissance, puisque le centre de la narration devient la famille, c'est-à-dire la naissance de Caïn et Abel. Les deux frères présentés par l'auteur reflètent leurs alter egos bibliques à cela s'ajoute une analyse psychologique des motivations qui ont poussé le frère aîné à tuer son cadet. L'inversion de ce mythe proposée par Tournier se retrouve à la fin du conte, lorsque Dieu, fatigué par la vie nomade qu'il menait depuis tant d'années avec les fils d'Abel, décide de demeurer dans le temple bâti par Caïn. Le frère meurtrier devient alors le héros de la civilisation, symbole des sédentaires, précurseurs de notre monde, comme l'écrivain le souligne plusieurs fois à travers son œuvre.

Dans le même recueil, nous trouvons le conte « La fugue du Petit Poucet », réécriture du conte de Perrault. Ici, le personnage nommé Logre présente des traits androgynes, il explique l'origine des arbres au jeune Poucet, en disant que le Paradis était une forêt composée de différents arbres, chacun avec un pouvoir miraculeux, comme l'arbre de la connaissance du bien et du mal, mais qu'ils étaient un privilège de Dieu :

Et ce privilège, Yahvé entendait bien le garder pour lui seul. C'est pourquoi il dit à Adam : « Si tu manges du fruit de l'arbre numéro un, tu mourras ». Yahvé disait-il la

vérité ou mentait-il ? Le serpent prétendait qu'il mentait. Adam n'avait qu'à essayer. Il verrait bien s'il mourrait ou si au contraire il connaîtrait le bien et le mal. Comme Yahvé lui-même.

Poussé par Ève, Adam se décide. Il mord dans le fruit. Et il ne meurt pas. Ses yeux s'ouvrent au contraire, et il connaît le bien et le mal. Yahvé avait donc menti. C'est le serpent qui disait vrai (Tournier, 1978 : 59-60).

La réécriture proposée ici concerne la tentation d'Adam seul, et le serpent, porteur de vérité, s'oppose au Dieu menteur. L'histoire suit la tradition biblique, avec la chute de l'homme qui se retrouve dans un monde sans arbres, donc sans connaissances.

En 1984, dans *Le Vagabond Immobile*, un autre conte apporte un nouvel aspect à notre discussion : « Le Sosie de Dieu ». La narration, très ironique, commence par ces mots :

Dieu ayant fait le premier homme à son image et à sa ressemblance, rien ne le distinguait de lui. Adam était le Sosie de Dieu. Les anges, les voyant ensemble aller et venir en devisant dans les allées du Paradis, croyaient voir deux frères jumeaux, et bien malin aurait été celui qui aurait pu dire à coup sûr lequel était Dieu, lequel Adam (Tournier, 1984 : 65).

Tournier développe le thème de l'homme semblable à Dieu à partir de la création d'Adam, en restant fidèle à la Bible. Adam est donc le sosie de Dieu, au point que personne ne peut distinguer l'un de l'autre. Le récit se poursuit avec l'histoire de Lucifer, le plus beau des anges, qui, jaloux d'Adam, décide de se venger de lui. Il est alors accusé de déicide, comme s'il avait tenté de tuer Dieu, pas Adam. Lucifer change de tactique : il suggère à Dieu de créer une compagne pour l'homme : « Dieu créa Ève. L'affaire était dans le sac. » (Tournier, 1984 : 65). Le conte se termine par ces mots, sans aucune référence à l'épisode entier connu du lecteur. Ici, Adam ne présente aucun trait androgyne, en tant que sosie de Dieu, mais il devient la cause de la malédiction de Lucifer. D'autre part, si Ève n'est pas représentée, le lecteur peut saisir sa nature séductrice à travers les pensées de Lucifer.

Un cas singulier de réécriture se présente dans les contes publiés en 1989, dans *Le Méridien amoureux* – notamment « La légende de la musique et de la danse » et « La légende des parfums », contes qui tiennent un rôle fondamental dans notre compréhension de la réflexion de l'auteur sur la création.

La création du premier homme est ainsi décrite dans « La légende de la musique et de la danse » :

Au commencement Dieu créa le ciel et la terre. Or les ténèbres couvraient la terre et le silence emplissait le ciel. Dieu créa donc les astres, les luminaires et les planètes.

Et la lumière fut.

Ensuite Dieu créa l'homme. Et il le fit mâle et femelle, ce qui veut dire qu'il avait des seins de femme et un sexe de garçon à la fois. Et Dieu se retira derrière un nuage pour voir ce qu'Adam allait faire (Tournier, 1989 : 283).

Précisons que la Genèse utilise aussi les deux pronoms au singulier et au pluriel en référence à la création d'Adam. Tournier reprend donc cette figure de style et la développe à la lumière du mythe platonicien.¹

L'Adam androgyne se met à tourner sur lui-même, si bien que, pris de vertige, il tombe sur le sol. La description de ce mouvement est amenée sur un ton très ironique. Encore une fois, Adam demande à Dieu une compagne :

Alors il fit tomber Adam dans un profond sommeil. Puis il sépara son corps en deux moitiés, la moitié mâle et la moitié femelle, et de cet être devenu double, il fit un homme et une femme (Tournier, 1989 : 284).

Ici, nous remarquons l'importance de l'androgynie d'Adam, scindé en deux entités. L'originalité de ce conte est représentée par l'idée de la danse : le couple danse au Paradis terrestre, mais, après la chute, souffre de l'absence de musique dans le monde. Pour y remédier, l'homme et la femme doivent devenir de nouveaux créateurs qui reproduisent la musique des sphères célestes. L'homme doit concevoir quelque chose qu'il a déjà possédé, sans avoir à le demander, mais pour cela, il doit maintenant réinventer pour recréer le Paradis sur Terre.

Dans le deuxième conte, « La légende des parfums », nous remarquons une variation, puisqu'il n'y a pas de mention de l'androgynie du premier homme. Ici, la femme est simplement créée à partir de la terre humide et fertile de l'Éden. Dans le premier conte, le couple primordial devait reconstituer la musique céleste ; dans celui-ci, il doit récupérer les parfums du Paradis. C'est ainsi qu'Adam et Ève seront les premiers parfumeurs de l'humanité.

Ces deux contes montrent la réflexion de l'auteur sur la Création, c'est-à-dire aussi la création littéraire, la création artistique qui doit engendrer à travers la réécriture, des sujets et des thèmes aussi originaux et durables que son hypotexte, grâce à divers procédés, tels que la substitution, le déplacement ou l'expansion des textes de base. Le travail de réécriture, selon Jean-Bernard Vray, se fait chez Tournier selon les mécanismes avérés par Freud concernant les rêves, c'est-à-dire, par

¹ « Et Dieu créa l'homme à son image ; il le créa à l'image de Dieu : il les créa mâle et femelle », *La Genèse*, I, 27, dans *La Sainte Bible*, p. 2.

condensation de deux récits – Genèse 1 et 2-3 –, par déplacement – la création d'Ève n'intervenant qu'après la chute –, par adjonction – considérant les pouvoirs attribués aux arbres ordinaires –, et enfin par suppression – puisque le serpent est absent. (1991 : 60-61). Quels que soient les qualités que l'on attribue à cette réécriture, elle est avant tout révélatrice de ce qu'Arlette Bouloumié (1990 : 63) avance, à savoir que « Le mythe de l'androgynisme est omniprésent dans l'œuvre de Michel Tournier, dont on peut dire que chaque roman est le récit d'une quête métaphysique ou religieuse ». Bouloumié (1990 : 79) voit en cette quête un souhait positif : « le mythe de l'androgynisme, mythe eschatologique, exprime l'espoir d'un retour à l'unité primordiale par le dépassement de tous les conflits, de toutes les contradictions. ». Le choix de ce mythe révèle en effet, dans l'œuvre tournierienne, une volonté de recréer l'unité perdue après la chute, pour résoudre les conflits humains à la lumière d'une pensée nouvelle.

Le mythe de l'androgynisme, mythe philosophique, passe par la religion pour être actualisé dans l'œuvre de Michel Tournier. Ce mythe se propose d'une part, comme une manifestation d'appartenance à un patrimoine culturel précis, qui se situe entre philosophie grecque et religion judéo-chrétienne, et cet héritage est actualisé par l'auteur grâce à la pratique littéraire de la réécriture. À ce propos, Michael Worton (1986 : 54) a écrit : « Pour Tournier l'écriture, qui est toujours ré-écriture, doit mener à la publication qui, elle, ouvre au lecteur un champ de prospection et d'approbation éventuelles. Valorisation du lecteur donc et affirmation de la créativité de la lecture ». Le rôle du lecteur est fondamental pour la création littéraire, sans lui l'œuvre ne peut ni exister ni survivre, et la réécriture n'a pas de sens sans l'appréciation du lecteur. Aucune des réécritures de Tournier, en fait, ne peut être comprise sans une lecture approfondie et savante.

Cette étude montre donc la volonté de Tournier de réécrire des sujets religieux à la lumière d'interprétations littéraires et philosophiques. Ces deux aspects soulignent un sens très fort d'appartenance à la culture et aux traditions européennes, associé au désir d'adapter à la fois le mythe platonicien et le sujet biblique. L'actualisation du mythe permet à l'auteur d'aborder les questions centrales du monde moderne – que ce soit la séparation de l'humanité entre nomades et sédentaires, ou l'origine de l'homme et de la femme actuels dans les circonstances du couple primordial et par le processus de recréation commencé par Adam et Ève, premiers inventeurs, précurseurs des grands compositeurs et parfumeurs modernes.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

BEAUDE, Pierre-Marie (2003) : « Tournier et le détournement du mythe biblique ». *Laval théologique et philosophique*, 59(3), 421–439.

- BOULOUMIÉ, Arlette (1988) : *Michel Tournier: le Roman mythologique, suivi de questions à Michel Tournier*. Paris, José Corti.
- BOULOUMIÉ, Arlette (1990) : « Le Mythe de l'Androgyne dans l'œuvre de Michel Tournier », in Frédéric Monneyron (dir.), *L'Androgyne dans la littérature* (Actes du Colloque tenu à Cerisy-La-Salle, 26 juin-7 juillet 1987), Paris, Albin Michel (*Cahiers de l'Hermétisme*, 2), 63-79.
- BOULOUMIÉ, Arlette (1992) : « Mythe, image et illusion ou le miroir du diable dans l'œuvre de Michel Tournier », in *L'Illusion. Cahiers internationaux du symbolisme*, 87-100 (actes du colloque de Calacécité, Espagne, juillet 1989).
- BOULOUMIÉ, Arlette (2000) : *La réécriture ironique des légendes d'origine dans quelques textes courts de Michel Tournier*, in *La forma breve nella cultura del Novecento, scrittura ironiche*, Napoli, Edizioni Scientifiche Italiane, , 289-299.
- JOLLES, André (1972) : *Formes simples*. Paris, Seuil.
- La Sainte Bible*. Traduction d'après les textes originaux par le Chanoine A. Crampon, Société de Saint Jean l'Évangéliste. Desclée et Cie, Éditeurs Pontificaux, Paris, Tournai, Rome, 1939.
- LÉVI-STRAUSS, Claude (1958) : *Anthropologie structurale*. Paris, Plon, 1974.
- PLATON (380 av. J.-C.) : *Le Banquet*. Paris, Garnier-Flammarion, 2016.
- RICCEUR, Paul (1960) : *Finitude et culpabilité II, La Symbolique du Mal*. Paris, Aubier-Montaigne.
- TOURNIER, Michel (1970a) : *Le Roi des Aulnes*. Paris, Gallimard (Folio).
- TOURNIER, Michel (1970b) : « Des éclairs dans la nuit du cœur », in *Les Nouvelles Littéraires*. 26 novembre 1970.
- TOURNIER, Michel (1975) : *Les Météores*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1978) : « La Famille Adam », in *Le Coq de bruyère*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (1989) : « La légende de la musique et de la danse » et « La légende des parfums ». *Le Méridien amoureux*. Paris, Gallimard.
- TOURNIER, Michel (2001) : *En lisant la Bible*. Conférence, UFR Lettres, Université d'Angers, 27 février 2001.
- VRAY, Jean-Bernard (1991) : « La question de l'origine », in Arlette Bouloumié et Maurice de Gandillac (dir.), *Images et signes de Michel Tournier: Actes du Colloque du centre culturel international de Cerisy-la-Salle* (août 1990). Paris, Gallimard, 57-76.
- VRAY, Jean-Bernard (1994) : « La Bible revue et détournée par Michel Tournier », in P.-M. Beaude (dir.) *La Bible en littérature: Actes du colloque international de Metz*. Université de Metz, 207-223.
- WORTON, Michael (1986) : « Écrire et ré-écrire: le projet de Tournier ». *Sud*, 61, 52-69.

**Covadonga et Pélage :
le lieu de mémoire d'un héros national
dans les littératures espagnole et française du XIX^e siècle**

María del Rosario ÁLVAREZ RUBIO

Universidad de Oviedo

rar@uniovi.es

Resumen

La cueva de Covadonga, donde Pelayo venció al invasor musulmán en el siglo VIII, sigue siendo, desde los textos cristianos de la Edad Media, uno de los símbolos fundadores de la identidad nacional. Recorriendo las principales etapas de su recepción en España, en el siglo XIX, y por mimetismo en Francia, se pueden observar los avatares de esta materia épica que pronto llevó la huella de la religiosidad. En este período de profundos cambios políticos y culturales, diferentes corrientes ideológicas se apropian este núcleo identitario. Posteriormente, para los exiliados, y junto a su valor de cohesión regional, mantiene su capacidad inspiradora en casi todos los géneros, ya sean ficcionales, referenciales o híbridos.

Palabras clave: Espacio literario e identitario. Leyendas. Relatos de viaje.

Abstract

The cave of Covadonga, where Pelagius triumphs over the Muslim invader in the eighth century, has remained since the Christian texts of the Middle Ages one of the founding symbols of national identity. The main stages of its literary reception in the nineteenth century in Spain and, by imitation, in France, allows us to observe the avatars of this epic material, tinged with religiosity from early on. This identity core, seized by the various ideological currents present in this period of profound political and cultural upheaval, and its regional-cohesion value for individuals in exile retain their inspirational capacity in almost all genres, be they fictional, referential or hybrid.

Keywords: Literary space and identity. Legends. Travel narratives.

Résumé

La grotte de Covadonga, où Pélage triomphe sur l'envahisseur musulman au VIII^e siècle, reste depuis les textes chrétiens du Moyen Âge l'un des symboles fondateurs de l'identité nationale. Le parcours des vecteurs principaux de sa réception littéraire au XIX^e siècle en Espagne et, par imitation, en France, permet d'observer les avatars de cette matière

épiques, très tôt empreinte de religiosité. Ce noyau identitaire, dont s'emparent les différents courants idéologiques présents dans cette période de profonds bouleversements politiques et culturels, et sa valeur de cohésion régionale pour les individus en exil gardent leur capacité inspiratrice dans presque tous les genres qu'ils soient fictionnels, référentiels ou hybrides.

Mots-clé : Espace littéraire et identitaire. Légendes. Récits de voyages.

0. Covadonga: ancien *lieu de mémoire*

Depuis le Moyen Âge la tradition historiographique et littéraire espagnole a attribué à Covadonga la catégorie d'espace fondateur d'identité nationale, un *lieu de mémoire*, si l'on emprunte l'expression de l'historien Pierre Nora (1984 : XXXIV-XLII). Ces endroits singularisés par l'attachement, par la volonté de les rappeler, par le récit idéologique ou de propagande, sont, d'après celui-ci, les traces qui relient un groupe culturel à son passé historique. Leur étude reflète, au sein des discussions sur les défis contemporains de la narration historique, et des nouveaux rôles et entité de la mémoire médiatrice, les enjeux complexes de la transmission de ce patrimoine culturel commun. La condition de lieu de mémoire comprendrait alors une série de traits reconnaissables et parfois paradoxaux, puisqu'il s'agit de la mise en œuvre de caractéristiques physiques mais aussi abstraites, érigées en symbole, et dotées en plus de polyvalence. Ce sont des endroits hybrides, métissés par les révisions, soumis enfin au changement temporel qui garantit cependant leur survie :

Car s'il est vrai que la raison d'être fondamentale d'un lieu de mémoire est d'arrêter le temps, de bloquer le travail de l'oubli, de fixer un état de choses, d'immortaliser la mort, de matérialiser l'immatériel pour – l'or est la seule mémoire de l'argent – enfermer le maximum de sens dans le minimum de signes, il est clair, et c'est ce qui les rend passionnants, que les lieux de mémoire ne vivent que de leur aptitude à la métamorphose, dans l'incessant rebondissement de leurs significations et le buissonnement imprévisible de leurs ramifications (Nora, 1984: XXXV).

Covadonga possède les trois valeurs principales assignées à ces reconstructions culturelles, en tant que puissant carrefour physique, symbolique et, à différents degrés, fonctionnel : lieu de culte pré-chrétien d'abord, de pèlerinage marial, lié très tôt au Chemin de Saint-Jacques (Martín Vega, 2016), grâce à la consécration du monastère, de la chapelle (*el Milagro*), et finalement de l'imposante et tardive basilique ; ensuite et avant tout, la scène nécessaire, et à la topographie marquée, pour cet événement guerrier, promu par la mémoire prospective comme mythe de fondation d'un état, puis d'une nation (*building-nation*) (Arbesú Fernández, 2008) ; bientôt, premier tombeau royal, et centre abbatial de pouvoir, longtemps pourtant délaissé, sous la

protection royale, et puis sous la juridiction papale (1851) (Tuñón, 2016) ; symbole d'attachement régional et d'amour au terroir asturien ; voire même, célébration romantique de la beauté sauvage de sa nature. Soit un ensemble sédimentaire de signifiés, constants ou changeants. Après les réinterprétations culturelles, idéologiques et politiques reformulées au XIX^e siècle, la culture officielle exalte en 2018 plusieurs commémorations rattachées à ce lieu de mémoire : les mille trois cents ans de la création de l'ancien royaume des Asturies, le centenaire du couronnement canonique de la Vierge devant Alphonse XIII et la naissance du Parc naturel de la Montagne de Covadonga, conçu d'après un modèle aristocratique de conservation (Izquierdo, 2016 : 116).

Cet espace sacré pré-romain – *Cova Dominica* ou plutôt *Covadefonga*, *Covadefonga* (Concepción, 2016 : 192-198) – au milieu des forêts et d'eaux vives, dont le Deva qui y tombe en cascade, s'ouvre sur le versant du mont Auseva – alors aussi Mont de la Vierge – du côté nord de la cordillère des Pics d'Europe. Le site (*Real Sitio*) à proprement parler – car la légende et l'archéologie rendent compte aussi de la suite du combat dans des alentours proches ou lointains –, comprend aujourd'hui l'ancienne grotte, jadis impressionnante par son élévation et son ascension dangereuse et pénible – rendue plus praticable grâce aux travaux entamés sous Charles III après l'incendie dévastateur de 1777, et puis grâce à la visite d'Isabelle II en 1858 – ainsi que les constructions collégiales et la Basilique néo-médiévale bâtie sur la colline voisine à la fin du XIX^e siècle. L'évolution physique et monumentale de l'espace construit, voire de l'image sacrée – *la Santina* pour les fidèles asturiens, mais aussi la Vierge des Batailles –, au fil du temps depuis les témoignages de Morales (*Viaje de A. de M. por orden del rey D. Felipe II a los reynos de León y Galicia y Principado de Asturias*, 1765), a été constatée par plusieurs études (Cabal, 1918 ; Canella, 1918 ; Menéndez Pidal y Álvarez, 1956). L'influence religieuse de la dévotion mariale est au cœur aussi de la fondation des premières réunions des Asturiens hors de la province, d'abord à Madrid¹, devancière del Centro de Asturianos devenu avant tout patriotique et social (1881), et plus tard dans les provinces espagnoles d'Outre-Mer, particulièrement en Amérique (López Álvarez, 2016).

Au XIX^e siècle, la grotte et son entourage naturel terrifiant seront évoqués dans la peinture romantique de paysages (Morales Saro, 1987 : 33-59). Parmi les représentants les plus actifs pour la planification d'un nouveau temple digne de ce lieu de mémoire², après le modèle classique de Ventura Rodríguez, finalement en partie rejeté, il faut citer notamment (à part Frassinelli, contact privilégié dans la con-

¹ C'est justement à la confrérie dévote madrilène que l'on doit la première image conservée de la Vierge dans sa grotte (1744).

² À partir de 1777 la chapelle annexe de Saint Ferdinand accueillait les offices religieux. Celle que les voyageurs des années 1850 et 1860 pouvaient visiter datait de 1820, bien avant les constructions de la fin du siècle.

trée), le peintre Pérez Villaamil, grand diffuseur de la région auprès des cercles littéraires, artistiques et sociaux, et l'écrivain Nicolás Cástor de Caunedo³, également très influent sur ses collègues espagnols et sur lequel nous nous arrêterons plus loin. C'est pourtant le projet de Frassinelli (*el alemán de Corao*), dessinateur précis, artiste bibliophile et antiquaire, qui s'imposera dans le dernier tiers du siècle, soutenu inlassablement par l'évêque Sanz y Forés et le chanoine Máximo de la Vega. Ce choix esthétique constitue enfin le triomphe de la magnificence naturelle de l'environnement et de l'expérience du sublime, même sur la construction primitive en bois de l'ancien *Milagro de Covadonga*, anéanti en 1777, dont les poutres s'avançaient dangereusement dans le vide, et qui étaient populairement attribuées au travail des anges.

Mais attardons-nous sur quelques descriptions de l'endroit à cette période décisive de reconstruction monumentale, glanées chez des voyageurs antérieurs aux chantiers, comme l'écrivain exilé Manuel Galo de Cuendias (*L'Espagne pittoresque, artistique et monumentale. Mœurs, usages et costumes*, 1848 : 61) et le chroniqueur du voyage royal de 1858, Juan de Dios de la Rada (*Viaje de S.S.M.M. y A.A. por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*, 1860 : 528-547). La description sommaire du site et des villages à ses pieds (Soto, Riera) par Cuendias offre une vision du sanctuaire avant quelques travaux d'amélioration pour accueillir Isabelle II (« s'étend la montagne d'Auseba, sur la crête de laquelle s'élève un rocher aride d'où jaillit une petite rivière appelée la Diva ou la Deva [...] [qui] va ensuite, serpentant, dans une vallée sombre, étroite, enfoncée entre deux monts escarpés, et qui, plus loin, se rétrécit tellement, qu'une personne venant de Soto ou de Riera, arrivée au sommet du rocher, n'apercevrait aucune issue devant elle ». À la suite de la reine, Rada (1860: 546) rend compte de l'impression reçue :

Dentro de la cueva suspéndese, a una altura de 90 pies, una galería, cuyo suelo nivelan y continúan algunas tablas que terminan por un débil antepecho también de bandera. En el extremo de esta galería, una estrecha capilla guarda la imagen de Santa María de Covadonga, y en el frente ocupa el centro de una silvestre gruta tapizada de musgo, pesada lápida de mármol lisa, sin inscripción alguna, bajo la que duerme Pelayo.

D'autre part, le fait même qu'elle ait été réinterprétée comme une sorte de « rupture inaugurale » (Nora, 1984 : XXXIX), en dépassant les desseins originaux de ses acteurs historiques, transforme Covadonga en témoignage d'un « réseau articulé de ces identités différentes, une organisation inconsciente de la mémoire collective qu'il nous appartient de rendre consciente d'elle-même. Les lieux sont notre moment de l'histoire nationale » (Nora, 1984 : XLI). Cette grotte naturelle, située dans le conseil municipal de Cangas de Onís – l'ancienne *Canicas* des chroniques et première

³ Rada (1860: 495-496) présente dans sa chronique la reproduction du projet de Caunedo pour la restauration du temple de Covadonga.

cour royale –, est surtout liée dans la mémoire collective à un fait d'armes incontestable, même si l'on discute encore de sa date – entre 718, pour Montenegro et Castillo (1992) et 737 pour García Moreno (1997) –, du nombre de contingents réunis, des stratégies utilisées ou des routes empruntées. La répercussion politique de cet événement historique du VIII^e siècle, célébré par les hymnes liturgiques mozarabes et transmis par la tradition orale, a été léguée à la postérité comme un *judicium Dei* par la propagande d'état du royaume asturien naissant du IX^e siècle (García Moreno, 1992). Le retentissement symbolique de cette prouesse des montagnards sur les troupes musulmanes, ancré dans la mémoire ancienne, s'appuie essentiellement sur deux piliers d'un projet politique porté par Alphonse III *el Magno* : la revendication de l'héritage wisigoth et la légitimité d'une cause marquée au sein de la foi religieuse. C'est ainsi que cet événement suscite un récit initiatique, susceptible de manipulations (Ordoñez, 2016), pour faire reconnaître les droits du royaume en expansion sur les territoires conquis à l'ancien envahisseur. L'objet emblématique par excellence du triomphe sur l'Islam, la Croix de la Victoire, sera également le fruit à grand succès de la propagande épiscopale d'un autre Pélage, l'évêque d'Oviedo au début du XII^e siècle, afin de mettre en valeur le prestige des reliques et les origines du temple (Alonso, 2017).

Covadonga porte, de cette façon, un sème constant d'immutabilité autour de l'idée de fondation et de son faisceau de notions satellites comme par exemple la restauration, la reconquête, l'indépendance, ou la liberté, celles-ci se réactivant et s'adaptant à chaque période historique autour du façonnement de l'identité nationale. Jusqu'à la fin du XVIII^e siècle, ce lieu de mémoire du nord apparaît comme le premier jalon, parmi d'autres référents péninsulaires, comme à l'est, celui de San Juan de la Peña en Aragon aussi sanctionné par la croix divine, pour la *restauración* d'un ordre politique et ecclésiastique antérieur à l'invasion. Parallèlement, il sera revendiqué comme le premier repère géographique en tant que fondement premier de l'état et de la nation, issus tous deux de plusieurs royaumes et de leurs lois (Ríos Saloma, 2011). Vers le milieu du XIX^e, dans le processus évolutif de la construction des identités collectives, le concept historiographique multiforme de *reconquista* est redéfini. Ainsi sont ajoutés aux enjeux de liberté et d'honneur, la notion de récupération territoriale. A partir de cette période, ces deux symboles identitaires que sont l'espace et son héros vont être investis d'autres interprétations idéologiques et vont faire l'objet des remaniements littéraires propres à cette époque.

1. Pélage : le héros atemporel

Si le site incarne des qualités abstraites et des sentiments de cohésion collective, devenant aussi le tombeau du roi du royaume naissant, Pélage, le chef des forces rebelles contre les envahisseurs musulmans, assume la condition mythique de héros et premier monarque d'une lignée se proclamant l'héritière des droits hispano-wisigoths.

La victoire de l'infant Pélage, tel qu'il est nommé traditionnellement dans les Asturies jusqu'au début du XX^e siècle pour sa lignée royale transmise par la tradition, a longtemps été présentée en littérature, conformément à une conception providentialiste de l'histoire, comme pendant du mythe de la perte de l'Espagne à Guadalete par le roi Rodrigue. Le cycle littéraire centré sur ce dernier, le roi déchu par ses péchés, réécrit sa responsabilité symbolique dans la défaite et l'invasion : héritier d'un trône convoité et miné par les intrigues et la vengeance, le courageux Rodrigue ose braver certaines interdictions – le viol, ou la séduction de Florinda, *la Cava*, fille de son vassal le comte don Julián ; l'ouverture du coffret de la tour d'Hercule à Tolède (Vega et Valera, 2015) – par luxure et par orgueil. Son *hybris* et ses passions déchaînent la catastrophe sur ses sujets et l'amènent le lendemain de la bataille à une expiation exemplaire diffusée par les romances (Menéndez Pidal, 1958).

Exalté dès les premiers temps comme un sauveur messianique choisi par Dieu pour délivrer son peuple, Pélage porte cependant plusieurs signes idéologiques nés de chaque période culturelle (Arbesú Fernández, 2008) : l'ancien *spatarium* (garde du corps) de Rodrigue deviendra bientôt un modèle de prince chrétien, élu par ses pairs pour son courage et son sang royal, juste, courageux, prudent et pieux face à ses prédécesseurs. Au cours du temps, il devient aussi dans la littérature espagnole le pèlerin en Terre Sainte au XVI^e siècle, le montagnard qui fuit la cour corrompue au XVII^e, le prétendant qui assiste aux nouvelles théories politiques au XVIII^e. C'est lui qui encourage les révoltés contre l'envahisseur napoléonien, le symbole de l'Espagnol libre et indomptable, puis le représentant des valeurs constitutionnelles promues par les libéraux émigrés en France et en Angleterre, et progressivement l'incarnation des doctrines conservatrices. De son côté, le site reste généralement jusqu'alors dans l'ombre de son héros : c'est l'endroit d'une bataille glorieuse mais qui suscite, dans un premier temps, très peu de descriptions, sauf dans certaines scénographies dramatiques du XVII^e et, depuis le XVI^e siècle surtout dans les poèmes épiques (Álvarez Rubio, 2015 : 58-66).

À l'étranger, l'encyclopédie européenne par excellence du XIX^e siècle français, le *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle* de Pierre Larousse, lui aussi un autre lieu de mémoire générationnel, n'accorde à Covadonga (« la caverne de Pélage ») que quelques lignes dans le tome V (1869 : 426). En revanche, la plupart des informations portent sur Pélage (1874, tome XII : 512-513)⁴.

Les lieux de mémoire sont, en effet, légitimés par l'histoire et par la littérature. C'est précisément cet entrecroisement de l'imaginaire, de la tradition historique et de

⁴ Non seulement sur les aspects historiques (les versions opposées sur l'origine supposée de ce chef de partisans, et sur le statut et l'origine de Muza ; le développement du royaume aux débuts, l'appui d'Alphonse de Cantabrie à ses côtés et d'Urbain, archevêque de Tolède), mais aussi sur son parcours littéraire abordé dans un petit aperçu (Pinciano, Solís, Quintana, Espronceda, et notamment, Hartzenbusch). Le drame *La mère de Pélage* de ce dernier, est l'objet d'un résumé laudatif.

la légende, bref, les réécritures de cet héritage culturel au XIX^e siècle, qui constitue l'objet de cet aperçu général, à travers un choix chronologique, limité mais représentatif, de textes littéraires, dont quelques récits de voyage. Cet aperçu général ne suit pas la voie féconde de la mythocritique, mais fait plutôt appel au contexte de l'histoire littéraire et politique du XIX^e siècle et à certains repères préalables sur ce sujet, présentés dans des travaux précédents (Morales Saro, 1987 ; Álvarez Rubio, 2015). Cette approche abordera les lignes maîtresses de la réception des trois axes de l'événement transmis jusqu'alors : le héros guerrier, l'intervention divine et, surtout, le rôle littéraire du site. Et cela à travers un échantillon de productions espagnoles et, par effet de miroir entre voisins partageant des conjonctures historiques et culturelles étroitement liées, un choix d'ouvrages composés en France. Ces textes français vont accueillir les modèles historiques et littéraires exportés par les exilés et les traducteurs espagnols d'abord, et présentés ensuite par les hispanisants français, mais ils adapteront souvent à leurs propres intérêts nationaux, esthétiques ou religieux.

2. Des traditions aux réécritures littéraires du XIX^e siècle

La critique littéraire a souligné le processus complexe d'élaboration et de transmission des traditions orales, notamment sous l'impulsion du *Volksgeist* romantique, ses enjeux et ses relations avec la littérature savante (Romero Tobar, 1994 : 138-155), qui y puise et réécrit aussi ses propres variantes. Un exemple représentatif de la puissance inspiratrice des légendes traditionnelles de la géographie espagnole, dont celles des Asturies, est le répertoire des narrations en prose du XIX^e siècle, encore en cours, publié sur le site web www.descubreleyendas.es⁵. Les Français, bien davantage encore que les Espagnols, vont puiser dans les sources littéraires plutôt que dans les traditions orales ou mixtes, composées de choses entendues parfois par les voyageurs et insérées dans leurs récits. Les principales séquences narratives de la tradition la plus répandue, dont les composantes ont été déjà recomposées au fil des siècles (Arbesú Fernández, 2008) et complétées par les mémoires orales jusqu'au XIX^e, sont fournies par les chroniques les plus anciennes : ce sont notamment la *Crónica Albedense* (vers 976), les deux versions (*Rotense* et de *Sebastián*) de la *Chronique d'Alphonse III*, source commune disparue, et la *Continuatio Hispana* (754) ou *Pacense*, à l'instar des hymnes liturgiques mozarabes pour remercier Dieu de la victoire des chrétiens et de l'expiation du péché (García Moreno, 1997). Au fur et à mesure que l'on ajoute au cours du XIX^e d'autres sources historiques, dont d'autres nouvelles hispano-musulmanes, les historiens précisent les faits historiques mais l'imaginaire a toujours recours à des segments supposés vrais et, en même temps, poétiques. En résumé, les unités fondamentales de la tradition transmise, après la défaite de Guadalete et avant la bataille de Covadonga, sont, d'abord, les préliminaires qui attisent l'affrontement,

⁵ *Legionario Literario Hispánico del siglo XIX*. Proyecto I+D+I Ministerio de Economía y Competitividad FFI 2013-43241 R.

c'est-à-dire l'envoi de Pélage, en tant qu'ambassadeur, à Cordoue, par Munuza (gouverneur du Nord), afin d'épouser la sœur du héros pendant son absence ; la fuite de Pélage de Cordoue et son arrivée dans les Asturies; sa traversée à cheval du fleuve en crue Pionia, pour échapper au piège, à Brece; les préparatifs de l'insurrection et l'ordre d'arrêt dicté par Tarik, le chef de l'armée musulmane. Viennent ensuite les préliminaires de la lutte : les pourparlers entre Opas, l'évêque traître, qui se tient au pied de la montagne, et Pélage, qui se trouve à l'entrée de la grotte, puis son admonition. Enfin, le développement du combat inégal et la victoire des rebelles : la disposition des chrétiens au-dessus de la grotte et à l'intérieur ; les prodiges divins, comme la pluie de flèches et les pierres qui rebondissent sur les troupes ennemies qui les avaient jetées ; la mort d'Alkama, compagnon d'armes de Tarik et chef de l'expédition ; l'emprisonnement d'Opas; la débandade des survivants et leur mort à Liébana, à cause de l'éboulement du mont Cosgaya, et la mort de Munuza. Les ouvrages postérieurs feront appel à ce substrat primitif en latin et aux couches superposées en arabe et en plusieurs langues romanes, avec des ajouts successifs : par exemple, le serment du nouveau roi (*la jura*), et sa proclamation hissé sur le pavois comme *primus inter pares* par les siens ; ou les variations sur l'origine de la croix en bois qui sert d'étendard. C'est un don humain de l'ermite habitant la caverne qui prédit la victoire, ou bien un don divin qui descend en apothéose des cieux, soutenu par des anges, au zénith de la bataille. De même, cette intervention divine prend plusieurs formes : par exemple, celle d'une promesse d'asile en récompense à la piété de Pélage qui, quelques jours avant la bataille, poursuit un bandit jusqu'à la grotte où un ermite vénérat une image de la Vierge, et pardonne le fuyard par respect ; surtout à travers les forces de la nature déchaînées contre l'ennemi ; et progressivement par l'apparition de la Vierge elle-même pour redonner confiance aux assiégés et annoncer leur triomphe. La grotte, l'ermite, le combat inégal, et surtout la croix miraculeuse apparaissent de même sous plusieurs variantes dans la consécration du triomphe de révoltes à l'origine du royaume de Sobrarbe (Alto Aragón) ou du Portugal.

2.1. Premières décennies du siècle : les orages idéologiques

Les fils thématiques développés de préférence dans les ouvrages littéraires du XIX^e siècle, remontent d'abord aux différents dilemmes, politiques et privés, présents dans les textes savants. D'une part, on remarque la continuité du conflit politico-idéologique *ilustrado* dans le théâtre du XVIII^e entre liberté et oppression, bon et mauvais gouvernement, incarné respectivement par Pélage et Munuza – comme dans la pièce exemplaire de Jovellanos, où la montagne et la grotte restent en marge au profit de la prééminence de Gijón. Les circonstances politiques des premières années du siècle, puis l'invasion napoléonienne, renforcent ce nœud dramatique capital, le contextualisant dans une guerre d'indépendance et dans le réseau de positions idéologiques en tension. D'autre part, pendant les décennies pleinement romantiques, outre les questionnements idéologiques plus ou moins explicites, deux motifs littéraires, eux

aussi issus des chroniques, sont de nouveau mis en valeur dans les drames : le premier, la jeunesse de Pélage, son origine royale et l'assassinat du duc Favila, son père, par la jalousie du roi Egica ; le deuxième, l'épisode romanesque dès l'origine (Arbesú Fernández : 303-310) du mariage de Munuza, le gouverneur de la ville de Gijón, avec Hormesinda, la sœur de Pélage. La vogue du premier commença en fait à partir du succès de la *Crónica Sarracina* (vers 1430), que Pedro del Corral avait élaborée à partir des textes d'Al-Razi (*Crónica del moro Rasis*) et de l'ancienne chronique *Albeldense*. Cet ouvrage à grand succès diffusera longtemps ce noyau fictionnel que Cristóbal Lozano, très relu au XIX^e siècle, lui avait emprunté dans son récit « El nacimiento de Don Pelayo », inséré dans *Reyes nuevos de Toledo* (1667). Le deuxième motif inventé de longue date aussi, rattaché à l'histoire d'Abi-Neza (Munuza) et du duc Eudes d'Aquitaine, est aussi prisé par des poèmes épiques comme celui de Cristóbal de Mesa au XVII^e. Les prétentions amoureuses de Munuza, sincères dans le poème épique du XVII^e, ou intéressées comme l'ouvrage de Solís et dans certaines pièces célèbres des *ilustrados*, ont celle de Moratín père, où le personnage féminin est protagoniste de plein droit, contribuent à déclencher la tension dramatique dans quelques ouvrages de la première moitié du XIX^e siècle : c'est le cas de l'influent *Pelayo* néo-classique de Quintana (1805)⁶. Là, le héros est proclamé patriote de la nation sacrée, car il sacrifie les liens familiaux pour l'intérêt général. Dans le discours final à l'adresse des citoyens (au nom « de la patrie, de la foi et de l'État »), la mise en scène du serment de fidélité du héros lui fait tenir la main droite d'Alphonse de Cantabrie, son successeur historique, tout en laissant reposer sa main gauche sur le bouclier que lui présente ce dernier. Gijón devient le précédent poétique et symbolique de Covadonga, dont le nom n'est pas mentionné, sauf par quelques allusions connotatives aux montagnes où elle se trouve. Ce Pélage citoyen, et patriote prévoyant, avertit ainsi ses descendants des menaces étrangères à venir, c'est-à-dire des campagnes européennes imminentes de Napoléon. Tout près d'un temps d'affrontements, les auteurs dramatiques vont représenter la fresque historique plus vaste de la guerre, avec la mise en scène de la bataille même et l'hommage au culte religieux et patriotique. Le rôle de la Vierge et son patronage dans la victoire sont aussi réclamés par des auteurs catholiques militants espagnols. Progressivement commenceront à surgir, de même que les collections folkloriques et patrimoniales, des ouvrages avec une empreinte régionaliste où percent surtout les sentiments d'amour à la terre natale asturienne (*la asturianía*).

Lorsqu'éclate la Guerre d'Indépendance espagnole (la Guerre d'Espagne napoléonienne), le souvenir de la résistance contre l'ennemi étranger est fortement attisé afin d'inciter le peuple à se révolter. Dans ce contexte martial, comme auparavant, la scène espagnole se sert à l'envi de l'histoire comme excuse ou justification légitime d'un théâtre patriotique et politique (Freire : 2015). Il s'agit principalement des ou-

⁶ Pièce très représentée sous le Trienio Liberal (1821-1823) et à partir des années 1830.

vrages de propagande à dessein politique et social, des leçons d'histoire et des harangues, ainsi que des comédies⁷, des danses, des pièces courtes, des allégories⁸, ou des reprises arrangées de drames historiques du XVII^e siècle⁹. Le chef insoumis y est toujours invoqué parmi les mânes des ancêtres. Le retentissement de la révolte espagnole se répand sur toute l'Europe, rendant plus familier son nom auprès du public étranger.

La présence dans la littérature française de cette figure historique étrangère se développe fondamentalement à partir des modèles espagnols et des enjeux politiques du début du XVII^e siècle. Cette réception durant les premières décennies du XIX^e siècle est ancrée dans les liens intellectuels et culturels, renforcés au XVIII^e, et les alliances stratégiques entre les deux pays. Elle reste aussi marquée par les positions idéologiques internes des partis français au temps de la guerre d'Espagne et après la défaite napoléonienne. On trouve d'abord des allusions chez Népomucène Lemercier (*Alexandre*, 1800), puis on observe une diffusion graduelle auprès des cercles érudits en philosophie, en géographie, en histoire et dans d'autres domaines (grâce à des ouvrages traduits ou en version originale), ainsi que son évocation dans la presse périodique et les récits de voyage, et bientôt dans presque tous les genres (Dufour, 2015). Une autre réécriture contemporaine est la tragédie en vers d'Antoine-Laurent-Apollinaire Fée (*Pélage*, 1818), composée entre 1809 et 1810 lors de la participation à la guerre d'Espagne de son auteur. De cette façon, le roman, les témoignages d'expériences vécues pendant le conflit, le théâtre (comme la tragédie *Pélage* d'Alexandre Guiraud, écrite en 1820, lue chez Mme Gay et interdite finalement par la censure) et les poèmes épiques fournissent de nombreux exemples de cet intérêt. De tous les acteurs intervenant dans la réécriture de l'événement du VIII^e siècle, seule la figure du roi a toujours été le personnage central et l'objet d'utilisations ou même de manipulations successives. Un cas extrême de ces années serait l'opportunisme flatteur d'Étienne de Jouy avec *Pélage ou le Roi et la paix* (1805 à l'origine ; 1814), pièce de circonstance convenablement adaptée aux régimes politiques de ces années turbulentes. Son succès est aussi attesté par la mise en musique de certains morceaux détachés, par Gaspare Spontini (pour chant, piano ou harpe). Ainsi, pendant cette période où le nom puissamment symbolique de la grotte est invoqué à la gloire de Pélage, le libérateur, ce dernier est évoqué en France (Dufour, 2015) par opposition à son anti-modèle, Napoléon (*l'Ogre corse*), notamment par les ultraroyalistes, parmi lesquels se trouve Chateaubriand. Ensuite, Pélage deviendra le père du libéralisme

⁷ Comme *El triunfo de Pelayo* (1795) de Josef Concha.

⁸ Comme la pièce en un acte de Gaspar Zavala y Zamora, *La sombra de Pelayo o el día más feliz de España* (1808), une louange de Ferdinand VII et une attaque contre le premier ministre espagnol, Godoy, et contre la France.

⁹ Comme la célèbre *El alba y el sol* (1613) de Luis Vélez de Guevara, dont la musique et les paroles étaient aussi adaptées aux circonstances du moment.

d'après les travaux espagnols traduits en français, et grâce aux chansons comme *L'Ombre de Pélage ou le cri de la liberté*. Également convoité par les royalistes au temps de l'expédition du duc d'Angoulême, il est présent dans des odes et des opuscules, même dans les toasts et sur les drapeaux lors des cérémonies royales. Bientôt, les similitudes entre la chanson de geste du VIII^e siècle et la cause grecque contemporaine le font aller de pair avec cette dernière dans les causeries de la plupart des partis sur cette lutte d'indépendance (Dufour, 2015). À cette époque, l'admiration générale pour le soulèvement du peuple espagnol exalte encore le roi Pélage, mais, vers la moitié du siècle, d'autres symboles hispaniques, issus pour la plupart des créations littéraires, prendront le relais.

La force littéraire et patriotique du héros et de son espace rend toujours propice la composition de poèmes épiques, principalement entre 1820 et 1860, en suivant l'exemple des modèles gréco-latins, italiens (dont celui du Tasse), français, anglais et espagnols. Il en est ainsi de *La pérdida de España reparada por el Rey Pelayo* (1820) de l'ex-jésuite installé en Italie Pedro de Montengón. Malgré son titre, cet ouvrage montre, avant tout, la fascination de son auteur pour les origines légendaires de l'écroulement du royaume wisigoth sous Witiza et son successeur Rodrigue face aux musulmans, et pour la fresque de l'affrontement entre les deux cultures. Sur un canevas épique classique (*L'Iliade* et *L'Énéide*), quelques épisodes de la tradition s'associent aux intrigues romanesques (des prodiges, des vaticinations de divinités fluviales et des rêves prophétiques, des chevaliers, de l'exotisme, des passions déchaînées, des souffrances et des cruautés), face à l'inexorabilité du destin. Si Montengón s'efforce d'approfondir la complexité de certains personnages maudits (comme le roi Rodrigue, dont la faute d'orgueil et le péché de luxure sont pardonnés, ou surtout don Julián, le traître), il conserve cependant son rôle héroïque au jeune Pélage, protagoniste aussi de l'une de ses *Odes* (Ferrara, 1776). Serviteur loyal mais persécuté par Witiza, Pélage s'exile avec son précepteur Gundrico, sur le conseil du moine Gundemaro, dans le royaume franc du bon roi Dagobert. Il est appelé par Rodrigue, qui, en dépit des grands services rendus, le jalouse. Néanmoins, bien qu'il participe à plusieurs journées de Guadalete, Pélage tombe gravement blessé sur le champ de bataille et Dieu réserve son âme pour la régénération du royaume et la restauration du culte. Montengón omet le nom du site symbolique, aux contours diffus dans l'ensemble montagneux, non conquis et d'où provient le héros. Malgré tout, Covadonga est entrevue sous la forme d'une grande grotte sacrée, sans nom, quoique reconnaissable, près du fief de Pélage. Là, habite l'ermite Gundemaro, qui apparaît comme une « deidad de los antiguos tiempos » et lui annonce sur le mode prophétique son destin. L'ouvrage se clôt sur une allégorie de l'Espagne, à la mode dans le genre épique depuis le XVI^e siècle, et sur l'heureuse nouvelle d'une libération prochaine : c'est ainsi que la patrie est représentée comme une matrone qui se plaint amèrement au ciel, enchaînée comme une esclave, le lion royal blessé à ses pieds. Soudain, l'aurore bo-

réale resplendit sur les monts cantabriques avec la légende « *De aquí esperal Tu redención* ». Les composantes retenues de la tradition du site concernent plutôt les conseils du sage ermite, qui annonce sa destinée à un jeune guerrier, dans la dernière phase de sa formation et les traits inventés mais déjà présents dans les poèmes épiques précédents sur le sujet. Montengón s'arrête donc aux préambules de la révolte. Espinosa fait de même dans le fragment VI de son poème de jeunesse *Pélagie* et sur lequel il travaillerait jusqu'en 1835. Ici c'est le héros qui prend la parole lors de sa rencontre avec le vieux Teudis, au temple : il encourage les soldats résignés, qui le suivent désespérément dans une bataille sans nom, la nuit, entourés de précipices qui n'étaient visibles que sous les éclairs, et dont le résultat restait encore incertain. L'attrait irrésistible et mélancolique de la splendeur déchue, l'amertume de la défaite et des conséquences des erreurs politiques et passionnelles, malgré l'espoir final lointain, régissent encore le choix de plusieurs drames sur le cycle de Rodrigue. Cette nouvelle pleine d'espoir, présente dans le dénouement de Gómez de Avellaneda, M.A. Príncipe ou Deschamps, parmi d'autres, ne fait cependant aucune allusion directe au site libérateur de Covadonga. Comme le poème de Montengón, ces pièces font ressentir le dramatisme de la décadence et de la fin tragique plutôt que celui de la lutte victorieuse et fondatrice. Ce n'est pas le cas de Ruiz de la Vega, qui dans sa vaste fresque épique conçue dans son exil anglais, sous l'influence de Walter Scott et les souvenirs de modèles traditionnels, situe premièrement le théâtre d'opérations aux alentours de Cánicas (Cangas) où il fait en sorte que Pélagie tienne sa cour avant le début de la bataille. L'auteur reprend l'ancienne tradition des généalogies en soulignant le lien avec la maison régnante, dans sa dédicace à la Régente Marie-Christine et à sa fille la reine Isabelle II, auxquelles il restera fidèle politiquement. Malgré les efforts remarquables de vraisemblance historique, son texte en trois volumes (1839-1840) reflète comme toujours avant lui les circonstances politiques de l'Espagne contemporaine, celles de la régence tumultueuse de la veuve de Ferdinand VII et les luttes pour le pouvoir entre modérés et progressistes. Un parti pris en faveur des modérés qui servira d'hypotexte à des compositions de longue haleine sur le sujet, de même que, parmi d'autres, le roman de Juan de Mora *Pelayo o el restaurador de España* (1853).

Dans cette période, les études sur l'histoire espagnole, la tradition des siècles antérieurs, les traductions des auteurs espagnols en français, les travaux d'édition des exilés et leurs collaborations dans la presse étrangère, permettent l'exportation et la diffusion, sous le signe de la gloire et de l'amour à la patrie, de leurs positions idéologiques. Le genre romanesque choisit également ce sujet patriotique espagnol dans d'autres langues et cultures attirées par cet exotisme historique (par exemple, la littérature anglo-saxonne, des deux côtés de l'Atlantique, la portugaise, ou l'italienne (V.V.A.A., 2015). Remarquons par exemple, dans la littérature française, quelques titres dûs à des auteures telles que Mme de Rome avec *Pélagie ou la Fondation de la*

Monarchie espagnole (1818), ou Mme Marné de Morville, traduites par la suite en espagnol, par Petra Pedregal sous le titre *Pelayo restaurador de la monarquía española* (1828), puis par Pedro Armengaud (*Pelayo conquistador de la monarquía española*, 1837). Et encore en 1826 un intéressant poème épique en prose *Pélage, ou Léon et les Asturies sauvés du joug des Mahométans* (1826) de F. Pratbesnon, un autre ancien officier en Espagne lors de la campagne napoléonienne.

La mode en France de tout ce qui rappelle l'Espagne accueille volontiers la tradition consacrée autrefois sous des formes diffuses comme, par exemple, le texte composite *L'Esclave espagnol, épisode historique* de A. H. (Paris, Barba, 1836). Sous ce titre peu justifié qui juxtapose plusieurs types textuels de fiction en vers et en prose sur des sujets alors anciens depuis le XVIII^e dans la littérature française (les combats entre Zégris et Abencerrages, Gonzalve de Cordoue et l'aura des Rois Catholiques), *l'incipit*, à mi-chemin entre le récit pseudo-historique et la narration, raconte le devenir de l'Espagne et son expansion jusqu'à l'hégémonie du XVI^e siècle. Ici, le lieu, sans nom et sans contours, n'est mentionné que comme retraite inaccessible, « antre sauvage ». Pélage, par contre, est décrit comme un jeune général charismatique de 18 ans, comme les générations promues par l'Empire, un « généreux lion » comme Hernani, et qui est obéi pour mener à bout sa « domination régénératrice » (7) par des montagnards comme lui originaires des Asturies, jamais vaincus. Il tue Alxaman de sa propre main, tombe éperdument amoureux de doña Isabella, dont il aura son fils Favile et une fille et est proclamé roi à Oviedo. L'apothéose du personnage est atteinte quand il devient noble rival du Cid, l'autre grand héros reconnu par les lecteurs français. En dépit des confusions historiques, ce texte témoigne toujours de la curiosité vivante à l'époque pour la nation voisine et de l'éclat prestigieux d'un passé puissant et fidèle à son indépendance.

2.2. Vers la moitié du siècle : triomphe du romantisme historique et conservateur

Entre 1840 et 1860, ce sujet épique et patriotique commence à orienter vers une lecture conservatrice sous l'influence de l'historicisme nationaliste dans les différents arts, que ce soit dans la peinture historique et de paysages, dans les spectacles lyriques et d'opéra et, bien sûr, dans les pièces à caractère religieux militant. L'essor des compilations et des recueils de légendes populaires et traditionnelles constitue en plus une autre voie de diffusion de cette matière ancienne, généralement à travers des sources écrites et, plus tard aussi, des sources orales, dans les Asturies.

D'une part, le prestige de Quintana fait que sa tragédie, par sa réorganisation des rapports entre les personnages et par son renforcement du dramatisme des situations autour du message politique, devient l'hypotexte de nombreux drames historiques, opéras et récits. C'est, par exemple, le cas de plusieurs livrets d'opéras où s'imposent les lectures équivoques sur les conflits entre les indépendants italiens et les Autrichiens. Ainsi, la tragédie lyrique *Don Pelayo* (1844) en vers italiens et en prose espagnole, de José Antongini, mise en musique par José Gerli, s'écarte du modèle en

présentant le triomphe de la cause chrétienne sur l'amour sincère entre Munuza et la dame. Dans cette œuvre, Pélage devient un père inflexible qui rejette tout accord et tue le chef musulman. L'opéra de Saverio Mercadante, *Pelagio*, de 1857, constitue une version plus fidèle aux caractères et motifs dramatiques issus de la tragédie de 1805 de Quintana, même si l'on garde les nouvelles relations familiales et si le héros est déjà un homme mûr.

De son côté, Telesforo Trueba y Cossío dans sa nouvelle « The Cavern of Covadonga » (*The Romance of History. Spain*, 1830), traduite bientôt en plusieurs langues, rend hommage au rôle protagoniste d'Ormesinda [sic] et aux rajouts romanesques de la tradition. Comme ses avatars du XVIII^e siècle, cette dame encore plus énergique, mène jusqu'au bout sa décision de suicide. La grotte est ici évoquée justement en tant qu'espace physique, caractérisé par les traits habituels d'âpreté et d'inaccessibilité, mais aussi comme un espace d'occultation, un centre de réunion des rebelles et le tombeau de l'héroïne. En revanche, la bataille (un combat parmi tant d'autres dans ces parages) est reléguée à un court épilogue où l'on rappelle l'importance décisive du site, sa capacité inspiratrice, son potentiel littéraire et ses paysages impressionnants, pittoresques et sublimes qui émeuvent le voyageur, le pèlerin et, surtout, le patriote espagnol. Ce sont ces deux modèles, de Trueba et de Quintana, qui fournissent à Temístocles Solera la fable romanesque et patriotique de son opéra *La hermana de Pelayo* (1853). Dans cet autre exemple d'adaptation nationale de ce genre artistique, le symbolisme de la grotte où repose le cadavre de la dame est encore plus évident que chez ses précurseurs italiens, alors que le combat se passe en-dehors de celle-ci et que la victoire est rapportée par le chœur féminin qui en attendait le résultat.

Les circonstances politiques conditionnent en partie le choix et les réécritures de la tradition : en temps d'accalmie, même relative, les auteurs recherchent justement les épisodes préliminaires à la geste, en en profitant pour approfondir d'autres aspects psychologiques ou des questionnements politiques. La vision officielle du sujet abrite cependant quelques divergences idéologiques quoique minoritaires. C'est ainsi que José Joaquín de Mora, ancien exilé libéral, sceptique et déçu, reprend l'un des épisodes les plus célèbres et les plus marqués idéologiquement : la tentative de don Oppas, l'évêque rénégat, de convaincre Pélage de se rendre au conquérant. Ce traître, condamné aux enfers par les chroniques et les légendes locales, devient le protagoniste de son long poème, sur un ton frondeur et ironique (« Don Opas », *Leyendas españolas*, 1840). Mora laisse dans l'ombre de l'histoire, ou de la légende, l'arrivée du traître à Covadonga pour son entrevue, en renvoyant le lecteur à une note en bas de page sur le sort inconnu du prélat.

Malgré ces exceptions dissidentes, les épisodes romanesques resurgissent avec force pour aborder d'autres conflits et des critiques même politiques. Comme d'autres avant lui, José Zorrilla reviendra aussi, dans plusieurs pièces courtes, sur la

perte de l'Espagne, en évoquant le mythe littéraire de Covadonga et de son héros. Ainsi, *El puñal del godo* (1843), grand succès dans les théâtres privés (*caseros*), ou *La calentura* (1847), où l'auteur fait que Rodrigue combatte incognito (comme dans le poème de Southey, *Roderick the Last of the Goths*, 1814), pour expier ses péchés, mais son sacrifice n'est pas reconnu par les chrétiens qui se méfient de lui et finissent par l'accuser d'être un imposteur. Mais avant cela, à partir des variantes issues des origines romanesques du héros, Zorrilla reprend le motif chevaleresque dans son récit en vers « La Princesa Doña Luz » (*Cantos del trovador*, 1840), tout comme Francesc Marià Servera dans son roman *Doña Luz, la de Toledo* (1851). D'après la version diffusée par la *Crónica Sarracina* du XV^e siècle et par Cristóbal Lozano, le jeune infant, fruit du mariage secret du duc Favila et doña Luz, pour échapper à la jalousie du roi Witiza à Tolède, qui fera aussi tuer le duc, est jeté, comme Moïse, dans un panier de joncs, sur les eaux du Tage pour avoir la vie sauve. À son tour, Juan Eugenio Hartzenbusch fonde la fable de son drame romantique en trois actes et en vers, *La madre de Pelayo* (1846), sur une *anagnorisis* entre un Pélage adolescent, pieux et noble, mais déjà hardi, aux soins d'un sage et saint homme, et la mère, encore belle et encore ardemment aimée par l'intrigant roi Witiza, mais qui espère encore la vengeance de la mort de son mari. Ici, le conflit, influencé par Alfieri, le Shakespeare d'*Hamlet* et les comédies d'honneur du Siècle d'Or, est finalement tranché, après la tension croissante de quiproquos dramatiques, par le triomphe de la vertu et par le sacrifice de l'héroïne.

Les Français continueront d'accepter l'image orthodoxe du sujet que ce soit, par exemple, dans des pièces de circonstance, dans des hommages rendus aux grands hommes et aux lieux de mémoire, ou dans des textes de divulgation historique érudite en France. Ainsi, par exemple, l'épithalame anonyme en vers *Les deux nations*, lors des noces royales de 1846, rappelle ces noms illustres du passé glorieux espagnol en célébrant le mariage de l'infante Louisa-Fernanda avec le fils cadet de Louis-Philippe I d'Orléans, le duc de Montpensier. De même, un dessein politique de reconnaissance institutionnelle pousse les ducs à payer à leurs frais en 1857, avant le voyage officiel de la reine, le premier monument commémoratif à Pélage sur le Re-Pelao, là où la tradition situe son élection par les siens en le hissant sur l'écu. En ce qui concerne la diffusion savante de la culture espagnole des études comme *L'Espagne historique, littéraire et monumentale* de Gauzence de Lastours (1863 : 282-285) en français avec la traduction espagnole à côté, qui réservent quelques pages aux circonstances de la bataille, dénuées des exagérations des chroniqueurs, mais fidèles à l'interprétation générale.

De la période d'affermissement idéologique du catholicisme militant vers le milieu du siècle, datent aussi les collections réunies par Romero Larrañaga ou Muñoz Maldonado, comte de Fabraquer, dont, par exemple, son *Historia, tradiciones y leyendas de las Imágenes de la Virgen María aparecidas en España* (1861). De même, les

romans historiques et les compilations des gloires espagnoles du passé s'attardent sur les lignes principales de la tradition, en soulignant le rôle de la foi mariale, comme dans le *Pelayo* de Juan de Dios Mora, roman édité plusieurs fois, et inspiration de Hevia ; ou *La Virgen de Covadonga* (dernier tiers du XIX^e), de Antonio de San Martín.

C'est à son prédécesseur romantique Ruiz de la Vega, respectueux des modèles, et à ses annexes érudites que Domingo Hevia fera appel pour la rédaction de son poème épique-religieux (*A la gloria de los tres divinos misterios de la Concepción, Virginitad y Maternidad de la Madre de Dios*, 1867), centré sur le miracle de la grotte en trois chants (« Las cadenas de la esclavitud » ; « La flor de la esperanza » et « La restauración de España ») tout en reprenant les séquences narratives principales de la tradition. Paru dans une collection religieuse à Lérida dédiée aux sanctuaires marials espagnols, Hevia invoque dans la préface la vindication nécessaire du catholicisme face aux arguments des athées, des protestants et des faux philosophes. L'ouvrage doit beaucoup au poème épique du XVIII^e de Solís¹⁰, ainsi qu'aux œuvres référentielles de Manuel José Quintana, José de Espronceda, Gaspar Melchor de Jovellanos, Domingo María Ruiz de la Vega et M. González y Arriaza. Dans les poèmes épiques savants du XVI^e (Pinciano), du XVII^e (Mesa), du XVIII^e (Solís) et du XIX^e, à l'exception de celui de Montengón, le site exerce un rôle prépondérant dans le déroulement de la fable. Et, surtout chez Solís, l'exaltation de l'intervention de la Vierge fait partie du message politique.

Cette approche religieuse est également adoptée chez des établissements d'éducation pour qui sont écrits des ouvrages tels que *Pélage ou la croix affranchie*, de l'abbé Estève (1867). Cette tragédie religieuse en cinq actes, et des chœurs facultatifs d'entr'actes, inspirée des enseignements de Racine et de Fénelon, ne fait qu'une allusion diffuse à l'Auseba et adapte librement les séquences de la tradition. Comme d'autres personnages de la Bible, de l'histoire romaine ou du Moyen Âge qui fournissent les titres de cette collection (« La religion en action. Répertoire de la jeunesse », à Poitiers), le protagoniste, le jeune Abdhali, fils aimant du puissant Alahor et de la belle chrétienne Égilone, est voué au martyre pour préserver sa foi. Pélage est déjà un roi ennemi et son fils Favila combat pour le délivrer, tandis que l'énergique et passionné seigneur de Cordoue, veuf amoureux d'Égilone, femme du roi Rodrigue, aime son fils, veut lui préparer sa fortune et souffre de ne pas pouvoir le convaincre de suivre sa foi afin que son fils puisse l'hériter. Malgré le titre, la mort épargne le jeune héros, qui venge le meurtre de sa mère, et survit par miracle divin dans la bataille où

¹⁰ Quelques passages de *El Pelayo : Poema* (Madrid, Oficina de Antonio Marín, 1754), d'Alonso de Solís, comte de Salduña, mi-baroque, mi-néoclassique, sont traduits en français dans des revues hispanisantes comme *La Péninsule* (1835) ou la *Revue espagnole et portugaise*, fondée en 1857 par Gabriel d'Hugelmann.

tombe son père. Désormais Pélage l'accueille comme fils dans le camp des chrétiens et prédit l'avenir heureux pour la religion et la patrie.

Sous l'influence des événements de politique intérieure et des campagnes militaires à l'étranger, le nom du site commence décidément à apparaître dès les titres et revient sur scène en tant qu'espace scénographique et dramatique central. Par exemple, le drame historique à grand spectacle en trois actes et en vers d'Enrique Zumel (*La batalla de Covadonga*, 1854) présente au public l'intérieur de la grotte. Celle-ci devient l'espace où, conformément à la tradition, se regroupent les guerriers sous le commandement de Pélage, mais en y concentrant le symbolisme : à cet endroit même, il est proclamé roi et Hormesinda va s'y réfugier après avoir été délivrée à Gijón par Alphonse de Cantabrie. Le site devient le point de repère de la progression de l'avancée chrétienne jusqu'au triomphe et à l'expansion vers Cánicas. À part les référents canoniques de la tradition littéraire, suivis de près et justifiés en bas de page par des historiens de référence, le grand spectacle de la bataille apparaît sur scène avec des éclairs, des détonations pour simuler l'écroulement de la montagne, des cris, des trompettes et des drapeaux pour électriser le public. Une autre pièce patriotique, jouée pendant la Première Guerre du Pacifique, est *La Covadonga* (1866) d'Enrique Ceballos Quintana : une fantaisie dramatique en vers, à la gloire de la marine espagnole. Trois espaces scéniques renforcent le message: le foyer d'une famille de marins qui répond à l'appel de la patrie; la côte chilienne, sous un orage nocturne, où l'ombre de Churruca, mort à Trafalgar, apparaît devant le protagoniste dans ses moments de détresse¹¹; et, finalement, le tableau *costumbrista* et populaire situé à proximité du sanctuaire, présenté comme une cérémonie officielle des autorités et des paysans avec des hymnes triomphaux, des chants et des discours, et un hommage à la Vierge. L'évocation de ce sujet patriotique réapparaîtra encore lors de la dernière perte des provinces d'Outre-Mer en 1898.

2.3. Tradition historique et légendaire aux yeux de quelques voyageurs au cœur du siècle

Les efforts pour diffuser le patrimoine monumental, artistique, historique et archéologique de la province favorisent la parution d'articles, dans des revues culturelles à portée nationale ou régionale, de collections, de brochures, de dictionnaires géographiques comme celui de Madoz (*Diccionario geográfico-estadístico-histórico de España y sus posesiones de Ultramar*, 1846-1850), d'études d'histoire et d'antiquités locales comme celle de José María Escandón (*Historia monumental de los Reyes de Asturias*, 1862), Miguel Vigil (*Asturias monumental, epigráfica y diplomática*, 1887), ou celles plus anciennes de José Manuel Trelles (*Historia cronológica y genealógica del primitivo origen de la nobleza...*, 1760), Alfonso de Carballo (*Antigüedades de Asturias*

¹¹ Ces apparitions sont ici un procédé théâtral pour encourager le héros à venger la capture de la goélette *La Covadonga* et pour l'enjoindre à porter les trophées et les drapeaux ennemis, en guise d'ex-voto, à la grotte de Pélage.

y cosas memorables del Principado de Asturias, 1695), ou Tirso de Avilés (*Armas y linajes de Asturias...*, XVI^e siècle), ou d'études d'archéologie et d'histoire artistique. On peut aussi compter sur les indications présentes déjà dans les guides et les récits de voyage. L'un des repères fondamentaux pour la diffusion de ce patrimoine chez les critiques, journalistes, érudits, chroniqueurs et voyageurs, est l'importante collection *Recuerdos y bellezas de España* (1839-1865), en particulier pour ce qui concerne la région asturienne, le volume de 1855¹², composé par l'écrivain et érudit José M^a Quadrado et le dessinateur Parcerisa, qui contribua même à récupérer le patrimoine artistique asturien.

Bien que ce lieu de mémoire ait déjà été consacré dans l'imaginaire local et national, le voyage dans les Asturies constitue pendant longtemps un itinéraire périphérique écarté habituellement des grandes routes canoniques, notamment à cause des difficultés d'accès (Mases, 2001). Nombreux sont pourtant ceux qui risquent le trajet vers Covadonga, ou qui y font allusion s'ils ne s'y rendent pas durant leur séjour dans la province. Les Asturies accueillent en effet un nombre croissant de visiteurs qui s'intéressent à divers sujets tout au long du siècle : des naturalistes, des artistes, des écrivains et des érudits, des antiquaires et archéologues, des entrepreneurs en quête d'investissement industriel, des chasseurs et, vers la fin du siècle, aussi des sportifs dévoués à l'ascension des sommets. Ce sont notamment les contributions des voyageurs natifs, plus que ceux provenant de l'étranger ou du reste de l'Espagne, qui favorisent la diffusion des caractéristiques de la province (Morales Saro, 1987). Cependant, on trouve déjà trace de la description du site, de ses légendes ou de la localisation de celles-ci dans la géographie locale dans les textes des étrangers. Quelques jalons chronologiques serviront à montrer cette réception dans un choix de récits de voyages de francophones et d'Espagnols au milieu du siècle.

Au début du XIX^e, les récits, guides ou itinéraires contiennent encore des rapports sur les qualités physiques, d'exploitation naturelle, agricole ou industrielle de la région ainsi que sur les qualités et comportements de ses habitants, dont Bory de Saint-Vincent (*Guide du voyageur en Espagne*, 1823) pour ne citer qu'un exemple d'autorité souvent retenu par des voyageurs français. Néanmoins, ceux-ci commencent à varier leur perspective et à transmettre non seulement des renseignements économiques, politiques, historiques, artistiques, ethnographiques, mais aussi l'expérience personnelle du trajet. Parmi les visiteurs des années 1840, Alexander d'Holinski, commis-voyageur d'origine polonaise, pendant son séjour à la recherche de nouveaux terrains pour l'exploitation minière (*Coup d'oeil sur les Asturies*, 1843), entreprend le pèlerinage à Covadonga à dos de mule depuis Cangas de Onís. Il y entend des légendes orales de cette tradition, comme le massacre fabuleux des mores, ou

¹² *Bajo la Real protección de S.S.M.M. la reyna y el rey. Obra destinada a dar a conocer sus monumentos y antigüedades en láminas dibujadas del natural por F.D. Parcerisa, escrita y documentada por J.M. Quadrado, 1855.*

la version du piège aux vaincus, diffusée aussi par la lecture de *l'Histoire d'Espagne* de Mariana (1601), si rééditée encore dans la première moitié du siècle. Selon cette variante, le stratagème aurait compté sur quelques hommes cachés sous des peaux de vache pour attirer l'ennemi dans le défilé, tandis que d'autres compagnons lui jetaient une pluie de pierres du haut des montagnes. La majesté du paysage environnant, lui aussi protagoniste, continue à impressionner les voyageurs. Tel est le sentiment partagé par Manuel Galo de Cuendias (*L'Espagne pittoresque ...*, 1848 : 61-63) co-auteur avec Victor de Féréal, nom supposé d'une écrivaine, Mme de Suberwick, même si l'auteur espagnol semble être le seul rédacteur ou le plus important (Suárez Sánchez *et al.*, 2012, t. I : 317). Libéral exilé, Cuendias rend hommage à la mémoire de ses cor-réligionnaires exécutés autant qu'au prestige des *ilustrados*, en louant leur dessein de créer un sanctuaire national, selon le projet de l'architecte Ventura Rodríguez et avec le soutien des ministres Campomanes et Jovellanos. Il justifie, donc, auprès du lecteur narrataire, le choix du trajet depuis Santillane à Covadonga, site mémorable à visiter et à honorer, malgré l'étroitesse du village et les routes déplorables. Subjectif, cet écrivain, éditeur, journaliste et professeur à l'université de Toulouse, tout en acceptant la valeur symbolique du lieu comme pierre fondatrice du royaume et comme source de fierté patriotique, aborde la tradition miraculeuse des prodiges sur un ton plutôt sournois. Après le commentaire de rigueur sur l'étymologie qu'il lie, pour sa part, au portugais (*vaste cava*, « cave longue »), il insère des passages sur les merveilles, provenant de chroniques et de sources non avouées, excepté la mention concrète de l'historien Mariana qui lui sert d'appui pour l'exposé de la version canonique, y compris les origines de Pélage. On remarquera l'omission de l'ermite et de la Vierge en faveur de l'intervention du Christ, et la condition noble et brave d'Alkama, qui refuse au départ d'exercer sa force supérieure et propose des pourparlers. Personne ne put rapporter la nouvelle à Cordoue, en l'absence de tout survivant, sur la plaine et à Liébana où un grand rocher fut précipité sur le Deva, près d'une maison nommée par les voisins *La Casa Gandía*. Cet incident reste sans explication dans le récit. Cuendias s'efforce, par conséquent, de souligner les fondements rationnels de l'événement sur la disposition stratégique et le nombre de troupes, par exemple, sans trop approfondir car, déclare-t-il : « nous voyageurs, qui parcourons le pays dans le seul but de le connaître tel qu'il est de nos jours, recherchons simplement l'origine de la célébrité de la Cova Donga » (Cuendias, 1848 : 63). Il lui accorde quand même le rang de grande bataille par la prodigieuse quantité d'os et d'armes trouvés aux alentours de la grotte grâce aux fouilles des paysans. Plus longue est encore l'étendue du passage dédié aux coutumes et au caractère contemporain des Asturiens : là est insérée la romance de Fabio Orduño, que Cuendias traduit aussi en français (Cuendias, 1848 : 72-75), pour donner un exemple de la foi populaire, présente sur les médailles protectrices de la Vierge de Covadonga, et des dangers de la chasse à l'ours, à laquelle succombe le protagoniste, insoucieux et mécréant.

La plupart de ces récits de voyages est censée appartenir, alors, à un genre supposé référentiel durant une grande partie du XIX^e, d'après le pacte tacite entre le narrateur et le lecteur. De ce point de vue, il est par conséquent très tentant de mentionner le récit de voyages de l'éditeur bientôt prospère Francisco de Paula Mellado (*Recuerdos de un viaje por España*, 1849, t. I). La réélaboration littéraire du matériel, en le rapprochant intentionnellement du roman et de ses procédés, permet de considérer ce texte « guía disfrazada » (Pestano, 2004 : 72-73) au sein de la littérature de divertissement que devient aussi le genre au XIX^e siècle. Il s'agit donc d'un texte hybride, qui introduit les informations ou les traditions, très prisées par ses narrataires, dans des récits emboîtés et dans un encadrement fictionnel marqué formellement et structurellement. Il est vrai que les traditions de Covadonga (Mellado, 1849 : 127-133) présentées par la voix narratrice, et bien renseignées par des sources personnelles et livresques, ne sont pas développées au même degré que d'autres de la région même (« romancesca provincia », 430). Mais, d'autre part, ce guide privilégié qui assiste l'auteur, en dehors du récit de Cuendias qui reste aussi un référent central entre autres, même pour les gravures¹³, est l'écrivain asturien Nicolás Cástor de Caunedo. Militaire, écrivain et journaliste asturien (Suárez, 1936, II : 389-392), collaborateur de plusieurs journaux et revues à Madrid et dans sa région d'origine, ainsi que dans le prestigieux dictionnaire de Madoz aussi, il est déjà connu dans les cercles littéraires de Madrid. Comme Mauricio, le compagnon du narrateur, Caunedo devient pour sa part un personnage du récit principal.

Bien que le trajet parte de Gijón (chapitre X, « Desde Gijón a Covadonga ») et que l'on mentionne plusieurs légendes liées aux protagonistes de l'évènement, Mellado consacre le chapitre suivant (« Covadonga ») entièrement au site. Mettant à l'écart le souvenir à Gijón et d'autres contrées, parmi les traces de Pélage dans les villages alentours les plus proches, sont citées : à Soto le donjon où il se reposait pendant ses expéditions ; sur le Campo de la Jura, le serment prêté par les siens après la bataille et où les juges du *concejo* étaient investis auparavant de leurs pouvoirs ; à La Riera, résidence de l'abbé, le sillon que le sabot du cheval de Pélage persécuté par les Maures aurait laissé sur le rocher, ou les grosses pierres de granit, fixées au sol, d'après les paysans, par la volonté divine pour empêcher les musulmans de les jeter ; finalement, dans le Campo del Repelao, la proclamation de Pélage comme roi sur son pavois lors d'une pause de la bataille. Après la description habituelle de la grotte (*Covadonga*) – où le lampadaire est toujours allumé pour guider les pèlerins –, de ses mesures et des constructions annexes, le narrateur s'arrête sur la plaine d'Oppas, assez près de l'égout en pierre de V. Rodríguez, et un peu plus loin sur une prairie (*Reynazo*) où la bataille aurait commencé pour se terminer finalement sur la vallée de Santa Cruz de Cangas. Ce « romántico sitio » suscite alors une succession de traditions de

¹³ Si Mellado se sert d'habitude d'un nombre varié de gravures de Célestin Nanteuil, illustrateur du récit de Cuendias, cette fois-ci il en insère une du sanctuaire tandis que sa source n'en offre aucune.

la « restauration » (430), transmises par les chroniques et diffusées oralement et poétiquement par les paysans et les montagnards de Cangas, qui les *ressentent* encore proches. Par exemple, le récit insiste sur la dévotion mariale dans la grotte, avant l'invasion islamique, et dont l'image aurait été amenée par l'apôtre Saint Paul ; la présence d'un vieux et saint érémite dans la caverne aux temps du dernier roi wisigoth ; l'arrivée d'un bandit auprès de l'autel pour sauver sa vie, et que Pélage, son persécuteur, épargne par piété ; le don de la croix de l'autel et la profétie de la victoire. Des scènes qui frappent vivement les imaginations populaires restent encore enracinées comme, durant la bataille, celles de la pluie de flèches tuant les archers musulmans qui les ont tirées ; ou l'exécution d'Oppas, jeté au précipice par ordre de Pélage, mais dont le corps avant d'être écrasé, aurait été enlevé par des démons le traînant par les cheveux aux enfers, ou encore l'anéantissement de l'armée maure en fuite au point que les vers rongeurs des cadavres auraient reflué vers le ruisseau traversant Reynazo, lui donnant ainsi son nom de Gusana. Covadonga c'est enfin pour Mellado un monument naturel qui raconte l'histoire d'un peuple dans chaque recoin.

Ces récits reflètent, donc, une topographie très précise habitée par une mémoire historique et légendaire. L'un des exemples représentatifs est l'*Album de un viaje por Asturias* (1858) que son auteur, le même Nicolás C. de Caunedo, offre à Isabelle II dans une audience lors d'une audience à la faveur de sa visite de la région. Dans ce long texte fragmentaire, à base de notices, résumés et récits, est esquissé un itinéraire de légendes et faits historiques organisés par ordre géographique, comme un album plus que comme un récit à proprement parler. Dans la section consacrée au site (1858 : 39-41), à peine à deux lieues de Cangas de Onís, les contenus, bien noués dans cet itinéraire, rassemblent les versions exposées par Mellado, puisqu'en réalité, Caunedo était aussi à l'origine des chapitres du livre précédent sur la région. Comme pour Mellado, Covadonga est pour Caunedo (1858 : 40) un lieu de mémoire naturel : « Todo en Covadonga es rústico, pero grandioso y romancesco. Un gran poeta [Victor Hugo] dijo que los pueblos escriben su historia en páginas de piedra : aquí puede leerse en los montes, en los riscos, en los troncos de los árboles ».

Caunedo est aussi l'une des sources personnelles déclarées du chroniqueur attitré du voyage royal de 1858. Bien renseigné sur les aspects historiques et archéologiques, Rada rapporte les traditions liées au site (*Cueva fonda, cueva longa*) et aux alentours rencontrées au rythme du cortège (« De Gijón à Covadonga » : 528-563) et s'efforce d'offrir une explication rationnelle aux prodiges. S'inspirant d'une recreation de Caunedo, il introduit le lecteur dans le récit légué par la harangue de Pélage aux siens avant la bataille, qui est pourtant mentionnée rapidement. Combattants sans étendard, perdu à Guadalete, c'est toujours l'ermite de la grotte de Santa María, qui leur offre la croix en chêne comme signe de victoire. Rada (1860 : 270, note 2) attribue cette origine à la Croix de la Victoire, car le jour de la bataille surgit au ciel une croix de feu identique à celle de l'ermite, ornée de la légende latine qui proclamait le

symbole como gage de triomphe. À côté des chiffres fournis par les sources musulmanes, une trentaine d'hommes et de femmes survivants, d'autres traits de la tradition restent immuables comme le sang royal de Pélage, la glissade de sa monture et la trace laissée sur la pierre, le serment et les légendes sur les successeurs. Rada suit l'itinéraire depuis Gijón, résidence de la famille royale pendant le séjour, vers Infiesto d'abord, en y restituant les traces des traditions populaires liées aux jalons de ce parcours de mémoire collective et en les insérant dans la structure même du récit. Ce sont toujours celles qui figurent autour du site, à l'exception de quelques autres rencontrées sur le chemin, mais non pas inconnues par Caunedo (1860 : 528-529, nota) : par exemple, celle à Meres (Tiñana) qui raconte la vengeance cannibale des quelques guerriers de Pélage qui, sans l'autorisation de celui-ci, tuèrent les ennemis et mangèrent leur capitaine cuit dans un grand chaudron. À Infiesto, aux bords du Piloña (l'ancien Pionia), la tradition du saut de Pélage et de son écuyer sur leurs montures pour fuir les soldats de Munuza ; ensuite, *el Peleón*, scène d'un de ses premiers triomphes, et *el campo de Cantraquil o de Santa Cruz*, où les soldats de Pélage prêtèrent le serment de combattre à ses côtés, et où, d'après certains, les chrétiens virent la croix divine et où aurait fini la bataille. L'émotion des cérémonies, le sentiment de transmission du legs devant les rois et l'admiration de la nature splendide font le narrateur s'écrier :

¡Salve, sagrada tumba ! Permite que el viajero postrado ante ti y descubierta humildemente la cabeza, aspire el aura de gloria que de esa gruta se exhala. Deja que en este templo formado por la mano de Dios que en vano pretendieran imitar los templos de los hombres, me abisme admirando la inmensidad, ya que no pueda cantar tu grandeza ! [...] Covadonga no se describe ; la tumba del héroe tampoco : una gruta, un arco ojivo casi hundido en la tierra, algunas ligeras labores acusando recuerdos bizantinos, cubriendo esta entrada, y una mala y moderna inscripción sobre ella, he aquí la tumba de Pelayo. Pero aquella gruta, hoy sepulcro, fue el foco un día de la independencia española, y sobre ella, sobre el monte Auseba [sic], que la mano de Dios le concedió para eterno monumento, se levanta como gigante pirámide la historia de once siglos arrullando el eterno sueño del héroe (Rada, 1860 : 546-547).

Parmi les passages choisis, l'un des plus évoqués pour son dramatisme et la mise en scène épique entre le méchant et le héros, tiré de la chronique d'Alphonse III, est celui des discours de D. Opas et de Pélage, qui s'affrontent tant par les causes défendues durant la guerre que par leur situation spatiale et leur décalage physique (grotte élevée *versus* plaine située en contre-bas).

L'année suivante, cette destination est incorporée aussi dans *l'Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*, 1859 : 132-135) de

l'hispanisant Germond de Lavigne, traducteur de nombreux ouvrages de la littérature espagnole, de la geste du Cid jusqu'au théâtre du Siècle d'Or, ou du romancier contemporain Fernán Caballero. Ce guide canonique assez minutieux inclut une « Excursion à Covadonga » qu'il décrit comme un « pèlerinage historique » et pittoresque plutôt qu'artistique ou archéologique. Les précisions historico-touristiques comprennent alors les difficultés du chemin en fer de cheval depuis Cangas, la description des routes, des villages et de leurs habitants, les alentours dignes de mention comme les légendes autour de la fuite de Pélage et son écuyer, ou autour de la mort de Favila tué par sa proie dans la chasse à l'ours. De même, la « caverne de Pélage » possède déjà l'escalier de marbre et son souvenir est évoqué par le siège puis la victoire des trois cents guerriers, secondés par la furie des éléments, dont le torrent de sang, et par la volonté divine. La fête locale est aussi mentionnée ainsi que l'album du monastère où les touristes signent, un détail remarqué aussi par Mellado et Caunedo.

La perception du site chez Émile Bégin (1852 : 192-204), ancien officier de l'expédition française de 1823 en Espagne, est avant tout nuancée par le paysage romantique et *turnerien* des peintures de Villaamil :

Jusqu'à présent, nous n'avons parcouru que le littoral asturien et la grande ligne cruciale hors de laquelle notre civilisation moderne n'a pas encore daigné porter ses pas. La vieille, la vaillante Asturie, l'Asturie de Pélage existe ailleurs. Je l'avais vue à Madrid dans les cartons de M. de Villa-Amil. Je l'avais distinguée dans plusieurs musées que ce peintre national a dotés de ses créations; mais nulle part je ne l'ai mieux comprise, mieux appréciée que dans ses récits empreints de souvenirs personnels, d'impressions *humouristiques*, comme diraient les Anglais. En trois heures passées avec M. Villa-Amil, j'ai plus vécu avec Pélage que ne l'ont fait ses contemporains de la Castille, plus même que ne l'a fait Mariana qui laisse souvent incompréhensibles les questions d'art et de la poésie (Bégin, 1852: 196).

Dans le chapitre dédié à la région, malgré son enthousiasme pour rencontrer l'ancien « royaume de Pélage », les pages consacrées au site réellement visité, n'insèrent, par contre, aucune lithographie. Sauf des considérations sur les habitants et la région, il s'en sert en plus du récit de Cuendias, en incluant des citations de leurs narrations légendaires ou en les glosant, et en lui empruntant sans s'en cacher sa traduction française de la légende en vers de Fabio Orduño, chantée alors après *l'Angelus*.

D'autres voyageurs ne poursuivent pas leur chemin vers le site mais s'en font l'écho. Lorsque le baron Davillier parcourt l'Espagne en 1862 en compagnie de l'artiste illustrateur Gustave Doré (*Voyage en Espagne*, 1873), ils empruntent la route d'Oviedo en diligence en provenance de la Galice avant de regagner plus tard la gare de Pola de Gordón (León). Très attentif aux légendes et traditions des endroits qu'ils

traversent, lues ou écoutées lors de visites guidées, Davillier n'en insère aucune pendant leur court séjour asturien, se contentant de mentionner le site lointain, et bien sûr, le héros, unis tous les deux dans le souvenir fondateur de l'indépendance espagnole. De même, l'écrivain catholique René Bazin dans sa célèbre *Terre d'Espagne*, édité en volume en 1895 (Atalaya, 2015), constate le prestige symbolique de Covadonga et de Pélage, en regrettant vivement de ne pas s'y rendre par manque de temps (77-78). Sans faire référence aux travaux contemporains de la basilique, il reprend dans le paragraphe qu'il lui consacre plusieurs traits des légendes apprises : la caverne comme refuge, les trois cents compagnons, le soutien de la nature, mais aussi un autre plus diffus chez lui, mais présent aussi chez ses prédécesseurs sur l'origine des *vaqueiros*, dont la ségrégation sociale était justifiée traditionnellement par leurs liens avec ceux qui trahirent Pélage en s'alliant aux Maures. Ce sont, donc, quelques exemples de la puissance évocatrice du nom et de la transmission presque majoritaire de la vision *covadonguista*.

3. Vers la fin du siècle : l'amour du terroir

L'approche de Bazin témoigne bien de l'empreinte conservatrice générale du site dans les textes littéraires. Depuis notamment les années 1850, dans la presse provinciale en castillan et en asturien, mais aussi dans la presse nationale, sont nombreux les récits en prose ou en vers qui réécrivent des légendes et traditions, de même que des textes folkloriques commencent à être collectés. Le profond attachement à la terre natale est l'un des traits unanimement observés chez les Asturiens, notamment lorsqu'ils se trouvent à l'extérieur, à Madrid ou au Sud, ou encore dans les provinces d'Outre-Mer. Dans cette période, finale ce lien est développé avec une force littéraire plus marquée et créatrice, que ce soit en castillan ou en asturien. Parmi les études régionales, historiques et ethnographiques de ce dernier tiers il faut mentionner l'apport fondamental de Aureliano de Llano ou celui de Manuel de Foronda. La collection *Asturias* sous la direction de Octavio Bellmunt et de Fermín Canella, qui dédie à Covadonga des nombreuses pages de son premier tome (1895), est également un jalon de grand mérite et diffusion.

Les grands écrivains tels que Clarín, Palacio Valdés et, au XX^e siècle, Pérez de Ayala, par exemple, reprennent encore, dans leurs articles, le même sujet pour reconsidérer son puissant symbolisme patriotique et religieux, mais aussi pour souligner le caractère indépendant et fier représenté par cette forteresse rocheuse ; ils remarquent finalement le sentiment d'appartenance religieuse qui se dégage de la nature, des Pics d'Europe et de la vallée. L'admiration pour le paysage, pour le patrimoine populaire, et bientôt le nouveau confort du voyageur sont également présents dans l'ouvrage d'Acacio Cáceres Prat, *Covadonga. Tradiciones, historias* (1887). Dans ce texte hybride, qui tient du récit de voyages, de l'essai, du compte rendu et qui introduit de petites fictions de son cru sur son expérience comme voyageur dans les Asturies,

l'auteur prête une attention spéciale à Covadonga et à ses légendes populaires, puisque les Asturies sont une terre prodigue en légendes (Cabal, 1918), comme l'avait aussi observé Rada en 1860. Et ce ne sont pas, pour lui et pour son préfacier, le *Folklore* ou les cultivateurs modernes, mais le village, siège des traditions, là où, à la place des guides ou des itinéraires, le voyageur peut apprendre le plus. Ce fil thématique favorise aussi la récréation intimiste, par exemple, chez Nilo Fabra, écrivain et journaliste fondateur de l'agence d'information qui portait son nom et un auteur précurseur en Espagne dans le domaine de la science-fiction. Dans son récit « La taza de leche », inséré dans le volume *Por los espacios imaginarios (con escalas en la tierra)* de 1885, Covadonga et les villages qui l'entourent représentent l'émotion du paysan et son amour profond pour la terre natale: c'est l'histoire de la nostalgie d'un émigré asturien qui, malade, rentre avec l'espoir de guérir dans son foyer et qui rêve des saveurs de son enfance, comme celle du lait, qu'il boit avant de mourir. La « matière de Covadonga » inspire encore des collections de poèmes comme, par exemple, le *Romance-ro de Covadonga* (1899) de Cortés Llanos, qui contient des prières à la Vierge, des chants de remerciements et des légendes en vers qui renvoient à ce lieu de mémoire, bien connues des auteurs du XIX^e. Quelques motifs sont un sujet de prédilection repris aussi dans la collection de Bellmunt et Canella et dans les réécritures de traditions publiées dans la presse ou repris en volume. Ainsi, « La estrella de Enol », lié à l'origine du lac et à la présence de la vierge comme pauvre pèlerine demandant l'aumône, « El esbarrión de la mula », sur la glissade de la monture de Pélage, « Campo de la Jura », et la punition éternelle du rénégat qui accourt pour convaincre le héros de se rendre suscite deux variantes de cette condamnation : « El molino del diablo » (l'ancienne tradition locale du Molino de la Roedoria) où dans la profondeur du précipice le damné est écrasé par le poids de la montagne et l'action du moulin, ou bien (« Don Opas en piedra ») où il reste pétrifié à jamais.

4. Conclusions

Cette contribution partielle reprend un sujet comparatiste encore peu étudié pour cette période historique, mais pourtant ancré dans la mémoire collective espagnole. À travers ce parcours sommaire d'un échantillon de textes littéraires espagnols et français appartenant à des genres divers au cours du XIX^e siècle, l'on constate, d'un côté, la capacité inspiratrice de ce lieu de mémoire, où se côtoient plusieurs acteurs, en même temps que sa capacité de réécriture esthétique, voire même de manipulation idéologique ; et, d'un autre, précisément en tant que symbole marqué depuis longtemps par un événement réel mais mystérieux et magnifié au service d'une propagande réussie, l'immuabilité de quelques-uns de ses traits caractéristiques. La condition épique de ce sujet littéraire et son symbolisme religieux, mis très tôt en relief par la rhétorique et les desseins du discours des chroniques, mais aussi par la contribution idéologique et l'enracinement des traditions orales, ont marqué les réadaptations dans

les genres les plus représentatifs du *champ littéraire* de chaque époque. La pluralité de signes, soumis comme toujours à des transformations esthétiques et idéologiques des nouvelles périodes, admet aussi, les interprétations les plus canoniques mises à part, surtout en ce qui concerne surtout en ce qui concerne la montagne et ses vallées, un sentiment émotionnel et lyrique d'appartenance à la nation, ainsi qu'au terroir.

Au carrefour des mouvements culturels paneuropéens et des relations politiques entre les deux pays voisins, les auteurs français penchés sur cette tradition la remanient à leur goût sous le poids des modèles en vogue, des réactualisations des sources historiques, des conjonctures politiques et des partis idéologiques appuyés. Avant que leurs intérêts littéraires ou politiques ne s'orientent ailleurs, ils acceptent l'interprétation officielle majoritairement exportée par les Espagnols du XIX^e siècle, que ce soit sous des nuances libérales, ou plus tard, ouvertement conservatrices. Lieu de mémoire ancien, ainsi reconnu à plusieurs moments déterminants de l'histoire nationale, au cœur des formulations d'identité, le site, dont l'étude littéraire reste encore à approfondir sous d'autres perspectives, fait encore surgir encore au XIX^e siècle son potentiel esthétique qui traverse le temps.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- ALONSO, Raquel (2017) : « The *cruces gemmata* of Oviedo between the eleventh and twelfth centuries ». *Journal of Medieval Iberian Studies*, 9, 52-71.
- ÁLVAREZ RUBIO, María del Rosario (2014) : « Covadonga », in L. Romero Tobar (dir.), *Temas literarios hispánicos (II)*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 53-79.
- ARBESÚ FERNÁNDEZ, David (2008), « Ficciones ideológicas de la nación: el mito del rey Pelayo y los orígenes de España », in *Myth and Mythmaking in Iberian and Luso-Hispanic Literature*, Chicago University Press, 20-28.
- ATALAYA, Irene (2015): « Los viajes a España de René Bazin: de la experiencia al relato ». *Anales de Filología Francesa*, 23, 181-201.
- BAZIN, René (1895): *Terre d'Espagne*. Paris, Calmann-Lévy.
- BÉGIN, Émile (1852): *Voyage pittoresque en Espagne et en Portugal*. Illustrations de MM. Rouargue Frères. Paris, Belin-Leprieur et Morizot, éditeurs.
- CABAL, Constantino (1990): *Covadonga. Ensayo histórico-crítico*. Prólogo de S. Cerra Suárez. Oviedo, Grupo Editorial Asturiano [1918].
- CÁCERES Y PRAT, Acacio (1887) : *Covadonga. Tradiciones, historias y leyendas*. Madrid. Imprenta de « El Progreso Editorial ».
- CANELLA Y SECADES, Fermín (1990): *Covadonga. Ensayo histórico-crítico*. Prólogo de S. Cerra Suárez. Oviedo, Grupo Editorial Asturiano [1918].

- CAUNEDO, Nicolás Castor de (1858) : *Album de un viaje por Asturias*. Oviedo, Imprenta de D. Domingo González Solís.
- CONCEPCIÓN SUÁREZ, Xulio (2016) : « La toponimia sagrada de los Picos: del Monte Vindio a Covadonga por las sendas de las palabras que cuelgan de Peña Santa », in A. Martínez Vega (ed.), *Covadonga: Historia y arte, naturaleza y tradición*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 155-202.
- CORTÉS LLANOS, Antonina (1899) : *Romancero de Covadonga*. Gijón, Tipografía de La Industria.
- CUENDIAS, Manuel de y Víctor de FÉREÁL, (1848) : *L'Espagne pittoresque, artistique et monumentales. Mœurs, usages et costumes*. Illustrations par Célestin Nanteuil. Paris, Librairie Ethnographique.
- DAVILLIER, Jean-Charles, Baron de (1874) : *L'Espagne*. Illustrations par Gustave Doré. Paris, Librairie Hachette et C^{ie}.
- DUFOUR, Gérard (2015) : « La figura de Pelayo en Francia durante el imperio y la restauración borbónica (1804-1830) », in A. Coletes Blanco (ed.), *El Rey Pelayo en el Romanticismo europeo y norteamericano. Siete estudios críticos*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 57-110.
- ESTÈVE, L'Abbé (1867) : *Pélage ou la croix affranchie*. Poitiers, Henri Oudin, libraire-éditeur.
- FABRA, NILO (1885) : « La taza de leche », in *Por los espacios imaginarios (con escalas en tierra)*. Madrid, Librería de Fernando Fe, 75-88.
- FREIRE LÓPEZ, Ana M^a (2015) : « Las reapariciones de Pelayo en el teatro español: la época de la invasión francesa », in A. Coletes Blanco (ed.), *El Rey Pelayo en el Romanticismo europeo y norteamericano. Siete estudios críticos*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 35-53.
- GARCÍA MORENO, Luis A. (1997) : « Covadonga, realidad y leyenda ». *Boletín de la Real Academia de la Historia*, CXCIV, II, 353-380.
- GERMOND DE LAVIGNE, Adolphe (1859) : *Itinéraire descriptif, historique et artistique de l'Espagne et du Portugal*. Paris, L. Hachette et C^{ie}.
- HOLINSKY, Alexandre d' (1843) : *Coup d'œil sur les Asturies*. Paris, Imprimerie de Madame de Lacombe.
- IZQUIERDO VALLINA, Jaime (2016) : « Los pastores queseros de los Picos de Europa: entre la burocracia conservacionista y la cultura del territorio », in A. Martínez Vega (ed.), *Covadonga: Historia y arte, naturaleza y tradición*. A. Martínez Vega (ed.). Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 111-152.
- LAROUSSE, Pierre (1866-1877) : *Grand Dictionnaire Universel du XIX^e siècle*. Paris, Administration du grand Dictionnaire universel.

- LÓPEZ ÁLVAREZ, Juaco (2016) : « Los emigrantes asturianos y Covadonga », in A. Martínez Vega (ed.), *Covadonga: Historia y arte, naturaleza y tradición*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 33-82.
- MARTÍNEZ VEGA, Andrés (2016) : « Huellas jacobeanas en los caminos de peregrinación a Covadonga », in A. Martínez Vega (ed.), *Covadonga: Historia y arte, naturaleza y tradición*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 203-219.
- MASES, José Antonio (2001) : *Asturias vista por viajeros románticos extranjeros y otros visitantes y cronistas famosos. Siglo XV al XX*. Introducción, selección y notas. Gijón, Ediciones Trea, 3 vols.
- MELLADO, Francisco de Paula (1849-1851) : *Recuerdos de un viaje por España. Primera y segunda parte. Castilla, León, Oviedo, Provincias Vascongadas, Asturias*. Madrid, Mellado. [1985, Madrid, Ediciones de Arte y Costumbres]
- MENÉNDEZ PIDAL, Ramón (1958) : *Floresta de leyendas heroicas españolas*. Madrid, Espasa-Calpe [1925].
- MENÉNDEZ PIDAL Y ÁLVAREZ, Luis (1956) : *La cueva de Covadonga. Santuario de Nuestra Señora la Virgen María*. Oviedo, IDEA.
- MONTENEGRO, Julia y Arcadio del CASTILLO, (1992) : « Don Pelayo y los orígenes de la reconquista : Un nuevo punto de vista ». *Hispania* 180, 5-32.
- MORALES SARO, M^a Cruz (1987) : *Roberto Frassinelli. El alemán de Corao. Asturias, 1845-1887*. Gijón, Silverio Cañada Editor. Fotos de Ana Muller.
- NORA, Pierre (1984) : « Entre Mémoire et Histoire. La problématique des lieux », in P. Nora (dir.), *Les Lieux de mémoire. I. La République*, Paris, Gallimard, XVII-XLII.
- ORDÓÑEZ CUEVAS, Andrea M^a (2016) : « La legitimidad de los reyes asturianos en las crónicas de Alfonso III ». *Estudios Medievales Hispánicos* 5, 7-43.
- PESTANO Y VIÑAS, Adélaïde (2004) : « Entre guía turística, relato de viaje y ficción: las “guías disfrazadas” », in G. Champeau (edit.), *Relatos de viajes contemporáneos por España y Portugal*, Madrid, Verbum, 61-77.
- RADA Y DELGADO, Juan de Dios de la (1860) : *Viaje de S.S.M.M. y A.A. por Castilla, León, Asturias y Galicia, verificado en el verano de 1858*. Madrid, Aguado, impresor de cámara de S.M.
- RÍOS SALOMA, Martín F. (2011) : *La Reconquista. Una construcción historiográfica (siglos XVI-XIX)*, Madrid, Marcial Pons.
- ROMERO TOBAR, Leonardo (1994) : *Panorama crítico del romanticismo español*, Madrid, Castalia.
- SUÁREZ, Constantino (1936) : *Escritores y artistas asturianos. Índice bio-bibliográfico*, Madrid, Imprenta Sáez Hermanos, t. II, 389-392.

SUÁREZ SÁNCHEZ, Elena; Montserrat SERRANO MAÑES; LUIS GASTÓN ELDUÁYEN; Olivier PIVETEAU y Antonio FERNÁNDEZ NAVARRO (2012) : *Viajeros francófonos en la Andalucía del siglo XIX*. Sevilla, Diputación, 2 tomos.

TUÑÓN ESCALADA, Juan José (2016) : « Peregrinación y turismo en el Santuario del Monte Auseva », in A. Martínez Vega (ed.), *Covadonga: Historia y arte, naturaleza y tradición*. Oviedo, Real Instituto de Estudios Asturianos, 221-264.

VEGA RODRÍGUEZ, Pilar et Lorena VALERA VILLALBA (2015) : « Cueva de Hércules », in L. Romero Tobar (dir.), *Temas literarios hispánicos (II)*. Zaragoza, Prensas Universitarias, 155-201.

Le roman-fugue – modèles et réalisations

Roumiana L. STANTCHÉVA

Université de Sofia St. Kliment Ohridski

r.l.stantcheva@gmail.com

Resumen

Un arte puede convertirse en el modelo productivo de otro. Dos novelas contemporáneas, definidas por sus autoras como “novelas fuga”, son el origen de este estudio. La historia de la música demuestra la especificidad de este arte en relación con la literatura. La evolución de las ideas literarias, vinculadas a la música y a la fuga, y las reflexiones en particular de algunos escritores del siglo XX –precursores de las investigaciones literarias en el campo de la polifonía– permiten aprehender su progresión en la novela. La música polifónica, en tanto que dispositivo, brinda a algunos autores la posibilidad de otorgar una voz narrativa a cada uno de sus personajes principales. La “novela fuga” recupera esta idea introduciendo, en la construcción del texto, los principios del *cantus firmus* y el de la imitación de una voz musical/textual por otra. Concretamente, este artículo trata de las “novelas fuga” de la autora rumana Ana Blandiana y de la búlgara Emilia Dvorianova.

Palabras clave: Música. Literaturas europeas. Literaturas de Europa oriental. Ana Blandiana. Emilia Dvorianova.

Abstract

One art can become the productive model of another. Two contemporary novels, referred to as “fugue-novels” by their authors, are at the source of this study. The history of music shows specificity of this art in relation to literature. The evolution of literary ideas, related to music and fugue, especially the reflections of some twentieth-century writers – forerunners of the literary research in the field of polyphony – allow us to grasp its progression in the novel. Polyphonic music is above all a device that allows some authors to give a narrative voice to each of their main characters. The fugue-novel takes up this idea by introducing, in the construction of the text, the *cantus firmus* and imitation principles of a musical/textual voice by another. This article focuses specifically on the fugue-novels of the Romanian author, Ana Blandiana, and the Bulgaria author, Emilia Dvorianova.

Keywords: Music. European literatures. Eastern European literatures. Ana Blandiana, Emilia Dvorianova.

Résumé

Un art peut devenir le modèle productif d'un autre. Deux romans contemporains, étant désignés par leurs auteurs sous le terme de « romans-fugue », sont à l'origine de cette étude. L'histoire de la musique montre la spécificité de cet art par rapport à la littérature. L'évolution des idées littéraires, liées à la musique et à la fugue, en particulier les réflexions de quelques écrivains du XX^e siècle – précurseurs des recherches littéraires dans le domaine de la polyphonie – permettent d'en saisir la progression dans le roman. La musique polyphonique est surtout un dispositif qui permet à certains auteurs d'accorder une voix narrative à chacun de leurs personnages principaux. Le roman-fugue reprend cette idée en introduisant, dans la construction du texte, les principes du *cantus firmus* et de l'imitation d'une voix musicale/textuelle par une autre. Cet article se penche spécifiquement sur les romans-fugue de la Roumaine Ana Blandiana et de la Bulgare Emilia Dvorianova.

Mots-clefs : Musique. Littératures européennes. Littératures d'Europe orientale. Ana Blandiana. Emilia Dvorianova.

Deux romans contemporains, explicitement appelés par leurs auteurs « romans-fugue », nous ont provoquée à entreprendre cette analyse. Nous sommes attirée par des écrivains qui apprécient hautement la musique, la polyphonie et en particulier la fugue musicale, au point de suivre le genre de la fugue comme modèle prestigieux de créativité. Comment se fait-il que ce genre musical de la polyphonie soit devenu aussi captivant pour l'art du texte ? Nous commencerons par chercher une réponse à cette question dans l'histoire de la musique, pour examiner ensuite les réflexions de quelques écrivains, précurseurs de ces recherches, et présenter enfin ce qui caractérise le roman-fugue chez Ana Blandiana de Roumanie et chez Emilia Dvorianova de Bulgarie.

1. Le capital symbolique de la musique et de la fugue musicale

La polyphonie a une longue histoire et existait probablement déjà dans les sociétés primitives (*cf.* Beltrando-Patier, 1998a : 141). Aborder la question à travers l'idée de Pierre Bourdieu, notamment celle du « capital symbolique », nous permet d'évaluer l'autorité de la musique classique devant un large public et sur une longue durée. La musique connaît son premier âge d'or, du milieu du XV^e siècle jusqu'au baroque, qui est lié surtout à la polyphonie (Beltrando-Patier, 1998b : 222). Parmi les polyphonistes, Johann Sebastian Bach (1685-1750) est reconnu comme étant le plus brillant. L'œuvre célèbre de la fin de sa vie, *L'Art de la fugue*, s'était imposée au sommet de sa création contrapunctique. Selon les historiens de la musique, son tra-

vail était non seulement mélodique mais d'une virtuosité technique exceptionnelle (cf. Patier, 1998 : 591-598).

L'influence de la création de Bach sur des compositeurs plus tardifs, tels que Mendelssohn, Chopin, Schumann, Wagner et autres, a déjà été étudiée à fond. Ces compositeurs étaient tous « profondément marqués par les grandes architectures contrapunctiques du maître de Leipzig » (Reibel, 2003 : 93). Cette continuité explique, dans une grande mesure, la perpétuité et l'impact de la musique de Bach sur les générations postérieures, non seulement parmi les musiciens, mais aussi dans d'autres cercles cultivés, dont certains écrivains.

En quoi consiste néanmoins la proximité de la musique et de la littérature ? L'étude du *Langage musical* d'André Boucourechliev¹ analyse justement les similitudes entre ces deux arts. L'opinion du compositeur et historien de la musique bien connu vient en support à notre hypothèse. Ce qui n'est pas lié à un sens précis, possède le potentiel d'être considéré comme porteur de plusieurs sens : « contrairement au langage parlé, la musique n'est pas rivée à des significations, ni directes ni symboliques. », rappelle l'auteur (Boucourechliev, 1993 : 9). Cette différence nous permet de chercher plus loin et de concevoir l'attrait des écrivains pour ce qui échappe à la simplicité de nommer les choses, tout en ayant un potentiel artistique de grande valeur.

Dans son étude sur l'âge romantique, Charles Rozen examine également les similitudes et différences entre musique et littérature, en mettant l'accent sur la prise de conscience par les artistes de la distinction entre le monde de l'art et la vie quotidienne, une idée qui devient progressivement le credo pour tout artiste moderne :

Vers la fin du XVIII^e siècle, on en était à comprendre la musique, de même que le langage, comme un système indépendant et autosuffisant, et de moins en moins comme un art imitatif (Rozen, 2002 : 108).

Ce sont des processus associés à l'affranchissement progressif de l'art de sa dépendance de la Cour et de l'Église, mais aussi de la dépendance de la *mimesis*. Ainsi, en ce qui concerne la vie sociale de la musique, Rosen donne en exemple les concerts en salle, une nouveauté à cette époque, qui impose l'idée de l'exclusivité de la musique (cf. Rozen, 2002 : 109). Au XIX^e siècle, grâce aux attitudes du public, alimentées déjà par la philosophie de Kant et, plus spécialement, par ses idées sur le beau et le sublime, de même que par les concepts esthétiques de Schiller, le prestige de la musique instrumentale a augmenté. C'est précisément en raison de son indépendance que la musique s'est imposée comme un idéal pour les autres arts. La musique est alors perçue comme « une sorte d'extrême ou d'absolu vers lequel la poésie et la pein-

¹ Compositeur, critique et musicographe d'origine bulgare, devenu français par naturalisation. Cf. https://fr.wikipedia.org/wiki/Andr%C3%A9_Boucourechliev.

ture ne pouvaient que tendre en vain. » (Rozen, 2002 : 110). Le paradoxe mérite d'être souligné :

Le médiocre pouvoir d'imitation de la musique devint son atout : la musique a une signification, elle construit bien un sens, comme le fait le langage, mais avec une capacité de référence limitée. Elle ne renvoie pas sans mal à quelque chose qui lui est extérieur et semble engendrer un monde à elle, indépendant, distinct de la réalité mais hautement signifiant. L'autonomie de l'univers propre à la musique instrumentale suscitait l'admiration et l'envie des autres arts et donnait à la musique un prestige dont elle n'avait probablement plus joui depuis Platon (Rozen, 2002 : 111).

La musique est ainsi un modèle, voire un objet, suscitant la jalousie : « Ce que poètes et peintres enviaient à la musique était la liberté avec laquelle elle manipulait des formes et des symboles n'appartenant qu'à elle, sans référence visible à quelque autre réalité que la sienne propre (Rozen, 2002 : 117).

Si nous insistons sur cette capacité de signification artistique évasive, spécifique à la musique, toute différente de la signification énonciative du discours littéraire, c'est pour démontrer comment les écrivains appréciaient et désiraient la capacité de la musique d'exprimer un ensemble riche et varié de sentiments humains, comment la musique provoquait un certain nombre d'écrivains à attribuer à cet art un capital symbolique, à trouver en lui un modèle susceptible de révéler la complexité psychologique de leurs personnages.

C'est dans cet ordre d'idées que s'inscrivent les considérations d'un autre historien de la musique qui commente la hiérarchie intérieure entre les arts, situant ce changement surtout au temps du romantisme, à la suite d'un réarrangement de l'échelle esthétique classiciste. Alors que la théorie classique met la musique à la troisième place, immédiatement après la poésie et l'art visuel, le romantisme allemand transforme la musique en un parfait paradigme des arts (*cf.* Gribenski, 2004 : 111-130). Voici encore une manière d'expliquer la « jalousie », le désir des hommes de lettres d'accéder à la hauteur qui est le privilège de la musique.

L'aspiration à la polysémie et aux profondeurs inexplorées de la psyché s'est prolongée jusqu'à nos jours de manière spectaculaire, grâce surtout aux découvertes et au succès de la psychanalyse qui s'était développée au XX^e siècle. L'évolution de la science, accompagnée d'exemples cliniques et présentée par Freud à un public large, a créé l'atmosphère propice dans laquelle les écrivains n'ont pas tardé à expérimenter.

2. *L'Art de la fugue*, associé au roman

La poésie a subi durablement l'obsession de la musique, fait illustré par le vers mémorable de Verlaine (1884, v. 1) : « De la musique avant toute chose ». Pour les romanciers, ce penchant s'est manifesté plus tard, de manière moins déclarative, de-

meurant par conséquent quelque peu à l'écart de la recherche. Nous nous proposons donc d'examiner, au XX^e et au début du XXI^e siècle, l'attitude des romanciers à l'égard de la musique, à une époque qui connaît les clichés déjà largement répandus de la psychanalyse, notamment dans la recherche des souvenirs d'enfance, des rêves, des impulsions inconscientes, dans l'intérêt pour des problèmes mentaux comme la névrose ou la dépression².

Parmi les romanciers qui déclarent explicitement leur intérêt pour la musique, la polyphonie et la fugue musicale au XX^e siècle, il convient de nommer Thomas Mann, André Gide, Michel Butor, choisis ici à cause de leur engagement par rapport au thème et du fait qu'ils personnifient trois moments distincts du siècle.³ Les romans et les essais de ces écrivains nous font suivre la transition dramatique à la vie moderne (signalée à une époque précédente par les historiens de la musique), l'éloignement de la littérature de ses engagements antérieurs plus directs, sociaux, éducatifs ou religieux. La musique devient dans certains cas un modèle pour l'écrivain, un modèle de construction du récit ou un modèle appelé à mieux nuancer les aspects psychologiques, alors que dans d'autres cas la musique soulève la question de l'art, concentré sur ses propres fins et ouvert sans censure à tout sujet et thème⁴.

Thomas Mann (1875–1955) se montre dans certains romans, et dans ses essais, fortement attiré par le problème de la fusion de la musique et de la littérature. Dans son roman *Buddenbrooks. Verfall einer Familie* (1901), l'auteur soulève plusieurs questions liées à la musique moderne. Non seulement Gerda Buddenbrook, musicienne à l'esprit moderne qui exécute des pièces de musique de Wagner, en est l'exemple, mais aussi et surtout son fils, l'enfant de génie, Hanno Buddenbrook, qui est en conflit avec son milieu bourgeois de négociants et trouve un véritable refuge dans l'art de la musique. Pendant une de ses performances au piano, Hanno plonge totalement dans le monde exquis de la musique, aux connotations complexes. L'idée d'un monde trépidant, qui n'appartient qu'à la musique, est représentée sous la forme d'une fusion du délire érotique et de la mort. Des contrastes, de sensations incompatibles à première vue, se confondent dans ce fragment :

² Comme notre recherche est spécifiquement centrée sur le roman-fugue, nous éviterons de marcher dans les pas d'études plus générales bien connues telles que celles de Jean-Louis Backès (*Musique et littérature. Essai de littérature comparée*, Paris, PUF, 1994), de Pierre Brunel (*Les Arpèges composés. Musique et littérature*, Paris, Klincksieck, 1994) ou d'Aude Locatelli (*Littérature et musique au XX^e siècle*, Paris, PUF, 2001).

³ Pour une recherche aux dimensions plus amples, on pourrait étudier de même d'autres écrivains comme Romain Rolland ou Hermann Broch.

⁴ Cette transition est généralement désignée, dans la littérature critique, par deux discussions, l'une sur la *moralité dans l'art* et l'autre sur *l'art pour l'art*, la première formule représentant une résistance à la modernité et la deuxième exprimant l'effort de libérer tout art de tâches utilitaires.

Quelque chose de vicieux dans l'indulgence et l'insatiabilité avec lesquelles il avait apprécié et exploité la musique, et quelque chose de cyniquement désespéré, quelque chose comme la volonté de jouir et de se perdre dans cette avidité jusqu'à ce que la douceur de la dernière note ait été tirée, jusqu'à l'épuisement, le dégoût et l'ennui [...]. (Mann 1965-1 : 774)⁵.

Les oppositions psychanalytiques déjà classiques entre l'*éros* et le *thanatos* viennent rehausser cette passion de la musique, douloureuse et belle à la fois. Nous nous arrêtons intentionnellement sur ce fragment, car nous trouverons plus loin, chez les deux écrivaines contemporaines, Blandiana et Dvorianova, des motifs semblables.

Tandis que, dans *Buddenbrooks*, les personnages les plus séduisants sont des musiciens (Gerda et son fils Hanno), *Doktor Faustus* (1947) est un autre roman de Thomas Mann, axé exclusivement sur un musicien, sur la modernité et le modernisme dans la musique, et qui montre par la même occasion la fusion de la musique avec la littérature. Le roman fait justement penser à une partition polyphonique. Dans ses essais, Thomas Mann évoque à maintes reprises la psychologie du roman des XIX^e et XX^e siècles. Quant aux relations entre la littérature et la musique, il en donne une description détaillée dans son texte « Die Entstehung des *Doktor Faustus* » :

Le plus grand bénéfice de l'introduction d'un autre narrateur est avant tout que cela m'a donné l'occasion de diriger le récit sur deux plans temporels, d'entrelacer de manière polyphonique les expériences qui secouent l'écrivain au moment de l'écriture, avec celles qu'il décrit, de sorte que le tremblement de sa main, provoqués à la fois par les vibrations des bombardements lointains et par son horreur intérieure, trouvent une double explication qui pourtant reste sans équivoque (Mann, 1965-12 : 197)⁶.

Il importe de souligner ici la présentation de l'idée de la polyphonie dans le roman, associée aux deux voix narratives. Mann éprouva en effet, dès ses premiers romans, le besoin de souligner la liaison entre texte et musique. Comme nous l'avons déjà noté, dans *Buddenbrooks*, il accorde à cette liaison une apparence séduisante,

⁵ Notre traduction en français d'après l'original allemand: „Etwas Lasterhaftes in der Maßlosigkeit und Unersättlichkeit, mit der sie genossen und ausgebeutet wurde, und etwas zynisch Verzweifertes, etwas wie Wille zu Wonne und Untergang in der Gier, mit der die letzte Süßigkeit aus ihr gesogen wurde, bis zur Erschöpfung, bis zum Ekel und Überdruß [...]“.

⁶ Notre traduction en français d'après l'original allemand : „Was ich durch Einschaltung des Narrators gewann, war aber vor allem die Möglichkeit, die Erzählung auf doppelter Zeitebene spielen zu lassen, die Erlebnisse, welche den Schreibenden erschüttern, während er schreibt, polyphon mit denen zu verschränken, von denen er berichtet, also daß sich das Zittern seiner Hand aus den Vibrationen fern-er Bombeneinschläge und aus inneren Schrecknissen zweideutig und auch wieder eindeutig erklärt“.

aussi bien par l'ampleur de la phrase que par la profondeur de la psyché humaine. Dans *Doktor Faustus*, l'écrivain a développé cette idée en introduisant une deuxième voix narratrice, ajoutant à la complexité de la construction du roman.

Le parallélisme et la fusion entre texte littéraire et musique, sont aussi explorés en détails par d'autres écrivains. En France, chez André Gide (1869-1951), nous retrouvons une fois de plus l'attrait pour la polyphonie et spécifiquement pour un roman-fugue. Dans *Les Faux-monnayeurs* (1925), une des tâches les plus importantes que s'est assignée l'auteur consiste à éviter le narrateur unique. L'écrivain prétend ne pas être renseigné sur tous les événements du récit. C'est la raison qui le pousse à introduire, dans *Les Faux-monnayeurs*, plus de quatre voix. La première est celle du narrateur à la première personne. La seconde est celle d'Édouard, écrivain à son tour et auteur d'un roman intitulé *Les Faux-monnayeurs* qui cherche à rassembler en polyphonie les caractéristiques psychologiques des personnages et les réflexions sur la création artistique. La troisième voix est celle du journal d'Édouard. Enfin, comme autant de variations sur le thème de la polyphonie, les voix d'autres personnages apparaissent à travers leurs lettres, citées dans le texte : Laura, Bernard, Olivier⁷.

Il est significatif que Gide n'ait pas hésité à commenter la théorie du roman dans le texte même du roman. C'est dans ce contexte précisément qu'il introduit la fameuse phrase d'Édouard (deuxième narrateur dans le texte, écrivain de son état) :

Ce que je voudrais faire, comprenez-moi, c'est quelque chose qui serait comme *l'Art de la fugue*. Et je ne vois pas pourquoi ce qui fut possible en musique, serait impossible en littérature... »
(Gide 1958 : 1084)

Effectivement, le désir d'Édouard se trouve réalisé par Gide, à travers les différents narrateurs du roman.

Pour rendre plus clair ce phénomène d'affiliation entre littérature et musique, nous nous référerons à un autre écrivain, proche du nouveau roman français, qui propose, déjà dans les années 1950-1960, plusieurs arguments à l'appui de la proximité de la littérature et de la musique. Il s'agit de Michel Butor (1926–2016) qui pose la question sous un angle différent. Il parle des insuffisances de l'écriture par rapport aux intonations, difficiles à signaler : « On supplée aux insuffisances de l'écriture par le style, par le contenu même des paroles, mais dans la plupart des cas ce remède est inapplicable » (Butor, 1968 : 393). En partant de son expérience au théâtre radiophonique, l'écrivain imagine « le texte à partir duquel on réalise l'émission comme une partition » (Butor, 1968 : 398) et rappelle à l'intention de ses lecteurs les tentatives de Mallarmé d'écrire un « livre partition ».

⁷ Pour plus de détails au sujet de l'expression méta-textuelle de cette polyphonie, voir Stantchéva (2016).

Dans ses *Essais sur le roman*, de 1969, Michel Butor, connu pour ses diverses expérimentations, s'attarde sur les questions du temps et de l'espace dans le roman. Précisément, au sujet de la liaison intime entre le roman et la musique, Butor (1969 : 48) souligne que les deux arts se déploient « avant tout dans le temps ». C'est justement l'aspect temporel qui favorise l'échange complet entre les deux domaines artistiques. Butor (1969 : 48) approfondit sa réflexion en partant de la dimension temporelle : « on est obligé de s'apercevoir que la plupart des problèmes musicaux ont des correspondants dans l'ordre romanesque, que les structures musicales ont des applications romanesques ».

La temporalité des deux arts, affirme-t-il, aboutit à la possibilité de la construction d'un texte similaire à celle de la musique. L'idée de la polyphonie du texte lui semble familière, et il la situe dans un aspect structuraliste, par comparaison à la stratification de la partition.

Le musicien projette sa composition dans l'espace de son papier réglé, l'horizontale devenant le cours du temps, la verticale la détermination des différents instrumentistes ; de même le romancier peut disposer différentes histoires individuelles dans un solide divisé en étages, par exemple un immeuble parisien, les relations verticales entre les différents objets ou événements pouvant être aussi expressives que celles entre la flûte et le violon (Butor, 1969 : 56).

On peut garder en mémoire cette image qui structure le désir de l'écrivain, même si elle est techniquement irréalisable, à cause de la signification précise de la parole et aussi à cause de l'impossibilité de faire parler en même temps deux voix narratives.

Les trois écrivains, que nous venons de citer : Mann, Gide et Butor, montrent chacun un engagement explicite pour ce qui est de la polyphonie et parfois spécifiquement pour ce qui concerne « l'Art de la Fugue », présenté sous une forme romanesque⁸. Connus en original ou en traduction de longue date, ils font presque obligatoirement partie des connaissances de l'intelligentzia en Europe. À travers l'étude comparée qui suivra sur les deux femmes de lettres contemporaines, la Roumaine Ana Blandiana et la Bulgare Emilia Dvorianova, nous allons chercher à démontrer quelques éléments de la continuité littéraire en Europe. Chacune des deux écrivaines est à la recherche de sa formule du roman-fugue, au moyen de la polyphonie des voix

⁸ Le principe polyphonique, formulé par les écrits de Mikhaïl Bakhtine et se référant surtout à la définition du roman comme genre, n'est pas considéré ici comme tel. Notre intérêt est fixé sur le roman-fugue et sa spécificité dans une construction littéraire, se servant de procédés analogues aux éléments de la fugue musicale : notamment le *cantus firmus* et l'imitation de type musical.

narratrices, de la structure du texte, de la phrase, du mode d'emploi des termes musicaux : le *cantus firmus*⁹ et l'« imitation ».

3. Deux romans-fugue comparés

Un texte littéraire ne se déploie pas à la manière des portées dans la partition musicale, qui évoluent parallèlement, et exprime en fait l'aspiration de l'écrivain à faire quelque chose d'irréalisable. Nous ne pouvons percevoir les voix narratrices, placées thématiquement en relations de polyphonie, que consécutivement. Pourtant, l'attrait de la richesse musicale, exprimée à deux, trois ou plusieurs voix, l'« imitation » de ces voix, pousse parfois l'écrivain à opter pour une complexité du texte romanesque, stimulé non seulement par l'attractivité de la forme, mais aussi par le prestige – capital symbolique – de la fugue musicale.

3.1. *Le Tiroir aux applaudissements* d'Ana Blandiana

Le roman d'Ana Blandiana¹⁰ *Le Tiroir aux applaudissements* (1992) a été écrit pendant les années 1980 et se réfère aux temps, vécus sous le régime de Ceaușescu, où Blandiana était sous interdiction de publier. Il s'agit donc vraiment « d'un texte sorti du tiroir », consacré au sort des intellectuels roumains, mais aussi au sort des Roumains en général, dans une société sans alternative. La répression (y compris par le biais des cliniques psychiatriques, transformées en prisons), la peur, l'évasion/fugue, la protestation, l'humiliation, la perfidie, la résignation, la culpabilité sont autant de thèmes abordés dans le roman. Dans ce contexte, le protagoniste (enfermé dans la clinique) tombe sur un tiroir, contenant des enregistrements d'applaudissements, l'un des mécanismes (réels ou fantastiques) du lavage du cerveau, susceptible de transformer les gens en robots délirant et acclamant le dictateur.

Blandiana se montre réticente à identifier son livre comme un roman, malgré les caractéristiques formelles évidentes (prose narrative, volume considérable de plusieurs centaines de pages) et préfère penser à son texte comme à un poème, à l'instar de Nicolas Gogol et de son livre *Les Âmes mortes*, mais elle définit son texte surtout comme un genre musical polyphonique, une fugue ou un motet¹¹. Sur le thème principal, appelé, par analogie à la structure de la fugue, *cantus firmus*, notamment le destin des Roumains, Ana Blandiana compose trois intrigues, relatées par trois voix différentes.

Son roman-fugue commence par un chapitre, dont le texte est mis entre guillemets, qui nous suggèrent de lire le manuscrit du protagoniste, l'écrivain Alexandru

⁹ Le *cantus firmus* (chant fixe) est une mélodie préexistante servant de base à une polyphonie.

¹⁰ Ana Blandiana, née en 1942 en Roumanie, est poète, essayiste et prosateur. Elle est dissidente au temps de la dictature avant 1989. Pour ce qui est de son œuvre, voir Stantchéva (2009).

¹¹ Un motet (diminutif de « mot ») est une composition musicale à une ou plusieurs voix, avec ou sans accompagnement musical.

Şerban, soit un roman dans le roman. Cette intrigue porte décidément les caractéristiques de fiction, engendrant en plus des éléments fantastiques, sans s'éloigner pour autant de la réalité politique. Le personnage raconte sa vie à la première personne, employant des phrases assez longues, on dirait, des phrases musicales :

Et curieusement, ce n'est qu'au moment où je ne me sentais plus menacé, que j'ai commencé à courir [en roumain : *să fug*]. Et ce n'est qu'alors, tout en suivant attentivement le mouvement des muscles et le rythme de ma respiration, submergé par une sorte de ruse de l'organisme, qui tente de cette manière de reporter à plus tard la réflexion, - je fus surpris par moi-même, en me posant la question, comme si elle venait d'ailleurs, d'une voix qui pouvait non seulement être comprise, mais aussi entendue. Suis-je plus lâche ou plus courageux que les autres, puisque je me suis enfui [en roumain : *fugind*] (Blandiana, 1992 : 5-6)¹².

Dès les premières pages du roman, la notion de fugue est mentionnée, mais au sens originel, de fuite, une homonymie qui concorde avec le genre musical en langue roumaine. Il s'agit d'un jeu constant des deux sens du mot qui engendre des réflexions sur le sort de chacun des personnages persécutés. L'auteur ne présente pas la fuite comme une défaite, mais plutôt comme une tentative d'échapper à la terreur. Blandiana évoque de même à plusieurs reprises la notion de *cantus firmus*, en examinant le parallélisme terminologique entre le sens musical et la signification du thème principal qui lui correspond dans le texte.

La deuxième voix dans le roman est reconnaissable par l'absence de signe graphique spécial pour les chapitres respectifs. Il s'agit de la vie « réelle » du protagoniste Alexandru Şerban, c'est-à-dire, le texte d'un roman qui évolue parallèlement au premier, dans le genre de pseudo-biographie, relaté par le narrateur Blandiana, adoptant le rôle d'une instance omnisciente. Le lecteur continue à suivre la vie de l'écrivain Alexandru Şerban et de ses amis – l'archéologue, son épouse et les étudiants en archéologie – et se trouve immergé dans une atmosphère de relative liberté de la parole au camp des fouilles où tous ces personnages se trouvent réunis. Pourtant, des événements tragiques ne manquent pas de s'y produire.

L'effet d'imitation, caractéristique de la fugue musicale, où chaque voix reprend à son tour le motif principal, est décelable dans le roman, une troisième fois,

¹² Notre traduction en français d'après l'original roumain (publié en traduction bulgare toujours dans notre traduction : Бландиана, Ана. *Чекмеджето с аплодисменти*. Превод от румънски Румяна Л. Станчева. София, НДФ „13 века България”, 1999) : „Şi, curios, numai după aceea – când nu mă mai simţeam de fapt ameninţat – am început să fug. Şi abia atunci, după încă un timp – pe când îmi urmăream cu atenţie mişcările muşchilor şi ritmul respiraţiei, într-un fel de şiretenie a trupului însuşi care încerca să amîne astfel momentul gândirii -, m-am surprins întrebându-ma, ca din afară, cu o voce care se putea nu numai înţelege, ci şi auzi, dacă sînt mai laş sau mai curajos decît ceilalţi, fugind“.

dans les chapitres présentés en italique. Il s'agit de la voix d'Ana Blandiana elle-même, s'exprimant dans une sorte de journal intime, où elle présente sa manière d'écrire, commente la fugue dans le roman, tout en décrivant sa vie d'écrivain persécuté et celle, tout aussi difficile, de ses amis et collègues. L'imitation, en tant que procédé musical, dans le texte de cette troisième voix, se manifeste de manière surprenante. Le lecteur peut reconnaître, parmi les personnes du cercle proche de l'écrivaine, certains protagonistes, présentés déjà par les autres voix narratrices. Par exemple, on apprend que l'archéologue et son épouse sont des amis proches de Blandiana et de son époux. Ces pages en italique démontrent, de la manière plus directe qui est celle du journal intime, comment l'écrivaine entend le genre et la réalisation de son livre, comparable à un poème, à une fugue, voire à un paysage d'architecture, réalisé dans la glaise. Le jeu entre les différentes voix du roman est commenté explicitement :

Ce que je ne dois pas oublier c'est que je ne suis pas le héros mais l'auteur de ce livre. Car la tentation de passer d'une catégorie à l'autre est d'autant plus grande qu'il est infiniment plus facile de se mettre dans la peau d'un personnage que dans celle de l'auteur. Même si dans un certain sens, l'auteur est lui aussi un personnage, un personnage plus dramatique et au caractère plus complexe, créé par un autre auteur (Blandiana, 1992 : 171)¹³.

Blandiana, habile compositrice de son texte, introduit ici un élément transcendant, motif constamment présent dans son œuvre, qui définit le don de l'écrivain comme un miracle de Dieu. Ainsi ce roman-fugue se trouve doté d'une autre voix hypothétique, omniprésente et transcendante, au niveau symbolique.

Une dernière voix, la quatrième, apparaît dans le roman : des dialogues-intermédiaires, mis entre parenthèses, privés du texte du narrateur et, par conséquent, prenant un aspect documentaire. Il s'agit des interrogatoires, menés par la police politique *Securitate*. En résumé, on est en présence de quatre instances narratives et cette réalisation constructive est commentée explicitement dans le texte du roman. Ainsi, Ana Blandiana a trouvé le moyen de créer une structure romanesque complexe. Elle place les points de vue des trois (voire quatre) narrateurs dans un même contexte, afin de respecter les règles de la fugue et de souligner la puissance du thème principal, le *cantus firmus*.

Il importe d'accorder une attention spéciale à la voix de l'écrivaine. Les chapitres, qui expriment des impressions personnelles, constituent une sorte de souvenir-

¹³ Notre traduction en français d'après l'original roumain : „Ceea ce nu trebuie să pierd din vedere este că eu nu sînt personajul, ci autorul acestei cărți. Asta pentru că tentația de a trece dintr-o categorie într-alta este cu atît mai mare cu cît e infinit mai ușor sa fii personaj decît autor. Chiar dacă într-o anumită privință autorul este și el un personaj, mai dramatic și mai complicat, al altcuiva”.

témoignage sur la situation des années 1980 et, en partie, un métatexte sur l'écriture de Blandiana. Dans un de ses chapitres, la description du lieu où se déroule l'action, lui a suggéré, explique-t-elle, l'idée de recourir à la forme d'un texte-fugue :

[...] en marchant à travers les tranchées, formées après plusieurs décennies de fouilles archéologiques, une idée m'est venue qui a commencé à prendre forme, à acquérir son individualité : il s'agissait d'utiliser ce lieu – forteresse byzantine et site de byzantinistes – comme le lit d'une rivière dans laquelle se croiseraient plusieurs torrents narratifs, susceptibles de jeter la lumière sous des angles différents sur une même réalité.

[...] j'ai eu le sentiment que je devais envisager le livre en termes de musique, que ce poème que je me proposais d'écrire (je n'avais jamais imaginé que ce que je voulais écrire ne serait inclus dans ce genre), serait une sorte de fugue ou de motet, superposant plusieurs airs indépendants autour d'un *cantus firmus* (Blandiana, 1992: 185-186)¹⁴.

L'extrait cité révèle en plus le style de Blandiana, un style, qui se caractérise par la construction complexe de la phrase, rehaussée d'interventions supplémentaires, explicatives, ce qui lui confère un aspect de fluidité musicale.

Pour parachever pourtant sa forme polyphonique, Blandiana rassemble, à la fin du roman, les différents narrateurs, hors de toute logique, dans le registre de la première voix, du roman dans le roman, ce qui produit un effet d'irréel, à la fois proche mais différent de la réalité :

Tout s'emmêle, effectivement. Je me tiens dans la chambre où se trouvent, à cet instant précis, mon personnage Alexandre, et ses personnages à lui. Je regarde l'âtre de braises qui s'enfonce toujours plus profondément dans le plancher, tout comme le regarde Alexandre. Et je me demande s'il sait quelque chose à mon sujet ; par exemple, le fait que je sois ici... (Blandiana, 2002 : 430-443)

Cette scène d'autodafé dans le dernier chapitre (où les livres d'Alexandru sont brûlés par les agents de la police politique sur le plancher de son appartement) renvoie au début du roman, soude les trois voix narratrices dans la voix de l'écrivaine

¹⁴ Notre traduction en français d'après l'original roumain : „în timp ce mergeam prin șanțurile tăiate în câteva decenii de săpături arheologice, a început să ia ființă, să se individualizeze idea folosirii aceluia loc – a acelei cetăți bizantine și a acelei așezări de bizantinologi – ca pe o matcă prin care să curgă mai multe fluxuri epice, în stare să lumineze din mai multe părți și în mai multe feluri aceeași realitate. [...] am avut senzația că ar trebui să gîndesc cartea în termeni muzicali, că poemul pe care îl voi scrie (pentru că nici o clipă n-am crezut că ceea ce voi scrie n-o să se poată subsuma acestui nume generic) va fi un fel de fugă, sau motet, suprapunere simultană a mai multor melodii de sine stătătoare, în jurul unui *cantus firmus*”.

elle-même, met les derniers accords de sa « partition », par quelques lignes versifiées, sur la fuite/fugue, exprimant l'espérance d'un salut.

En résumé, l'écrivaine a défini son texte comme roman-fugue et a trouvé les moyens de transposer la polyphonie, la persistance du *cantus firmus* et l'imitation entre les voix musicales dans le texte littéraire en créant une image approfondie du temps de la société fermée. Voyons à présent comment ce procédé se compare à celui de la femme de lettres bulgare, Emilia Dvorianova.

3.2. *La Passion ou la mort d'Alissa* d'Emilia Dvorianova

Emilia Dvorianova¹⁵ a créé son roman-fugue *La Passion ou la mort d'Alissa* (2005) en deux parties, intitulées respectivement : « Prélude » et « Fugue ». Artistes obsédés à la fois par la beauté de la musique et par l'érotisme, ses personnages sont psychologiquement traumatisés. Ce ne sont pas des victimes du régime totalitaire comme les personnages de Blandiana, même s'ils gardent des blessures du passé, mais ils se trouvent confrontés à la médiocrité agressive de leur environnement. L'action se déroule derrière la clôture élevée et les murs d'une maison. Le personnage principal, Alissa, jeune pianiste et philosophe, cherche à se libérer des contraintes de toute sorte, éprouvant un désir d'autodestruction – elle ressent son corps comme une clôture, une prison et dès son enfance elle éprouve le désir de s'en débarrasser¹⁶.

Dvorianova met l'accent sur les états psychotiques du caractère d'Alissa. L'héroïne principale est en proie à des sentiments de frustration, accumulés dans le contexte de transition politique et sociale du pays à la fin du XX^e siècle. La situation apparaît comme l'expression d'une « fêlure » (en bulgare le mot fêlure, *φυζα*, est homonyme de *fugue*, genre musical), entre le cercle intellectuel cultivé et le monde profane, rugueux et mercantile¹⁷.

Afin d'échapper à la frustration et au désir de perfection inassouvi (comme pianiste, philosophe et personnalité), Alissa incite son amant (un artiste raté, fabricant de jouets en plastique, succédanés pitoyables des statuettes baroques dans sa maison) à la tuer lors du jeu passionné de l'amour. L'orgasme délirant au moment de mourir compense son impossible aspiration à la perfection et comble la fêlure [*φυζα*] de son âme, fractionnée dès l'enfance. Après sa mort, le rideau se lève peu à peu sur les événements, grâce aux dépositions devant le juge d'instruction X.

¹⁵ Emilia Dvorianova est une écrivaine bulgare contemporaine. Née en 1958 à Sofia, elle a poursuivi des études d'interprète de piano, puis s'est engagé dans une carrière universitaire en philosophie et écriture créative. Ses romans traitent des thèmes qui entremêlent la musique, la psychologie, la philosophie et la religion.

¹⁶ On y décèle de même des motifs féministes qui mériteraient une recherche à part entière, que nous avons l'intention de mener ultérieurement.

¹⁷ L'image de cet éloignement entre les couches sociales nous pousse à définir ce roman comme l'expression d'une sorte de décadence.

La signification du geste suicidaire, camouflé en assassinat, est motivée sur le plan linguistique par l'homonymie déjà mentionnée entre fugue et fêlure (*фъзга*) :

Cette nuit-là, Alissa a été touchée, et une fêlure s'est ouverte vers l'abîme, une interrogation soudaine et une exigence insistante lui ont donné chair, laissant entrevoir le pressentiment d'un corps et de l'Érotisme suprême qui avait sans doute flotté dans l'air, (...) implantant (...) le bacille de la ruine et le sens de la décomposition, la magie du sacrifice dans cet inéluctable que la mort transforme en liberté... (Dvorianova, 2006 : 60).

Les protagonistes se lancent à plusieurs reprises dans des digressions sur la fugue musicale et sur le déchirement de la psyché¹⁸. Le thème, par exemple, se trouve rehaussé d'aspects risibles par les remarques spontanées de la bonne Yo qui imagine la fugue comme une sorte de fissure, de fêlure technologique, faisant des commentaires amusants sur ces aspects de la notion (par exemple, l'associant même à une fente sous une fenêtre).

Et enfin, dans la pulsion de mort, animant le personnage d'Alissa, nous retrouvons une série de références ironiques-philosophiques à l'œuvre de Lewis Carroll : un trou mystérieux dans la cour, un miroir qui, par instants, perd sa couche métallique, capable de refléter les images, un œil de poupée arraché, miroitant.

Dvorianova introduit dans le roman trois voix narratrices, significatives de la recherche d'une polyphonie textuelle : la voix de la bonne Yo, celle du locataire Sebastian/Yan, ancien petit ami de la mère d'Alissa du temps de son veuvage ; dans la deuxième partie se fait entendre la voix d'un narrateur qui commente l'enquête du juge d'instruction X et qui s'exprime par un discours semi-direct, mélangeant les propos des protagonistes et du narrateur lui-même, sous la forme du tutoiement. La vie et la mort d'Alissa sont racontées par les autres, à l'exception des quelques extraits de son journal intime.

Dvorianova n'a pas besoin de recourir au jeu de mot identifiant la fugue à la fuite (qui n'existe pas en langue bulgare) pour introduire cette notion de fuite, d'imitation musicale et de poursuite, pour formuler des digressions sur les correspondances du texte, de la musique et de la réalité perçue.

C'est monsieur Sebastian qui lui avait parlé d'une mise en abyme [en bulgare : *огледалната перспектива* – la perspective de l'image dans le miroir], c'était sûrement elle qu'il fallait étu-

¹⁸ On pourrait penser au sujet de cette fêlure, en termes freudiens, au vagin. Le texte pourtant s'attarde surtout sur la peau écorchée jusqu'au sang par la petite Alissa elle-même et au versement du sang d'Alissa adulte lors de l'assassinat.

dier et appliquer aux faits représentant la réalité. (Dvorianova, 2006 : 87)¹⁹.

Ailleurs, le commentaire vise la signification de la parole : « [...] mais, mon Dieu, qu'est-ce que cela peut bien signifier exactement, pourquoi le sens des mots est-il si dilué (...) comment les voix peuvent-elles s'inscrire de manière aussi douloureuse l'une dans l'autre ? » (Dvorianova, 2006 : 107).

Là, il convient surtout de souligner l'aspect dilué et flou des mots – une manière de rapprocher le verbe à la musique, de transformer les mots en sons – significatifs et imprécis à la fois.

À travers les noms des personnages, renvoyant à des personnages mythiques ou littéraires, l'écrivaine assure une double profondeur de sens, de jeux de miroirs, de polyphonie et d'imitation de type musical. La bonne Yo rappelle vaguement (par sa naïveté, sa fidélité inconditionnelle à la famille d'Alissa, et par sa curiosité) la prêtresse de la mythologie grecque, Io, et sa transfiguration en génisse. Le musicien Sebastian/Yan, (impliqué intimement à la vie de la mère, rêvant après sa mort de ne pas rester seulement le professeur d'Alissa, mais de devenir son amant) a une ressemblance obscure avec le dieu romain Janus, associée au passage du temps et à la duplicité, tout en portant un des prénoms du compositeur Bach. Alissa présente une analogie déformée avec l'Alice de Lewis Carroll. L'amant et assassin Yossif porte l'allure d'un Joseph biblique raté (Йосиф/Yossif c'est le nom de Joseph en bulgare). La réalité se trouve déformée par l'imagination des personnages, par leurs superstitions ou leurs obsessions. Par conséquent, le déroulement de l'intrigue garde un aspect indistinct, les impulsions des personnages étant par moments logiquement inexplicables.

Le roman de Dvorianova aborde clairement le thème binaire de la frustration. Dans ce sens, l'écrivaine se sert de plusieurs éléments symboliques : les miroirs dans la maison, Sebastian-Yan et son incapacité de communiquer, le narcissisme inhérent à sa nature. Presque tous les personnages manifestent une tendance à l'autosuffisance capricieuse : non seulement Alissa, mais aussi sa mère, Amalia, Yan, Yossif, et la bonne Yo, voire le juge d'instruction X. Chacun d'entre eux contribue à sa manière à la thématique psychologique complexe, chacun est en contact avec la musique et la fugue au sens musical ou autre, harcelé par le désir de fuite/fugue, par le déchirement intérieur ou par le désir sexuel, par la fêlure. Le sang versé par Alissa correspond en quelque sorte au « gémissement d'un plaisir insoutenable » et confère une expression tangible au parallélisme, à l'imitation caractéristique de la fugue. Le mystère et la complexité de ce genre musical transparaissent dans les relations entre les personnages. La proximité spirituelle entre Sebastian et Alissa trouve son expression dans leur amour commun pour le compositeur Bach, mais cet amour qu'ils portent au

¹⁹ C'est la traductrice en français qui a heureusement opté pour un rapprochement à l'expression convenue de Gide, la mise en abyme, ce qui souligne les aspects metatextuels du roman de Dvorianova.

maître de la fugue n'aide point Sebastian à se rapprocher intimement d'Alissa. Le thème de la polyphonie demeure cependant constant. Il apparaît clairement dans les réflexions de Sebastian : « La peine, elle, est silencieuse et le chagrin est caché quelque part entre les voix de la fugue, dans le silence ou fusionnent les voix, l'espace destiné à la dissimulation et à la consolation... » (Dvorianova, 2006 : 36).

D'autre part, Sébastien raconte son aventure amoureuse, bien compliquée, dépendante elle aussi de la musique polyphonique, avec Amalia, la mère d'Alissa :

[...] au bout d'un moment, nous n'avions presque plus besoin de mots : Amalia jouait son thème, un *cantus firmus*, qui pénétrait dans mon sang, provoquant tous mes sens, et je commençais à construire mes mélodies en contrepoint ; je devais avoir déterminé le mode attentivement et précisément, car si je n'arrivais pas à distinguer les gammes pentatonales majeure et mineure, je pouvais me tromper, partir vers le haut et risquer de ne pouvoir ouvrir la porte (Dvorianova, 2006 : 45).

La thématique musicale est reproduite également en parallèle avec le journal intime d'Alissa, la musique et les paroles du texte se trouvant associées :

[...] trois fois elle a répété la deuxième voix de la fugue, puis elle a joué la première, frappant les touches. Mais cela ne sortait pas et ne sonnait pas suffisamment, et elle a recommencé, écouté doucement le tout et l'a soudain concentré, assemblé en accords, et les voix entrelacées se sont tordues en dissonances décomposées. (...) je me suis étonné car tout s'est embrouillé (...) j'ai même cherché le manuscrit parmi les feuillets (Dvorianova, 2006 : 50).

Ainsi, la musique en tant qu'expression extérieure de la vie psychique et le journal intime, en tant qu'expression secrète se trouvent synchronisés à travers Sébastien qui surprend ce message.

La deuxième partie du roman, intitulée *Fugue*, problématise plus loin la question : « comment les voix peuvent-elles s'inscrire de manière aussi douloureuse l'une dans l'autre ? » (Dvorianova, 2006 : 107). La voix de l'auteure dans cette deuxième partie rend de nouveau hommage à la musique polyphonique et à la fugue qu'elle considère comme une forme supérieure :

[...] tout s'était accompli selon les règles imaginaires de l'interprétation des thèmes, non pas selon les lois rigoureuses du contrepoint, qu'il [le juge d'instruction X.] ne maîtrisait manifestement pas car personne ne lui avait enseigné *l'Art de la Fugue* ; il avait seulement entendu parler de doubles, de triples fugues avec un nombre toujours croissant de voix qui s'imitaient, intégrées de manière si complexe à la structure des thèmes que tout faux pas menait à la dislocation et à

l'écroulement dans la froideur des corrélations oubliées qui happent la sonorité et tuent le sens des voix... (Dvorianova, 2006 : 128).

On voit bien que la terminologie musicale est toujours présente, insufflant une profondeur psychologique à l'intrigue dramatique et criminelle. L'enquête au sujet du meurtre, menée par le juge d'instruction X, se poursuit, et, paradoxalement, celui-ci tombe amoureux de la victime. Ses difficultés lors de l'enquête sont dues au fait qu'il n'est pas suffisamment familiarisé avec la nature du contrepoint musical. Chez Dvorianova, c'est la fugue qui lie et sépare, qui fait apparaître et qui cache la vérité. La connaissance de la fugue ne dévoile pas nécessairement les significations cachées. Bien au contraire : la fugue impose son mystère et construit un texte au dénouement ouvert. La solution finale (textuelle et musicale au sens figuré) chez Dvorianova est fondée sur les efforts du juge d'instruction X, qui cherche à comprendre (entre toutes les voix) la vérité, mais finit par tomber lui-même prisonnier dans les flots de la musique polyphonique, éprouvant une véritable panique devant l'éventualité de l'échec.

L'étude comparée des deux romans contemporains présentés ici, ceux d'Ana Blandiana et d'Emilia Dvorianova, montre une série de similitudes : la recherche par chacune des écrivaines de structures-modèles dans un autre art, la musique. Pareillement à la fugue musicale, le roman-fugue introduit chaque fois plusieurs narrateurs pour assurer la polyphonie et organise tous les événements autour d'un thème principal, le *cantus firmus*. Chaque voix narratrice reprend le thème principal pour réaliser l'imitation de type musical. L'emploi de concepts musicaux et les digressions au sujet de la fugue sont autant des démarches dans le même sens. Dans le roman de Dvorianova, les personnages principaux sont des musiciens. Tous ces procédés apportent une richesse supplémentaire au récit, permettant au lecteur de se faire une idée de la profondeur du subconscient chez les protagonistes. Dans l'effort de souligner l'importance et la spécificité du texte littéraire face à la vie réelle (toujours à l'instar de la musique), les écrivaines mettent en relation les faits observables de la réalité et l'image d'un monde fantastique, proche de l'abîme de la psyché. Chez Blandiana, il concerne les scènes de la clinique psychiatrique, alors que chez Dvorianova, il s'agit des énigmes qui accompagnent l'assassinat d'Alissa. Chaque roman acquiert une signification supplémentaire, justement grâce à l'obscurcissement des données réalistes et des notions précises, pour créer une analogie avec la capacité de référence limitée de la musique.

À l'occasion de cette comparaison, nous pouvons nous rendre compte une fois de plus du prestige persistant de la musique par rapport aux autres arts. Avec l'affirmation du modernisme, certains écrivains ont opté pour des structures musicales afin de renforcer la richesse de leurs textes littéraires, en leur attribuant diverses

significations, explicites, cachées ou suggérées, dont s'ensuivent plusieurs interprétations. Dans l'évolution des idées littéraires du XX^e siècle jusqu'à nos jours, et à travers des exemples des littératures allemande, française, roumaine et bulgare, nous avons cherché à montrer le consensus européen dans le mode d'envisager les valeurs artistiques. Il va sans dire que la hiérarchie établie à l'époque romantique en faveur de la musique a gardé une autorité durable. La fugue en particulier a réussi à préserver son prestige et même à élargir son influence, cette fois vers la littérature et à travers le genre du roman.

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (1998a) : « La musique de l'époque gothique. Le siècle de Saint Louis », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 141.
- BELTRANDO-PATIER, Marie-Claire (1998b) : « La Renaissance. Introduction », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 222.
- BLANDIANA, Ana (1992) : *Sertarul cu aplauze*. București, Editura Tinerama.
- BLANDIANA, Ana (2002) : *Sertarul cu aplauze. I Le Tiroir aux applaudissements*. Traduit du roumain par Dana Shishmanian. Cluj-Napoca, Editura Dacia. [Extraits du dernier chapitre disponibles sur <http://www.francopolis.net/langue/langues-BlandianaAnamars2013.html>; 10/09/2017].
- BOUCOURECHLIEV, André (1993) : *Le langage musical*. Paris, Fayard.
- BUTOR, Michel (1968) : « La littérature, l'oreille et l'œil », in *Répertoire III*. Paris, Les Éditions de minuit.
- BUTOR, Michel (1969) : *Essais sur le roman*. Paris, Gallimard.
- DVORIANOVA, Emilia (2005) : *Passion или смъртта на Алиса. La Velata. София, Обсидиан..*
- DVORIANOVA, Emilia (2006) : *Passion ou la mort d'Alissa*. Traduit du bulgare par Marie Vrinat, Éditions Fédérop.
- GRIBENSKI, Michel (2004) : « Littérature et musique ». *Labyrinthe*, 19, 111-130.
- GIDE, André (1958) : *Les Faux-monnayeurs*, in *Romans, récits et soties. Œuvres lyriques*. Paris, Gallimard, 930-1248.
- MANN, Thomas (1901) : *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, in *Gesammelte Werke. Erster Band*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
- MANN, Thomas (1947) : *Die Entstehung des Doktor Faustus. Roman eines Romans*, in *Gesammelte Werke. Zwölfter Band*. Berlin und Weimar, Aufbau-Verlag, 1965.
- PATIER, Dominique (1998) : « La musique instrumentale baroque et classique », in Marie-Claire Beltrando-Patier (dir.), *Histoire de la Musique*. Paris, Larousse, 591-598.
- REIBEL, Emmanuel (2003) : *Les Musiciens romantiques : fascinations parisiennes*. Paris, Fayard.

ROSEN, Charles (2002) : *The Romantic Generation*. Traduit de l'anglais par Georges Bloch, *La génération romantique. Chopin, Schumann, Liszt et leurs contemporains*. Paris, Gallimard.

STANTCHÉVA, Roumiana L. (2009) : « Le refus du mensonge ou la “prof. de marxisme” chez Blaga Dimitrova et chez Ana Blandiana », in Roumiana L. Stantchéva et Alain Vuillemin (éd.), *Identité et révolte dans l'art, la littérature, le droit et l'histoire en Bulgarie, en Roumanie et en Europe Centrale et Orientale entre 1947 et 1989*. Cordes sur Ciel, Cluj-Napoca et Sofia, Éditions de l'Institut d'Études balkaniques, Editura Limes et Éditions Rafael de Surtis, 249-260.

STANTCHÉVA, Roumiana L. (2016) : « Un nouveau roman en ébauche durant les années 1920 et 1930. Minkov, Konstantinov, Petrescu et Gide », in Christiane Solte-Gresser, Manfred Schmeling (dir.), *Theorie erzählen. Raconter la théorie. Narrating Theory: Fiktionalisierte Literaturtheorie im Roman*. Würzburg, Königshausen und Neumann.

VERLAINE, Paul (1884) : « Art Poétique », in *Jadis et Naguère*. Paris, Léon Vanier, 23-25.

**Fantasmer le passé pour réécrire le présent :
une étude de *La Diligence s'éloigne à l'aube*
de Marcelle Lagesse, écrivaine mauricienne**

Sonia DOSORUTH

Université de Maurice

s.dosoruth@uom.ac.mu

Resumen

Marcelle Lagesse publica, en 1958, en las Éditions de l'Océan Indien, *La Diligence s'éloigne à l'aube*, novela de rasgos románticos desfasados de la realidad, que se caracteriza por unos efectos de exageración y una amplificación de lo real. Fantasmando sobre la memoria colonial, la novela se focaliza en la valorización del pasado, y contrasta con las escrituras revolucionarias de su época. A su vez, demuestra una suerte de rechazo de cualquier noción vanguardista, como la hibridación cultural y étnica, mientras que otros autores ya están privilegiando el criollismo en sus escritos o el mestizaje étnico. Sin embargo, ¿se puede concluir que la reactualización de las antiguas representaciones literarias favorece inevitablemente una escritura estática? Y recíprocamente, la defensa del pasado ¿debe pasar necesariamente por el rechazo de un presente híbrido? Se tratan aquí estas cuestiones.

Palabras clave: Mauricio. Historia. Colonización. Esclavitud. Nostalgia.

Résumé

Marcelle Lagesse publie, en 1958, aux Éditions de l'Océan Indien, *La Diligence s'éloigne à l'aube*, roman à la tonalité romantique en déphasage avec la réalité, marqué par des effets d'exagération et d'amplification du réel. Fantasma de la mémoire coloniale, il se fige dans la valorisation du passé et contraste avec les écritures révolutionnaires de l'époque. Il démontre également une forme de refus de toute notion avant-gardiste, comme l'hybridation culturelle et ethnique, alors que d'autres auteurs privilégient déjà le créolisme à l'écrit ou le métissage ethnique. Cependant, peut-on en déduire que la réactualisation d'anciennes représentations littéraires favorise nécessairement une écriture statique ? Et, inversement, la sauvegarde du passé passe-t-elle obligatoirement par la dénégation d'un présent hybride ? Ces questions sont abordées ici.

Mots-clés : Maurice. Histoire. Colonisation. Esclavage. Nostalgie.

Abstract

In 1958 Marcelle Lagesse publishes, with Éditions de l'Océan Indien, *La Diligence s'éloigne à l'aube*, a romanticized novel out of step with its times, characterized by an exaggeration and an amplification of reality. Fantasizing about colonial memory, it insists on a recovery of the past that contrasts with the revolutionary writings of the present. It also demonstrates a form of rejection of any avant-gardist notion, such as cultural and ethnic hybridization, while other authors focus on Creolism in their literary works, and champion ethnic cross-breeding. However, can one conclude that reactualization of old literary representations necessarily favours a form of static writing? And, conversely, does the safeguarding of the past inevitably involve the denial of a hybrid present? These questions are addressed here.

Keywords: Mauritius. History. Colonisation. Slavery. Nostalgia.

0. Introduction

La Diligence s'éloigne à l'aube est un roman de Marcelle Lagesse qui paraît en 1958, aux Éditions de l'Océan Indien après une première édition chez Julliard, à Paris¹. Il s'agit de l'histoire d'un jeune Français, Nicolas Kerubec, qui arrive à l'Isle de France, en 1833, à la suite de l'assassinat de son cousin, François Kerubec. Nicolas Kerubec hérite du fait qu'il est le seul descendant d'un sublime domaine, Les Girofliers, ayant appartenu à son défunt cousin et situé dans le sud-est de l'île. Ce qui rend cette aventure sous les tropiques captivante, c'est la rencontre avec Isabelle Ghast, sa jeune voisine, qui s'occupe seule de son domaine depuis la mort de son mari. Ce roman au ton mièvre valorisant l'exotisme et, surtout, l'esclavagisme sous un jour très peu réaliste, s'est pourtant largement imprégné de faits authentiques concernant l'histoire de Maurice. Cependant, ce mélange des genres fait que son auteure, qui écrit au milieu du XX^e siècle, semble en décalage avec son temps.

En effet, à l'époque de la publication de *La Diligence s'éloigne à l'aube*, l'île Maurice vit l'un des moments les plus forts de son Histoire, une dizaine d'années avant d'obtenir son indépendance². Elle est alors sous domination britannique depuis 1810 et Lagesse, à contre-courant, nostalgique de la colonisation française qui l'a précédée à partir de 1715, s'attache aux moindres détails qui rappellent le temps de « l'Isle de France ». Cet essai propose d'établir dans quelle mesure Lagesse fantasme le

¹ Dans le cadre de cette étude, nous utiliserons la huitième édition de 1995, parue aux Éditions de l'Océan Indien, à l'Île Maurice.

² L'île Maurice obtient son indépendance le 12 mars 1968. Cependant, la lutte pour l'indépendance a été âpre. Afin d'avoir une meilleure compréhension de l'histoire de Maurice et du rapport inter-ethnique qui existe, se référer, d'une part, à Amédée Nagapen (1996) et, d'autre part, à Lau Thi Keng (1991).

passé pour réécrire le présent, plus précisément, comment et pourquoi le passé revisité lui permet de refuser le présent, et si, ce faisant, elle procède à une représentation littéraire nouvelle ou si son écriture est en fait passéiste.

1. Le passé revisité comme source d'inspiration

Marcelle Lagesse a longtemps consacré sa carrière à l'histoire de son île. L'île Maurice est une île de petite superficie mais à la riche histoire, de par les différents peuples qui l'ont colonisée. Aussi l'œuvre de Lagesse marque-t-elle un engouement pour le passé, s'accrochant aux vestiges d'un temps révolu, que l'écriture, par le biais de sa fabuleuse capacité à remodeler des événements figés dans le temps, permet de se réapproprier. Lagesse non seulement revisite le passé mais le réécrit. H.R. Jauss, dans le chapitre intitulé « La modernité dans la traduction littéraire », de son livre *Pour une esthétique de la réception*, met en avant le fait que le mot « modernité » a été le sujet de querelles dès l'Antiquité. Il précise aussi que *La Querelle des Anciens et des Modernes*, à la fin du XVII^e siècle en France, était « déterminée par la révolte périodique des jeunes et le conflit des générations » car ce qui est moderne aujourd'hui sera demain démodé et « fera figure d'anachronisme dérisoire » (Jauss, 1978 : 176-177). Si nous admettons que pour Lagesse, le passé revisité agit comme une source d'inspiration, et qu'il contribue à une meilleure compréhension esthétique et historique de son œuvre, nous pouvons en déduire que son roman s'inscrit difficilement dans l'expérience d'une modernité renouvelée.

Comme nous allons le voir, *La Diligence* a tendance à stagner, à cause de ses références incessantes au passé. Nombreux sont les critiques littéraires à en avoir ouvertement critiqué les prémisses. Jean-Louis Joubert trouve, par exemple, que le texte « tient de la conduite du deuil et de la déploration » et qu'on peut reprocher à Lagesse « sa complaisance à rêver sur un mode euphorique une époque et une société esclavagistes » (Joubert, 1991: 162) L'histoire se déroule en 1833, soit vingt-trois ans après la prise de la possession de l'île de France par les Anglais qui la rebaptisèrent Mauritius (nom précédemment donné par le stathouder hollandais Mauritz van Nassau) et, alors que son espace fictif n'évoque que les Blancs et les Noirs, l'île Maurice connaît en fait, à la même époque, le flux migratoire de peuples provenant de Chine et d'Inde. Christophe Cassiau-Haurie (2011) suggère que :

[L]es romans [de Lagesse] qui se déroulent pour beaucoup à l'époque coloniale française n'évoquent rien pour la plupart des Mauriciens d'origine indienne ou africaine. De plus, les stigmates de l'esclavage et de l'engagisme sont loin d'être complètement guéris par une grande partie de la population. De fait, Marcelle Lagesse dont tous les principaux personnages sont issus de la famille de colons blancs, reste catégorisée par beaucoup comme la mémorialiste de la vie des colons, sans que son

souci de mémoire ne soit repris à leurs comptes par les autres composantes de la société.

Cette observation est justifiée dans la mesure où Lagesse décrit longuement la vie des colons blancs sur l'île. D'ailleurs, l'histoire se déroule autour de personnages blancs alors que très peu d'importance est accordée aux esclaves. L'auteure ne les mentionne que par de vagues références ou les décrit de manière folklorique, voire condescendante, comme dans :

[...] Rantanplan, votre commandeur, est l'être le plus pittoresque que je connaisse [...]. Vous avez aussi Ballet de Rosine, sa femme. Je conçois que ces noms invraisemblables vous fassent sourire. Ma femme de chambre qui est ici, avec moi, répond au nom de Reine de Carthage. Ce sont les maîtres, bien sûr, qui en sont responsables (*La Diligence*, 35).

La plupart des personnages principaux sont aussi d'origine française : les descendants des Kerubec, François et Nicolas, Isabelle Ghast, les Boucard, Souville ou encore Me Leperet. En comparaison, les esclaves, qui, d'après l'histoire de Maurice, sont d'origine africaine et mozambicaine, portent des noms des plus péjoratifs qui résonnent comme un écho à la malheureuse réalité de l'époque : Joseph L'Enclume, l'Indolent, Rantanplan, Ballet de Rosine, ou encore Reine de Carthage, comme nous venons de le voir. Pour celle dont les intimes disaient qu'elle « [méprisait les] conventions » et « [l]es origines communautaires de ses amis et locuteurs » (Cassiau-Haurie, 2011), le choix de noms pour ses personnages secondaires ne ferait que confirmer une nostalgie personnelle pour un passé en réalité extrêmement douloureux, comme le souligne Marie-Christine Rochmann (2000: 10) :

[...] passé 1848 [...] [il y a] moins de répugnance [...] aux Antilles à évoquer la période esclavagiste ; ainsi de Marcelle Lagesse qui, en 1955, publiait sous le titre de *La Diligence s'éloigne à l'aube*, un roman où l'esclavage apparaissait comme une condition tout à fait supportable.

Cette remarque vient confirmer le fait que Lagesse, en l'incluant parmi ses références nostalgiques, présente l'esclavage comme un aspect social acceptable.

À partir de ce décor exotique, planté comme arrière-plan idéal sur lequel vient se greffer un beau tableau narratif, se positionne tout un éventail d'éléments permettant d'identifier certains sujets appartenant au passé comme signes d'inspiration pour Lagesse. Le décor somptueux de l'île est en effet présenté comme un véritable souffle créateur, et pour le protagoniste, Nicolas Kerubec, comme un élément presque irréel, une oasis qui paraît à l'horizon :

Le Dimanche 21 avril, au premier cri de « terre » sur la vigie, je fus sur le pont sans pouvoir me défendre contre l'émotion. Mais deux longues heures passèrent avant qu'il nous fût permis

de distinguer autre chose qu'une ligne brunâtre à l'horizon. Cependant, je n'étais que joie et fierté. Sur la dunette, suivant les conseils du capitaine Habelin, je m'étais emparé d'une longue vue et essayais de reconnaître les montagnes : Piton de la Rivière Noire, Morne Brabant, montagne du Rempart... Une ligne blanche enserrait la côte (*La Diligence*, 19).

Cette description semble faire écho à Bernardin de Saint-Pierre, qui, dans *Voyage à l'île-de-France* (1773), abordait la description du panorama de l'océan Indien de manière à vraiment donner envie d'explorer cette partie du monde :

À gauche, un peu derrière nous, nous voyions, comme sur un plan, l'île des Pingouins, ensuite Constance, la baie de False et la montagne du Lion ; devant nous, l'île Roben. La ville était à nos pieds. Nous en distinguons jusqu'aux plus petites rues. Les vastes carrés du jardin de la Compagnie, avec ses avenues de chaînes, et ses autres charmilles, ne paraissaient que des plates-bandes avec leurs bordures en buis ; la citadelle ; un petit pentagone grand comme la main, et les vaisseaux des Indes, des coques d'amande (Saint-Pierre, 1834, t. II : 225).

Par effet de mise en abyme, cette vue panoramique permettra de voir une succession d'autres événements. En effet, si le passé semble agir comme la réactualisation de la mémoire historique, c'est parce qu'il s'agit d'un roman mémoriel avec des codes symboliques qui requièrent eux-mêmes un travail d'élaboration des traces. Les codes permettent de construire un schéma et d'établir une isotopie de signes. Par conséquent, les multiples signes référentiels confirment les éléments à travers lesquels Marcelle Lagesse construit son univers romanesque.

Il y a, par exemple, et outre le voyage vers l'île Maurice, cette observation de Nicolas Kerubec à son arrivée, quand il est tout de suite frappé par « le mélange de races sur le quai », où « [t]out l'Orient [...] représenté et la diversité des costumes [l]'étonna » (*La Diligence*, 21). En 1833, Nicolas Kerubec arrive à l'île Maurice par la *Minerve*, un navire qui a réellement existé puisqu'il a combattu pendant la bataille du Vieux-Grand-Port avec les autres navires de guerre – *La Bellone*, *La Néréide*, *l'Iphigénie*, le *Syrius*, la *Magicienne* et la *Vénus* (cf. Gréhan, 1837, t. III : 220).

La mise en relation des personnages fictifs et du décor historique permet de faire revivre des événements, vus comme bénéfiques et donc favorables pour l'image positive du passé, qui ont véritablement marqué l'île. Par exemple, le développement apporté par Mahé de La Bourdonnais, gouverneur général des Mascareignes : « La plupart des bâtiments construits sous Labourdonnais : Hôtel du Gouvernement, Casernes, Palais de Justice, hôpital, forts, entrepôts ont été remis, intacts, aux Anglais, lors de la capitulation, dit Souville » (*La Diligence*, 24). Dans un article intitulé « Île de France, Documents pour son Histoire civile et militaire, depuis la découverte

jusqu'à la capitulation », Saint-Elme Le Duc (1899, 24-25) précise en effet son impact fructueux pour l'île :

Il fit construire à la ville et à la campagne deux hôpitaux assez grands pour recevoir 4 à 500 lits, et il y faisait des visites presque journalières pour surveiller le service, et empêcher le gaspillage et la friponnerie. Il construisit des magasins, des batteries, des casernes, des fortifications, des arsenaux, des logements pour les officiers, des bureaux, des moulins, des aqueducs, des cure-môles pour nettoyer le port, des ponts, des quais, des canaux, tout enfin. L'aqueduc qui amène les eaux de la Petite Rivière au Port Louis, où il n'y en avait pas de potable, a une lieue de longueur.

Il y a aussi l'arrivée quelque temps avant l'abolition de l'esclavage de John Jeremie, Procureur Général, qui « avait eu la charge d'appliquer l'ordre voté en novembre 1831, ordre décidant de l'émancipation des esclaves sans indemnités » (*La Diligence*, 28), ce qui est confirmé par les historiens, dont Vijaya Teelock (1998 : 108-109) qui précise :

The issue of slavery was at the forefront of political preoccupations also in Britain and the slave colonies as a result of the British governments' attempt to introduce ameliorative measures for slaves. The sugar planters were the most vocal and aggressive when these reforms were attempted. The climax of their campaign occurred in 1832 when a pro-abolition Attorney General, John Jeremie, was sent to Mauritius.

Ces mesures, toutes avantageuses qu'elles puissent sembler, étaient évidemment imposées aux esclaves. Cet aspect de l'histoire culturelle mauricienne resurgit dans *La Diligence* lorsque les « missionnaires s'efforcent d'inculquer aux esclaves les principes de la moralité chrétienne » (*La Diligence*, 61). Ce qui peut être considéré comme généreux par les uns, y compris Lagesse, en réalité va changer les pratiques religieuses de nombreux Mauriciens d'origine africaine et indienne.

Les références au passé servent ici de preuves fondatrices à partir desquelles tout événement ou prise de position va se faire. Parmi les colonisés, certains voudront croire que la religion de leurs colonisateurs les sauvera de la misère quotidienne, et notamment que le fait de se convertir au christianisme leur garantira un poste plus tard dans la fonction publique. Nous assistons alors à une représentation emblématique de la destruction volontaire du soi ou du refus d'assumer son origine et son identité au profit d'un Autre envahissant.

L'approche de Lagesse peut être considérée à la lumière de ce que Paul Ricoeur qualifie d'oscillation entre histoire et mémoire, de rapport d'autonomie de l'histoire critique et comparative par rapport à la mémoire de « ce qui a été et "demande à être raconté" » (Olivier, 2002: 243). En ce sens, pour être crédible, Marcelle

Lagesse aurait dû aborder certains aspects à l'effet prégnant dans la société mauricienne, qui se manifestent, encore à ce jour, comme dépositaires d'un legs négatif. Or, sa voix narratrice aborde le traitement atroce réservé aux esclaves en maintenant que :

[L]es esclaves étaient de véritables sauvages. On les débarquait parfois clandestinement sur les plages. Il fallait les apprivoiser – c'est un mot qui fait sourire – puis leur enseigner le travail, avec une patience que je ne saurais qualifier, si l'on voulait arriver à un résultat (*La Diligence*, 79).

On retrouve ici le rapprochement répandu à l'époque entre l'homme noir et la « chose », comme l'a démontré le Code noir, la chosification de l'être n'étant rien de plus que la démonstration de la plus vile des caractéristiques humaines qui tend à diaboliser l'être humain qui serait différent du soi. Comme le précisent Berger et Pullberg (1965: 200), « la réification est l'objectivation sur un mode aliéné ». Les esclaves, déjà en position d'infériorité, représentent alors l'incarnation parfaite de la choséité de l'être. Lagesse participe ainsi à la mise en évidence d'une conscience historique en véhiculant des idées assez courantes encore vers le milieu du XX^e siècle. Toutefois, cette thématique ambiguë s'exprime à travers un mélange de réalisme et de contexte pictural exotique, révélant que la mémoire humaine peut faire abstraction de certains aspects qu'elle souhaiterait volontiers mettre à l'écart. Aussi les exemples précis comme « les esclaves qui avaient transporté les valises » (*La Diligence*, 83) ou encore Rantanplan et Ballet de Rosine « acceptèrent, les yeux baissés, [les compliments de Nicolas Kerubec] sur l'entretien de la maison » (*La Diligence*, 80) reflètent-ils la dure réalité des rapports maîtres-esclaves, alors que d'autres viennent la moduler, par exemple quand les femmes choisissent d'acheter « le tissu des vêtements que l'on distribue aux esclaves deux fois l'an » (*La Diligence*, 86), ou encore lorsqu'Isabelle Ghost va aider Mme Cochrane, la « vivandière d'un poste militaire » (*La Diligence*, 45), à accoucher. Cette approche contradictoire, qui traduit la tentative de l'auteure d'esquiver une représentation réaliste pénible, permet tout de même d'entrevoir un monde où l'esclave est traité comme un être sans valeur.

2. Fantasier le passé pour refuser le présent

L'œuvre de Marcelle Lagesse se positionne comme une œuvre majeure de la littérature francophone mauricienne car elle participe à l'émergence d'une conscience historique, même si certains critiques voient chez elle une tentative sous-jacente de vouloir masquer la triste réalité de l'esclavage. Vicram Ramharai (2002: 112) soutient d'ailleurs que :

[t]oute tentative de montrer que les colons blancs étaient bons envers leurs esclaves traduit davantage une mentalité colonialiste et raciste », mais qu'« [e]n présentant une vision opposée de ce qui se passait dans la société de l'époque, les romanciers ex-

priment le souhait de voir les Mauriciens vivre en harmonie et dans la paix.

Charles Bonn (1997: 50) pense, pour sa part, que :

[C]es récits, réactualisant peu ou prou la traditionnelle thématique de la belle île créole, ne tendent qu'un miroir flatteur gommant toutes les aspérités de la société mauricienne pour privilégier soit l'analyse psychologique de personnages qui ne sauraient être des types, soit des aspects fastes de l'histoire et de la géographie locales.

Chez Lagesse, le décor s'impose comme une entité nécessaire de l'œuvre, car l'illusion du vrai y soutient les habiles manœuvres de l'écriture. Le passé s'invite aussi par ce biais, à travers une instrumentalisation de la matière romanesque. Les impressions de Nicolas Kerubec à son arrivée à l'île Maurice sont influencées par le décor fastueux que la romancière a planté à travers le domaine dont il hérite, les Girofliers, comme s'il s'agissait du centre, voire de l'équilibre du texte :

Je m'en suis rendu compte plus tard : l'idée de richesse qui se dégage de cette maison tient surtout du fait qu'une harmonie parfaite y règne. Aucun détail qui ne soit le complément indispensable d'un autre détail. Et à cause de cette harmonie, certaines nuits, quand gens et bêtes sommeillent aux alentours, à l'heure où nos actes, nos pensées, nos rêves, assagis par l'ombre, prennent leur vraie mesure et leur justification, je sens en moi quelque chose d'apaisant comme si quelqu'un me prenait par la main ou posait des doigts frais sur mon front. (*La Diligence*, 50-51)

Ici, nous retrouvons ce sentiment de bien-être généralisé qui semble se dégager des Girofliers. D'abord, parce que cette maison semble décorée en vue de susciter la paix intérieure : « Pour les meubler, la même patiente recherche de l'harmonie... » (*La Diligence*, 53). Il y a aussi l'entente avec les esclaves. Quand un péril menace, la maison sert de lieu de mise en garde – comme, par exemple, lorsque Mme Boucard vient annoncer à Nicolas un danger imminent : « Je voudrais vous protéger, Nicolas... » (*La Diligence*, 81). La maison agit donc, d'une part, comme un espace harmonieux et paisible et, d'autre part, comme un espace où des événements majeurs ont lieu. La beauté des Girofliers semble d'ailleurs se multiplier à travers le riche décor :

Bibliothèque, office, cuisines au sous-sol, les chambres à coucher du premier étage ayant chacune un boudoir et un cabinet de toilette et ouvrant chacune par trois portes-fenêtres sur le balcon de la façade. Trois chambres qui furent toujours occupées par le maître du logis, sa femme et son fils. Pour les meubles, la même patiente recherche de l'harmonie, la même

beauté de détails qui au premier abord vous coupe le souffle
(*La Diligence*, 53).

Ces descriptions épurées et éthérées ne semblent pas accorder d'importance particulière à la véritable réalité des lieux. Isabelle Ghast, par exemple, souhaite fouetter l'Indolent pour n'avoir pas repris le travail, alors que sa femme vient d'accoucher. La référence esclavagiste est offerte ici sans critique, comme s'il ne s'agissait que d'une pratique du passé. Comme Jauss (1978: 188) le précise, « les temps révolus n'apparaissent plus ici que comme *via negationis*, comme ténèbres et barbarie ; ainsi désormais c'est un temps mort, une époque intermédiaire d'obscurité... » qui ne nous concerne plus, en quelque sorte. Ce temps révolu auquel s'accroche Lagesse semble effectivement devenu, à ses yeux, bénin. Son personnage, Isabelle Ghast, applique les pratiques d'un passé teinté d'oppression et d'autoritarisme, alors que le présent du récit semble vouloir se construire sur un modèle nouveau, un monde utopique, comme lorsque Nicolas Kerubec demande à sa voisine de mettre fin à son pouvoir despotique. Mais pour Isabelle Ghast, préserver la continuité avec le passé est devenu, à la longue, synonyme de quête de retour vers un passé idéalisé. Cette quête est différente de celle de Nicolas Kerubec qui, en souhaitant élucider le mystère qui entoure la mort de son cousin, et en visant par conséquent une résolution, tend au contraire vers le futur. Ce contraste entre les ambitions des différents personnages permet à l'auteure d'introduire divers aspects mnémoniques dans son récit. Selon Tiphaine Samoyault (2001: 71), « [l]a mémoire de la littérature est certes chargée, et elle s'enroule dans la mémoire individuelle, pourtant ses strates disposent toujours les fondations d'une œuvre nouvelle ». Lagesse peut ainsi aborder de manière littéraire les questions concernant encore la mémoire et l'identité des Mauriciens aujourd'hui.

Tandis que Nicolas Kerubec procède par filiation thématique (retrouver celui qui a tué François, la reprise des Girofliers...), Isabelle Ghast semble s'adonner à un jeu subtil basé sur l'obsession du passé caractérisé par le refus de la réalité, qui cependant finira par la rattraper puisqu'il faudra bien qu'elle accepte que Nicolas n'est pas François Kerubec. Les corrélations qu'établit l'auteure font que les personnages se représentent chacun « son » réel, d'autant plus compliqué par les multiples recours à l'analepse de la part de la voix narratrice. Le passé est par tous investi d'une forte charge émotionnelle. Au fur et à mesure qu'il lit les pages de son journal, Nicolas Kerubec découvre la vie de son cousin et se rend compte qu'il ressent le même dégoût que lui pour la déférence qu'Isabelle Ghast symbolise envers l'autorité esclavagiste dominante.

Ce dégoût se manifestera aussi dans le manque de volonté de Nicolas à exiger une réparation symbolique pour le décès de François. Il semble alors qu'il existe chez les deux protagonistes un espace-temps hermétique qui dépossède le présent du processus d'individuation et donne à la personne le sentiment de ne vivre que par ce rattachement au passé. Fantasmer le passé devient synonyme d'un éloignement du pré-

sent et cette position se dresse alors comme une frontière entre le réel et l'indicible. Tout cela concourt à la formation d'isotopies – celle notamment ayant trait à la mort (physique et psychologique) des personnages comme lorsque Nicolas Kerubec :

... [se hâtait] de regagner sa chambre et les bras repliés sous la tête, les yeux ouverts, [il se sentait] vivre. De cette période exceptionnelle date [sa] véritable inclination au silence, [ses] dispositions à la solitude, [son] acharnement à défendre contre toute curiosité ce qui fait [sa] joie et [sa] souffrance (*La Diligence*, 76).

L'univers romanesque du récit se remplit alors d'images à caractère mortifère, comme annonciatrices d'une triste et cruelle fin.

Le fantasme du passé, pour Lagesse, s'apparente paradoxalement à une forme d'idéalisme et d'attachement sans faille aux « origines ». Les contradictions sont en effet multiples dans ce roman, tant il existe un sentiment profond d'attachement à la France, comme le souligne l'exemple suivant : « Il me plaisait de retrouver à l'île Maurice malgré vingt-trois ans d'occupation anglaise, cette atmosphère française. Le parler, le nom des rues, cet intérêt que je lisais dans le regard de ceux que nous rencontrions... » (*La Diligence*, 25). En d'autres mots, « le nom dit à l'expatrié ce qu'il est en lui-même et ce qui est autre que lui » (Bessière, 1982 : 93). L'écriture semble opérer un double langage et mettre en scène l'histoire dans le but de valider, voire valoriser, l'idéologie esclavagiste. Ce qui paraît être un défaut d'appropriation est en fait une stratégie scripturale utilisée pour satisfaire des enjeux idéologiques. Par exemple, quand Me Leperet exhorte Nicolas Kerubec à comprendre les véritables motifs des colons, c'est parce qu'il veut les défendre, et pour cela, il raille les méthodes de ses opposants :

Les délégués de la société anti-esclavagiste ne se sont arrêtés qu'à ces exceptions. Ils ont écarté les propriétés où les esclaves sont traités avec humanité, comme ils ont sans doute négligé de songer au sort de quelques dix mille vieillards qui reçoivent aujourd'hui leurs rations, des soins médicaux et des vêtements, comme au temps où ils étaient utiles, et que l'émancipation réduirait à la misère (*La Diligence*, 36).

Me Leperet procède ici à une forme de désinformation en parfaite adéquation avec les stéréotypes du colon de l'époque, et il semble que Lagesse défend de telles stratégies. En effet, Nicolas Kerubec avance : « Nous sommes heureux d'avoir contribué à leur rendre leurs terres aussi fertiles qu'ils les avaient laissées, labourées, semencées et moissonnées sous notre surveillance » (*La Diligence*, 38), faits qui représentent une distorsion du réel car, d'un point de vue historique, les descendants de colons à l'île Maurice ont dépossédé les esclaves propriétaires terriens de leur terres alors qu'à l'abolition de l'esclavage, la Grande-Bretagne leur a offert une compensa-

tion de deux millions de livres sterling : « The Mauritius banking system had been boosted by fresh funds as the British paid the huge sum of two million pound sterling to the slave-owners in compensation for the abolition of slavery » (Selvon, 2012: 211).

3. Représentation littéraire nouvelle ou littérature passéiste ?

La nostalgie de Lagesse, quitte à refuser les réalités du temps présent, est sa source d'inspiration. Est-ce alors à dire qu'il y a là matière à confirmer l'existence d'une littérature passéiste ou s'agit-il d'une représentation littéraire nouvelle ? De fait, le roman de Lagesse cherche un équilibre entre deux écritures, l'une synchronique et l'autre uchronique – uchronique dans la mesure où il s'agit d'une histoire contrefactuelle avec des suites fictives. L'espace-temps, l'année 1833, fait ainsi ressortir le personnage féminin, Isabelle Ghast, comme celle qui sera la suspecte potentielle dans le meurtre de François Kerubec. Isabelle Ghast semble avoir acquis un certain pouvoir à la suite de la mort subite de son mari, lorsqu'elle a dû assumer la gestion des champs de cannes à sucre. Elle porte alors un engouement particulier à ce qui n'est pas d'ordinaire une « affaire de femme » (*La Diligence*, 66), comme le précise d'ailleurs le narrateur (qui constate que cela lui avait « mûri le caractère »). Cette aptitude se transforme en pouvoir grandissant, pour atteindre, plus tard, une forme de violence (comme lorsqu'elle décidera de fouetter son esclave qui ne reprend pas le travail après que sa femme a donné naissance à leur premier enfant). L'escalade de la violence chez Isabelle culminera avec le meurtre de François Kerubec que les autorités d'alors imputeront à un Noir, révolutionnaire. C'est Me Leperet qui en parle d'ailleurs à Nicolas Kerubec : « Comme je vous le disais au début de cette lettre, c'est contre un noir marron, un des derniers émules de Ratsitane, sans doute, que les autorités ont porté l'accusation de meurtre par arme à feu » (*La Diligence*, 15).

En outre, une des représentations littéraires nouvelles de l'œuvre est la présence d'indices qui mènent, à la façon des romans policiers, à la chute de l'histoire. Mme Hermione Boucard sait précisément qu'« en 1730 le nom de tel voisin s'écrivait sans apostrophe, que celui de cet autre n'avait point la particule qu'il fit ajouter sur la tombe de son ancêtre et que ce troisième a réuni en un seul son nom en deux mots » (*La Diligence*, 78). C'est en filigrane qu'elle dit à Nicolas Kerubec de se méfier d'Isabelle Ghast : « Dieu me pardonne, je n'aime pas cette femme. Je n'ai jamais aimé cette femme » (*La Diligence*, 139), comme s'il s'agissait pour Mme Boucard de donner des indices sur la véritable identité d'Isabelle Ghast. De par son âge avancé, elle est celle qui connaît le mieux les personnages de ce récit. Elle a d'ailleurs connu François Kerubec, et laisse entrevoir ainsi des informations que nul autre personnage ne semble détenir. Sans vraiment tout divulguer, elle donne l'impression qu'il y a quelque chose de louche chez Isabelle Ghast.

De plus, les caractéristiques du roman historique incorporées à ce récit sont innovantes dans la mesure où, à travers les multiples références à l'histoire de Maurice, se traduit l'envie de Lagesse de valoriser le patrimoine culturel mauricien. Le lecteur se familiarise ainsi avec les lieux, événements et organisations qui ont fait partie de l'histoire de l'île (l'Inertie et le Comité colonial, par exemple). De plus, la structuration de la narration est dynamique dans le sens où l'ensemble présenté, malgré l'approche subjective de l'auteure, s'avère cohérent.

Il est clair que Lagesse souhaitait que les éléments du décor, ainsi que les références à l'histoire, soient en harmonie avec son roman de sorte qu'on puisse considérer son livre comme un roman historique car, si d'autres romans ont fait référence à des moments spécifiques de l'histoire de Maurice – comme *L'Étoile et la clef* de Loys Masson, qui aborde la période dite révolutionnaire précédant l'indépendance de Maurice (1968) –, Lagesse est la première auteure de littérature francophone mauricienne à faire autant de références précises à l'histoire de l'île. En effet, son texte regorge d'indications concernant des moments précis de l'histoire de Maurice, comme l'épisode symbolique durant la bataille du Vieux-Grand-Port en 1810, quand « les deux commandants ennemis, Willoughby et Duperré ont été soignés dans la même chambre chez Jean de Robillard, à la Rivière la Chaux » (*La Diligence*, 64), par exemple.

Par ailleurs, la nouveauté dans la représentation littéraire se confirme dès lors que le texte fait ressortir des aspects spécifiques à la littérature francophone mauricienne contemporaine. Par exemple, ce n'est pas un hasard si l'auteure insère dans son roman un personnage principal qui s'exile volontairement dans cette île de l'océan Indien à la recherche de la reprise du domaine de son défunt cousin, alors qu'il a déjà une carrière florissante à Nantes. L'exil du personnage principal, un Français, semble en adéquation avec ce que l'on sait du mouvement des migrants de leur pays vers Maurice. Dans les deux cas, l'île Maurice apparaît comme un paradis où chacun devrait connaître une vie meilleure.

L'exil est un thème qui fait partie de l'esthétique littéraire de Lagesse et qui sera repris plus tard dans la littérature francophone mauricienne, notamment au lendemain de l'indépendance de Maurice. Le sujet devient un moteur de création qui s'intègre à l'histoire et au paysage imaginaire de l'écriture, de même qu'un point d'ancrage à travers lequel l'écrivaine efface volontairement de son champ littéraire les véritables acteurs de la société mauricienne pour faire évoluer un Français, occultant ainsi une partie authentique de l'histoire de son pays.

Par ailleurs, le fait que le personnage central demeure au Domaine des Girofliers, en 1833, alors que l'île est déjà sous occupation britannique, pourrait donner à voir l'exil comme étant imposé, non pas par les circonstances habituelles, mais par l'auteure elle-même dans le cadre d'une reconquête littéraire symbolique, alors que

l'île est définitivement sous régime britannique. Nourrissant du ressentiment pour ce dernier, Lagesse paralyse à sa manière l'adversaire :

Dans le sentier, je pris Taglioni par la bride. Nous avançons lentement du côté de la montagne Créole. Le soleil dorait les crêtes de la chaîne du Grand-Port, mais au flanc de ses montagnes, çà et là, une buée s'attardait. Parfois, s'élançant comme il venait d'une caverne, un paille-en-queue s'échappait d'une cime. On le voyait tournoyer un instant, puis se diriger vers la mer. Nous avançons dans la douceur du matin et je savais que nous n'étions pas à l'unisson. Ce qu'elle attendait de moi, je n'allais pas le lui dire. Du moins, pas avant que l'autre question ne fût réglée. Et je pensais que nous n'avions pas de pire ennemi que nous-mêmes avec nos craintes, nos scrupules, nos conventions, voire nos superstitions (*La Diligence*, 158-159).

Le rapprochement entre le cheval nommé Taglioni et le régime britannique est ici tentant, d'autant que le narrateur parle de « craintes ». En effet, on pourrait y voir une référence à la peur des Français face aux Anglais et surtout un sentiment de défaite face à la victoire des Anglais à la bataille du Vieux-Grand-Port, et ce, malgré le Traité de Paris de 1810 qui garantissait que les droits des Français seraient respectés lors de la passation de pouvoir entre Français et Anglais.

Ce roman présente les caractéristiques d'un roman d'initiation. Nicolas Kerubec, fraîchement arrivé de Bretagne, va en effet lentement œuvrer à comprendre son nouvel environnement, ce qui aura des répercussions sur lui-même. L'auteure s'en sert comme stratégie de censure lui permettant d'enraciner son écriture dans une configuration fidèle à une certaine France, à travers des choix qui réinvestissent le passé dans de nouvelles représentations. Lagesse rassemble ainsi des questions historiques et existentielles, du moins pour elle, au centre de son entreprise littéraire. Le thème de l'exil reflète cette position puisqu'il s'agit d'une expérience qui peut s'avérer foncièrement paradoxale, invoquant « maintenant » par rapport à « avant », et « ici » par rapport à « ailleurs ».

La survalorisation du passé dans l'écriture de Lagesse porte à penser qu'elle procède à un véritable manifeste du passéisme dans son œuvre. Cette mélancolie tend à ralentir le rythme de son écriture, donnant ainsi l'impression d'une écriture régressive, surannée et stagnante. Cette prédilection de l'auteure pour la nostalgie d'un certain passé se fait sentir dès les premières pages de son roman, quand son narrateur précise :

Les mots aux syllabes dures prenaient possession de la nuit, on croyait les voir courir sur la mer, heurter la crête des vagues, rebondir. Le navire s'inclinait à bâbord et à tribord. Nous avions l'impression de vivre une halte, comme si, arrivés presque au terme de notre voyage quelque chose qui, pendant

près de trois mois, avait été un tout allant se désagréger et nous livrer à un tourbillon (*La Diligence*, 20).

Le verbe « désagréger » qui recèle la séparation, la décomposition ou encore la putréfaction, et qui caractérise l'aspect mortifère que souhaite énoncer le narrateur, rehausse également l'idée de non-soumission au principe de rupture, ce qui ancre davantage l'écriture dans une forme de littérature passéiste. En effet, si l'on oppose toute forme de passéisme littéraire à ce que l'avant-garde a été en littérature, on pourrait dire que la définition même de l'avant-garde englobe tout ce qui est anticonformiste et dissident. D'ailleurs, Renato Poggioli (1962: 115), dans *Teoria dell'arte d'avanguardia*, précise à cet effet que les expressions telles que « rebelle, révolutionnaire, outcast, outlaw, bohémien, déraciné... », relèvent de l'univers anticonformiste de l'avant-garde. L'œuvre de Lagesse n'offre d'exemples ni d'actes de rébellion, ni de déchirement. Malgré le contexte migratoire historique de Maurice, Nicolas Kerubec est la seule personne « déracinée » du roman, et, à aucun moment, il ne montre de signes de souffrance ou de désir de changement.

Un autre élément qui définit cette passion chez Lagesse pour la cause française se trouve dans l'histoire même de l'île Maurice. L'auteure semble en effet se faire l'écho du Mouvement Rétrocessionniste qui prévalait au début du XX^e siècle à Maurice, alors que certains exprimaient leur inquiétude de voir Maurice devenir indépendante. Leur lutte s'affirmait en un mouvement pour la rétrocession de Maurice à la France, en 1921. L'historien Sydney Selvon affirme :

[It] is known that the British and the sugar magnates did play the game of divide-and-rule that explains the surge of communalism in 20th-century Mauritius, based, on the one hand, on the Retrocession Movement presented as anti-Indian, and on the other hand, on the role that 'Mother India' played positively in influencing Dr. Eugène Laurent, Manilal Doctor, Kistoe and the Bissoondoyals. The latter have always expressed their admiration for Laurent as one of the great liberators of Mauritius. Racism and considerations of social status, caste, etc. did exist among the ethnic communities, but the political history of the island has been mainly a matter of class-based struggles... The Franco-Mauritian sugar barons opposed retrocession to France and so did the affluent leaders of Indo-Mauritian business... (Selvon, 2012, vol. II: 44).

Que Lagesse innove artistiquement tout en demeurant rétrograde, comme le souligne cette position politique, plonge son écriture dans une forme de dichotomie qui n'apparaît pas de façon évidente puisque son intrigue se situe dans un temps éloigné du présent. Cependant, elle peut influencer la perception de ce présent à travers une réécriture révisionniste de l'histoire de son île. Le temps présent auquel nous fai-

sons référence est la période pré-indépendantiste avec ses défenseurs, y compris des écrivains, qui insufflent un vent nouveau, à savoir celui de l'appel à l'indépendance³. À l'inverse, Lagesse défend une écriture classique qui revient sur un passé mythique et refuse de perturber certaines valeurs liées à la soumission. Comme le souligne Vicram Ramharai (2006 : 190), elle présente « la réalité sociale dans une perspective colonialiste : une société étanche, divisée en différents groupes ethniques qui ne se fréquentent pas ». Or, comme le soutient Suzanne Chazan-Gillig (1999), « l'historien de plume est vu comme celui qui doit reconstituer les maillons d'une chaîne, il ne peut avoir une vision exclusive, il doit trouver le positionnement ajusté ». La dualité de Lagesse modèle un présent dans un monde fantasmagorique et place en fait son texte dans une position d'aliénation.

4. Conclusion

La forme empruntée qu'incarne la littérature passéiste fait perdre à la littérature francophone mauricienne son caractère original et authentique. Lagesse, nous l'avons vu, aborde l'esclavage sous un jour bien meilleur qu'il ne l'était en réalité— par exemple, les cousins de Nicolas Kerubec témoignent de « l'humanité » (*La Diligence*, 104) envers leurs esclaves. Et tous les personnages principaux sont Français alors que la communauté blanche à Maurice ne représente qu'un infime pourcentage de la population mauricienne⁴. Ces choix thématiques et stylistiques sont les outils de Lagesse dans sa tentative de redessiner les contours mêmes de l'espace littéraire mauricien. C'est son refus de la représentation de l'hybridité culturelle et ethnique, que l'on trouve chez bien d'autres auteurs contemporains, qui inscrit l'écriture de Lagesse dans la forme la plus passéiste qui soit, sa position à contre-courant ne constituant, en réalité, qu'une dénégation du présent hybride des Mauriciens.

Cette étude nous a permis de voir à quel point l'écriture de Lagesse est fortement marquée par son engouement pour un passé fantasmé, et comment le fait de se recréer un monde illusoire qui lui est propre donne lieu à une nouvelle réalité fictive. L'hymne au retour à un temps meilleur fait ressortir la structure régressive et stagnante, au contraire des productions contemporaines mauriciennes. À travers l'œuvre de Marcelle Lagesse se dresse alors une dialectique littéraire, entre fantasme du passé et présent vérifiable, qui se conclut avec une distorsion évidente de l'historiquement réel.

³ Voir *L'Étoile et la Clef* de Loys Masson.

⁴ Catherine Boudet (2007) précise que « Les Franco-Mauriciens, qui étaient au nombre de 6 500 dans l'île en 1945, ne seraient plus en 1969, quand l'exode a pris fin, que 3 700 ». Elle explique aussi comment « ce chiffre approximatif résulte d'un calcul par soldes et ne prend pas en compte les données de l'accroissement naturel. En l'absence de statistiques officielles sur la composition du groupe blanc après cette date, ces chiffres fournissent une estimation ».

RÉFÉRENCES BIBLIOGRAPHIQUES

- BERGER, Peter et Stanley PULLBERG (1965) : « Reification and the sociological critique of consciousness ». *History and Theory*, 4 (2), 196-211.
- BESSIÈRE, Jean et André KARÁTSON (1982) : « Les écrivains de la génération perdue, jeu de l'autonomie et de l'identité ». *Déracinement en littérature*. Lille, Université de Lille III.
- BONN, Charles, Xavier GARNIER et Jacques LECARME [dirs.] (1997) : *Littérature franco-phone*. Paris, Hatier. Version numérisée disponible sur : <http://www.limag.refer.org/Textes/Bonn/ManHatier/ManhatierVol1.pdf> ; 14/06/2018.
- BOUDET, Catherine (2007) : « Les Franco-Mauriciens : une diaspora pollinisée ». *Revue européenne des migrations internationales*, 23 (3). Disponible sur : <https://remi.revues.org/4215#ftn10> ; 14/06/2018.
- CASSIAU-HAURIE, Christophe (2011) : « Marcelle Lagesse, doyenne des lettres mauriciennes : une carrière unique ». *Africultures, les mondes en relation*. Disponible sur : <http://africultures.com/marcelle-lagesse-doyenne-des-lettres-mauriciennes-une-carriere-unique-10131> ; 14/06/2018.
- CHAZAN-GILLIG, Suzanne (1999) : « Production endogène de l'histoire à l'Île Maurice ». *Journal des anthropologues*, 79, 99-114. Disponible sur : <https://journals.openedition.org/jda/3106> ; 14/06/2018.
- GREHAN, Amédée (1837) : *France Maritime*. Paris, Postel, tome III.
- JOUBERT, Jean-Louis (1991) : *Littératures de l'Océan Indien*. Vanves, Edicef.
- LAGESSE, Marcelle (1995) : *La Diligence s'éloigne à l'aube*. Rose-Hill, Éditions de l'Océan Indien.
- LAU THI KENG, Jean-Claude (1991) : *Inter-ethnicité et politique à l'Île Maurice*. Paris, L'Harmattan,
- LE DUC, Saint-Elme (1899) : « Ile de France, Documents pour son Histoire civile et militaire, depuis la découverte jusqu'à la capitulation », in *Mahé de Labourdonnais, Documents réunis par le comité du bi-centenaire de Labourdonnais, avec des annotations par le comité des souvenirs historiques*. Port-Louis, E. Pezzani.
- MASSON, Loys (1945) : *L'Étoile et la clef*. Paris, Gallimard.
- NAGAPEN, Amédée (1996) : *Histoire de la Colonie, Isle de France – Île Maurice, 1721-1968*. Port-Louis, Amédée Nagapen et Diocèse de Port-Louis.
- OLIVIER, Abel (2002) : « Paul Ricœur : la mémoire, l'histoire et l'oubli ». *Annales de l'histoire sociale*, 57(1), 242-244.
- POGGIOLI, Renato (1962) : *Teoria dell'arte d'avanguardia*. Bologne, Il Mulino.
- RAMHARAI, Vicram (2002) : « La littérature des années soixante à Maurice : reflet ou refus d'une société en mutation ». *Revue des Mascareignes*, 4 (*Les années soixante dans le sud-ouest de l'Océan Indien*), 107-115. Disponible sur : <http://www.cresoi.fr/Revue-des-Mascareignes-no4-2002> ; 14/06/2018.

- RAMHARAI, Vicram (2006) : « Le champ littéraire mauricien ». *Revue de littérature comparée*, 2, 173-194.
- ROCHMANN, Marie-Christine [dir.] (2000) : *Esclavage et abolitions : mémoire et systèmes de représentation, Actes du colloque international de l'Université Paul Valéry - Montpellier II*. Paris, Karthala.
- SAINT-PIERRE, Jacques-Henri-Bernardin de (1834) : *Œuvres complètes*. Paris, Imprimerie de Rignoux et Cie, Armand-Aubrée, tome II.
- SAMOYAULT, Tiphaine (2001) : *L'Intertextualité, mémoire de la littérature*. Paris, Nathan.
- SELVON, Sydney (2012) : *A New Comprehensive History of Mauritius, from the beginning to this day*. Port Louis, MDS Editions.
- TEELOCK, Vijaya (1998) : *Bitter Sugar, Sugar and Slavery in 19th Century Mauritius*. Moka, MGI.